

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

GEOVANNI LIMA DA SILVA

EXERCÍCIOS PARA SE LEMBRAR:
A PERFORMANCE COMO MÉTODO PARA A ELABORAÇÃO DE SUBJETIVIDADE

CAMPINAS
2021

GEOVANNI LIMA DA SILVA

EXERCÍCIOS PARA SE LEMBRAR:
A PERFORMANCE COMO MÉTODO PARA A ELABORAÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO GEOVANNI LIMA DA SILVA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38e Silva, Geovanni Lima da, 1988-
Exercícios para se lembrar : a performance como método para a elaboração de subjetividade / Geovanni Lima da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Negros na arte. 3. Memória. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Exercises to remember : performance as a method for elaboration of subjectivity

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Blacks in art

Memory

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Alexandre Araujo Bispo

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Data de defesa: 29-04-2021

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7528-1255>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6696517379927447>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

GEOVANNI LIMA DA SILVA

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF^A. DRA. RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS
3. PROF. DR. ALEXANDRE ARAUJO BISPO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 29.04.2021

A Maria Raimunda Lima da Silva e
Izaltina Lopes Martins (*in memoriam*) por todo o afeto, cuidado e amor que me
proporcionaram, mesmo quando não sabiam que era isso que estavam me
oferecendo, tampouco eu que recebi.

A todas as ancestrais e a todos os ancestrais
que sonharam comigo.

AGRADECIMENTOS

Laroiê, Exu! Laroiê! Obrigado por ter me permitido andar nos seus caminhos, na sua rua. Exu é Mojubá!

A Dona Rosa, senhora que me acalmou no início desta jornada, que me ajudou a permanecer no caminho! Laroiê, Pombagira!

A todas as pretas e pretos velhos que vieram antes mim, griôs que sonharam sonhos que me possibilitaram existir e que abriram as portas para que outros como eu pudesse experimentar as artes, a academia, a vida. Em especial ao querido Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, meu griô/orientador. Gil, agradeço todos os aprendizados e a oportunidade de conviver com uma pessoa e um pesquisador da sua generosidade.

A minha mãe Maria Raimunda Lima da Silva, que mesmo vivendo nesta sociedade racista, que não nos permite demonstrar amor, me possibilitou rituais de cuidado e afeto.

A minha avó paterna, Maria Izaltina Lopes Martins (Dona Nenén) (*in memoriam*), por toda a acolhida afetuosa, pelos momentos que dividimos e pela comida quentinha entregue em minha mão, banhada por um olhar atento.

Ao meu companheiro de jornada Eros, pela paciência nos momentos em que estive ausente, pelo acolhimento nas confusões cotidianas e por dividir a vida comigo.

À querida irmã-mãe-amiga-etc. Carla Borba, por ter me possibilitado performar no campo da arte pela primeira vez. Nosso encontro vem de outras vidas e continuará por outras tantas.

À querida artista e amiga Jaqueline Vasconcelos, pela escuta atenta, carinhosa e afetuosa em todos os momentos.

Às queridas Viviane Eler e Paula Barbosa, amigas queridas, que, além de sonharem comigo este momento desde a graduação, se organizaram e me ajudaram financeiramente no período em que estive em Campinas-SP.

Às amigas e amigos Aline Passos, Álvaro Leite, Cleidiane Silva, Fred Oliveira, Julia Rocha, Jupiara Silva, Marialina Cogo, Marília Tavares, Raiana Ribeiro Rangel, Vitor Vassale e Vivian da Cunha pelo incentivo, caminhada coletiva e pela amizade que me sustenta.

Às amigas e amigos Adriana Aguiar, Binho Gozzi, Débora Visini, presentes desta jornada na Unicamp, minha gratidão pela amizade e força em um momento de descobertas.

À querida amiga Máira Freitas pelo encontro, amizade e escuta atenta durante as madrugadas em que gestava esta pesquisa e o texto não se fazia possível.

À República Santomé pela acolhida em Barão Geraldo, Campinas-SP.

A Juliana Lyrio, minha analista, que além de me ajudar a elaborar o mundo, escutou generosamente todos os dilemas que perpassaram esta pesquisa, contribuindo com críticas, indicações de leitura e palavras de incentivo.

A todas e todos da Secretaria de Estado de Direitos Humanos do Espírito Santo pelo incentivo, compreensão e parceria nesta jornada.

Às professoras Dra. Sylvia Furegatti e Dra. Renata Felinto pela participação e contribuições no exame de qualificação, e às professoras Dra. Juliana Bevilacqua e Dra. Marta Strambi por aceitarem compor a banca como suplentes.

À professora Dra. Renata Felinto e ao Dra. Alexandre Araújo Bispo, pela participação e contribuições na banca de defesa.

Aos professores da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES pelas trocas e incentivo para a realização do curso de mestrado em outra universidade.

A todos e todas as artistas pretas que me antecederam, que trabalham contemporaneamente comigo e àqueles e àquelas que ainda produzirão no campo das artes.

A todos os alunos e todas as alunas cotistas ingressantes nos cursos de graduação em 2018 na Unicamp, ano em que iniciei o curso de mestrado e em que enfim a universidade instituiu oficialmente a política afirmativa de cotas raciais para a graduação. Nossa presença no campus rompe com a lógica colonialista e nos insere em um circuito intelectual que por muito tempo nos ignorou.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo criativo em performance estruturando-se a partir da experiência do autor. Estabelece, pela apresentação e análise do processo de produção dos trabalhos *Epiderme social* (2015), *O que te diz meu corpo?* (2017) e a série performática *Exercícios para se lembrar* (2018-2021), desenvolvidos por ele, uma relação entre os aspectos étnico-raciais e a produção de arte contemporânea produzida por pessoas afro-brasileiras, articulando o campo da produção teórica em justaposição ao pensamento artístico. A investigação utiliza como principal arcabouço teórico os conceitos de *comportamentos reiterados*, *arquivo* e *repertório*, respectivamente elaborados por Richard Schechner e Diana Taylor, associados à produção textual realizada pelo autor em diários escritos durante sua infância e adolescência, com narrativas e descrição de comportamentos desempenhados nesse período, o qual aponta como elemento fundante dos trabalhos artísticos constantes em sua poética.

Palavras-chave: Performance. Corpo preto. LGBTQIA+.

ABSTRACT

This research investigates the creative process in performance, structuring itself from the author's own experience. By analyzing the production process of the following works: "Epiderme Social" (2015), "O que te diz meu corpo?" (2017) and the performative series "Exercícios para se lembrar" (2018-2021), created by the author, this research seeks the relationship between ethnic-racial issues and contemporary art production, developed by Afro-Brazilian artists, articulating the theoretical production with artistic reflections. The research uses as the main theoretical framework the concepts of reiterated behaviors, archive and repertoire, supported mainly by Richard Schechner and Diana Taylor researches, associated with the textual production expressed by the author in journals produced during his childhood and teenage years. The narratives in those journals describe behaviors that he performed in this period, revealing the foundation elements of the poetry in his artistic work.

Keywords: Performance. Black body. LGBTQIA+.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documento de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	27
Figura 2 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documento de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	35
Figura 3 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documentos de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	37
Figura 4 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documentos de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	37
Figura 5 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documentos de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	38
Figura 6 – Geovanni Lima <i>Epiderme social</i> 2015 Documentos de performance Viradão Cultural, Vitória/ES.....	38
Figura 7 – Geovanni Lima Sem título 2021 Documentos de performance	42
Figura 8 – Arthur Scovino e Tiago Sant’Ana <i>Abertura dos trabalhos</i> 2017 Documento de performance Performe-se – Festival de Performances Vitória/ES	48
Figura 9 – Arthur Scovino e Tiago Sant’Ana <i>Abertura dos trabalhos</i> 2017 Documento de performance Performe-se – Festival de Performances Vitória/ES	48
Figura 10 – Priscila Rezende <i>Bombрил</i> 2010 Documento de performance	56
Figura 11 – Priscila Rezende <i>Bombрил</i> 2010 Documento de performance.....	57
Figura 12 – Renata Felinto <i>White Face and Blonde Hair</i> 2012 Documento de performance	57
Figuras 13 – Renata Felinto <i>White Face and Blonde Hair</i> 2012 Documento de performance	58
Figura 14 – Van Dyck <i>Triple Portrait of Charles I</i> 1635 OST Dimensões: 85 cm x 100 cm Coleção Royal Collection, Londres.....	63
Figura 15 – Kehinde Wiley <i>Triple Portrait of Charles I</i> 2007 OST Dimensões: 182,9 cm x 91,4 cm Coleção particular da Família Rubell, Miami	63
Figura 16 – Geovanni Lima <i>O que te diz meu corpo?</i> 2017 Documento de performance Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel.....	69

Figura 17 – Geovanni Lima <i>O que te diz meu corpo?</i> 2019 Documento de performance XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics, México.....	69
Figura 18 – Geovanni Lima <i>O que te diz meu corpo?</i> 2019 Documento de performance XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics, México.....	70
Figura 19 – Geovanni Lima <i>O que te diz meu corpo?</i> 2019 Documento de performance XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, México.....	70
Figura 20 – Geovanni Lima <i>Destrúa este diário</i> , p. 92, com intervenção do artista 2016	74
Figura 21 – Geovanni Lima Capa de diário 1999 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm .	82
Figura 22 – Geovanni Lima Página de diário 2001 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	84
Figura 23 – Geovanni Lima Página de diário 2001 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	86
Figura 24 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?</i> 2018 Documento de performance Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP Fonte: Ana Lages.....	88
Figura 25 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?</i> 2018 Documento de performance Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP.....	88
Figura 26 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?</i> 2018 Documento de performance Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP.....	89
Figura 27 – Geovanni Lima Página de diário 1999 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	95
Figura 28 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar</i> 2019 Documento de performance p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR.....	98
Figura 29 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar</i> 2019 Documento de performance p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR.....	98

Figura 30 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar</i> 2019 Documento de performance p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR.....	99
Figura 31 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar</i> 2019 Documento de performance p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR.....	100
Figura 32 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar</i> 2019 Documento de performance p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR.....	100
Figura 33 – Geovanni Lima Página de diário 1998 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	106
Figura 34 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	109
Figura 35 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	110
Figura 36 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	110
Figura 37 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	111
Figura 38 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	115
Figura 39 – Geovanni Lima <i>Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera</i> 2021 Documento de performance.....	115
Figura 40 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm.....	119
Figura 41 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm.....	120
Figura 42 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm.....	120
Figura 43 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm.....	121
Figura 44 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020 Dimensões: 14,9 cm x 21 cm.....	121

Figura 45 – Geovanni Lima Click ou isto não é um preto, Volume I 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	122
Figura 46 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	122
Figura 47 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	123
Figura 48 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	123
Figura 49 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume I</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	124
Figura 50 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	124
Figura 51 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	125
Figura 52 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	125
Figura 53 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	126
Figura 54 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	126
Figura 55 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 14,9 cm x 21 cm	127
Figura 56 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	127
Figura 57 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	128
Figura 58 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	128
Figura 59 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	129
Figura 60 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	130

Figura 61 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	131
Figura 62 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	131
Figura 63 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	132
Figura 64 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	132
Figura 65 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	133
Figura 66 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	134
Figura 67 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	134
Figura 68 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	135
Figura 69 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	135
Figura 70 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	136
Figura 71 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	137
Figura 72 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	137
Figura 73 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	138
Figura 74 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	138
Figura 75 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	139
Figura 76 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	140

Figura 77 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	140
Figura 78 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	141
Figura 79 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	141
Figura 80 – Geovanni Lima <i>Click ou isto não é um preto, Volume II</i> 2020	
Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm	142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO PRIMEIRO – VIM DIZER-LHES UM DISCURSO: PRETO, GORDO, VIADO OU SIMPLEMENTE CORPO!.....	27
CAPÍTULO SEGUNDO – PERFORMANCES OU COMPORTAMENTOS REITERADOS	42
Observação	44
Ativação ou transmissão de conhecimentos	50
Ação	65
CAPÍTULO TERCEIRO – EXERCÍCIOS PARA SE LEMBRAR: A PERFORMANCE COMO MÉTODO PARA ELABORAÇÃO DE SUBJETIVIDADE.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

Um homem vestido de branco, caminhando pelas ruas com uma bandeira em suas mãos; uma criança preta utilizando desodorantes aerossol diante de uma sala de aula lotada; um corpo-floresta andando pela cidade distribuindo flores. Meu entendimento do mundo se cristaliza em imagens e elas pairam dentro de mim, e, por ser assim, elas se constituem como a principal ferramenta para a elaboração de minha subjetividade e de meus trabalhos artísticos. Tenho apego às lembranças, ao meu repertório, que, revisitados – e por consequência, reposicionados –, tensionam questões inerentes à minha condição de sujeito preto. Meu corpo, minha pele, minha sexualidade e as diversas maneiras pelas quais me coloco no mundo e em resposta a ele são a *amontoação* das experiências que vivi, e reverberam tempos, espacialidades e experiências.

Quando me refiro a essas imagens, compreendo-as sobretudo como produtos dos diversos comportamentos corporais que executei e ainda executo no que se refere à vida cotidiana, e que a partir de um exercício poético são reiteradas no campo da arte, geralmente pela realização de performances. Esses trabalhos artísticos funcionam como uma metodologia, uma maneira de conhecer, que, a partir do gesto fundado no corpo e pela reiteração desse gesto, apresenta e discute questões ligadas a raça, gênero e sexualidade, por exemplo. Desta maneira, é no seguinte procedimento poético que me balizo: o acesso a experiências que me fundaram, sejam de cuidado ou em resposta a práticas violentas, e a sua devolução à sociedade pelo desenvolvimento de trabalhos em performance.

A operação à qual me referi acima não é restrita à minha produção poética, pois está em consonância com outros trabalhos artísticos presentes no cenário brasileiro de arte contemporânea. Como aponta Alexandre Araujo Bispo, uma quantidade considerável de eventos e exposições

[...] parece indicar uma “abundância” inédita na cena cultural brasileira. Essa mudança decorre da pressão crítica do meio artístico negro organizado, principalmente no teatro. Apesar de ainda muito desfavorável, a sensibilidade em torno da importância das artes negras cresceu, como

mostram alguns exemplos de exposições e ações culturais realizadas principalmente em São Paulo.¹

Dentre esses eventos, destacam-se, por exemplo, as exposições: *Negros indícios: performances vídeos fotografias* (2017), com curadoria de Roberto Conduru, realizada na Caixa Cultural da Praça da Sé, em São Paulo; *Histórias afro-atlânticas* (2018), com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Instituto Tomie Ohtake; *A costura da memória* (2018), com curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Metáforas do vazio: o paraíso tropical* (2018), com curadoria de Juliana Bevilacqua, realizada no Museu de Artes Visuais de Campinas.

Essas exposições especificamente são importantes para este estudo, uma vez que articulam, a partir de suas realizações, diversos atores, entre artistas e curadores, com produções no campo do pensamento artístico que, além de contribuírem para o estabelecimento de uma rede de saberes afrodiaspóricos presentes no cenário brasileiro de arte contemporânea, publicizam trabalhos em diversas linguagens que comungam com a metodologia de produção que desenvolvo em minha prática poética e que apresento nesta pesquisa, como por exemplo Priscila Rezende (1985), presente em *Histórias afro-atlânticas* (2018), cuja produção abordarei no capítulo segundo deste texto.

Pensando o cenário de arte contemporânea afrodiaspórico no qual as exposições apresentadas se inserem, a prática artística desenvolvida pelos artistas nelas abarcados articula questões importantes para este estudo, como por exemplo: a ativação de aspectos inerentes aos seus repertórios; a produção de arquivos que fogem à lógica colonialista e que articulam aspectos ligados à ancestralidade; e a inserção do corpo preto no campo formal da arte, como material para a produção artística.

Essa articulação fica evidente ao olharmos para algumas produções: em *O sacudimento da Casa da Torre* (2015) e *O sacudimento da Maison des Esclaves*

¹ BISPO, Alexandre Araujo. “Abundância” e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. **Revista Omenelick 2º Ato**, jun. 2020, s. p.

(2015),² por exemplo, o artista baiano Ayrson Heráclito (1968) reitera no campo da arte uma experiência de limpeza e cura espiritual advinda das religiões de matriz africana. Para a realização do trabalho, o artista convida outros dois homens pretos, assim como ele praticantes da religião, para performarem ao seu lado. Como roteiro performático, os *performers* utilizam vestes brancas e portam em suas mãos feixes de folhas de ervas. A ação executada, direcionada para o campo da videoperformance, apresenta os três performes realizando uma limpeza, por meio da ação de varrer/bater as ervas que portam nas paredes, com o intuito de afugentar as almas dos que ali desencarnaram, conhecidos na religião como *Eguns*.

Tanto os dois espaços escolhidos para a realização dos trabalhos – a Casa da Torre, em Salvador, Brasil, e a Maison des Esclaves, em Dakar, Senegal – quanto a ação reiterada por Heráclito e seus companheiros rememoram experiências presentes em suas subjetividades. Primeiro, pelo próprio comportamento incorporado no campo da arte, uma vez que, por serem praticantes de religião de matriz africana, vivenciam o ritual do sacudimento em seus cotidianos; e segundo, pela rememoração da experiência de escravização e dominação dos corpos pretos, heranças com as quais os *performers*, homens pretos, ainda precisam lidar.

Ainda nessa perspectiva, em *There is a voice that says, shut up. Shut up, all of you who are standing at the edge of the abyss, Book-performance, Chapter II* (2018),³ Rubiane Maia (1979) aciona a experiência construída em seu corpo. A partir das reflexões oriundas do aniversário de quatro meses de seu filho e da mudança de país que vivenciava durante esse período, Rubiane decidiu adotar um comportamento corporal diário: sentar-se diante do computador e registrar textualmente o que lhe viesse à cabeça. A *performer* se propôs realizar a ação durante um ano, e no memorial descritivo do trabalho apresentado em seu site,

² O SACUDIMENTO from the Maison des Esclaves em Gorée by Ayrson Heraclito. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal A Menadêo – aRTs. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGYBv8QrJIA>. Acesso em: 5 fev. 2021. Dentre os lugares onde o trabalho foi apresentado, sempre montado como uma instalação, destaca-se o MASP, na sala de vídeo, com curadoria de Horrana de Kássia Santoz.

³ MAIA, Rubiane. **There is a voice that says, shut up. Shut up, all of you who are standing at the edge of the abyss**, c2021. Disponível em: <https://www.rubianemaia.com/there-is-a-voice-that-says-shut-up>. Acesso em: 6 fev. 2021. O trabalho foi apresentado em 2018 na mostra de performances Flexões Performáticas, com curadoria de Luana Aguiar, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

Maia⁴ destaca que, durante esse processo de escrita, eram as narrativas de suas vidas – a presente e as passadas – que lhe vinham à cabeça, incluindo experiências violentas, adormecidas em seu corpo, que abarcavam acontecimentos racistas e misóginos. O trabalho está organizado em blocos, e até o momento a artista trouxe a público dois capítulos, entendidos por ela como “uma epifania entre a memória, a corporificação e a linguagem com a qual fui gradualmente me familiarizando e decidi analisar e editar para criar uma série de ações em resposta a esses textos autobiográficos”.⁵

Para a realização de *There is a voice that says, shut up. Shut up, all of you who are standing at the edge of the abyss, Book-performance, Chapter II* (2018), a artista convida outra *performer*, assim como ela uma mulher preta, que faz a leitura dos textos produzidos no processo acima descrito. As *performers* vestem macacões, como os uniformes comumente vistos na construção civil. O trabalho é acionado em uma sala escura, com apenas um foco de luz. Enquanto a *performer* convidada faz a leitura atenta do texto, Rubiane, ouvindo o que é lido, se coloca a lixar uma tábua de madeira, com comprimento idêntico a sua altura, utilizando lixas e luvas de proteção. O trabalho articula a densidade do que é lido com o barulho incômodo do ato de lixar a tábua. Ao convocar essas sonoridades, a artista apresenta ao público “situações que revelam a brutalidade de um sistema que silencia e aliena identidades minoritárias”, no seu caso, “uma brasileira-negra-feminina-mãe-artista”.⁶

Ainda dentro do contexto da arte contemporânea brasileira, é importante destacar o trabalho do artista mineiro Paulo Nazareth (1977), que já em seu nome artístico aciona sua ancestralidade afro-ameríndia. Nascido Paulo Sérgio da Silva, o artista adota o nome Nazareth em referência a Nazareth Cassiano de Jesus, indígena borum, mãe de sua mãe Ana Gonçalves da Silva.⁷ Mais que analisar um trabalho específico produzido por Nazareth, é importante atentar a sua prática artística, uma vez que, adotando o trânsito como principal ferramenta poética – e política –, o artista articula em seu trabalho experiências corporais que viveu ou que

⁴ MAIA, 2021, s. p.

⁵ *Ibidem*, s. p.

⁶ *Ibidem*, s. p.

⁷ LABCULT. Laboratório de Culturas e Humanidades Digitais. **Paulo Nazareth**, c2021. Disponível em: <https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>. Acesso em: 6 fev. 2021.

está vivenciando para problematizar estados sociais aos quais seu corpo – e tantos outros –, estão submetidos. Ao reiterar experiências de trabalho, por exemplo, o cuidado e o manuseio da carne de porco, nos trabalhos *Como matar um porco para um casamento – Panfleto* (2009) e a videoperformance *Porco* (2009), o artista se volta à precariedade que vivenciou outrora ao desempenhar a função de cuidador de porcos, reposiciona a experiência que praticava e faz desse estado de trabalho uma potente ferramenta para reflexão sobre aspectos inerentes ao posicionamento social da população preta.

Especificamente olhando para a exposição *Notícias da América*⁸, mostra individual do artista apresentada na Galeria de Arte Mendes Wood DM em São Paulo, em 2012, e também para o livro *Paulo Nazareth – Arte Contemporânea LTDA*⁹, do mesmo ano, produzido pelo artista e editorado pela Cobogó, constatamos ali que os trabalhos apresentados – simples se olhados a partir da complexa rede de produção artística contemporânea – articulam repertórios pessoais e histórias das localidades por onde o artista passou, além de evocarem um panorama das injustiças sociais vivenciadas por sul-americanos que observou.

A possibilidade de circulação da produção mencionada acima – que inclui os trabalhos que venho desenvolvendo e que serão apresentados nesta pesquisa –, inserida no campo formal da arte contemporânea nacional, se articula sobretudo a partir do trabalho de artistas e teóricos pretos brasileiros, como por exemplo Abdias Nascimento (1914-2011), Beatriz Nascimento (1942-1995) e Gilberto Alexandre Sobrinho (1973).

Desde o Teatro Experimental do Negro (tem) e o Museu de Arte Negra (MAN) até sua produção acadêmica e artística, Abdias trilhou um caminho para que o campo da política e o da arte, por exemplo, passassem a considerar o sujeito preto, suas vivências e seus aspectos culturais como elementos potentes e fundamentais de sua composição, uma vez que, embora ainda pouco reconhecida, a presença preta no cenário brasileiro é abrangente.¹⁰ A produção de Abdias o coloca no campo

⁸ MENDES WOOD DM. **Paulo Nazareth. Notícias de América**, c2010-2021. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/notcias-de-amrica>. Acesso em: 6 fev. 2021.

⁹ NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth. Arte contemporânea LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

¹⁰ NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

intelectual para a formulação de pensamento, além de ser um potente substrato para a produção afrodiaspórica contemporânea.¹¹

O trabalho desenvolvido pelo autor articula dois importantes campos que se relacionam diretamente com os artistas acima apresentados (e a rede de produção artística afrodiaspórica brasileira), com a pesquisa que empreendo nesta dissertação e com as investigações poéticas que venho desenvolvendo: primeiro, aponta para a necessidade de produção de uma estética preta, sobretudo considerando-a como o dispositivo de maior relevância para a construção das identidades das pessoas afro-brasileiras; e segundo, indica, a partir de ações práticas, como por exemplo a criação do TEN, a necessidade de organização política da comunidade preta brasileira em um sentido de enfrentamento à realidade por ela vivenciada.¹²

Ao tratar do quilombismo, Nascimento busca articular as experiências originárias, africanas e europeias no contexto brasileiro para analisar a forma como se organiza a vida social da população preta no Brasil, sobretudo em aspectos cotidianos. Indica a necessidade de atenção aos referenciais pretos, como por exemplo a música, a religiosidade, a organização espacial-arquitetônica dos territórios onde essa população se encontra e os terreiros e barracões utilizados nas manifestações religiosas, a oralidade e o corpo preto como elementos fundantes da identidade preta brasileira.¹³

Ao cunhar o conceito, o autor aponta que

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afóchés, escolas de samba, gafieiras foram e são

¹¹ PEREIRA, André Luís. **O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento**: a contribuição de um “negro revoltado”. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

¹² NASCIMENTO, Abdias. **O quilombolismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

¹³ *Ibidem*.

os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo.¹⁴

Nesse sentido, Abdias propôs a organização de um Estado Nacional Quilombola antirracista, movimento político e social que objetivava a reorganização do País a partir de uma lógica que transgredia a sociedade estruturalmente racista fabricada pela elite brasileira, ou seja, uma proposta nacionalista. Ao convocar a retomada e propor a análise desses aspectos da vida da população afro-brasileira, Nascimento aponta que esse ideal quilombista, embora amplo, é consistente, forte e denso.¹⁵

Essa proposição quilombista é pertinente para este estudo, sobretudo porque, como aponta o autor,

Como poderiam as ciências humanas, históricas – etnologia, economia, história, antropologia, sociologia, etc., – nascidas, cultivadas e definidas para povos e contextos socioeconômicos diferentes, prestar útil e eficaz colaboração ao conhecimento do negro – sua realidade existencial, seus problemas e aspirações e projetos? Seria a ciência social elaborada na Europa ou nos Estados Unidos tão universal em sua aplicação? A raça negra conhece na própria carne a falaciosidade do universalismo e da isenção dessa “ciência”. Aliás, a ideia de uma ciência histórica pura e universal está ultrapassada. O conhecimento científico que os negros necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente – de forma sistemática e consistente – sua experiência de quase 500 anos de opressão.¹⁶

Essa organização de quilombo elaborada por Abdias é potencializada ao ser associada às ideias de Beatriz Nascimento,¹⁷ que, entre outras coisas, aponta o quilombo como um “instrumento ideológico contra as formas de opressão [...] organizado frente ao colonialismo” e o insere no campo da produção artística como ferramenta positiva para o “reforço de uma identidade histórica brasileira”.¹⁸ O entendimento do quilombo como espaço ideológico, social, se dá a partir da

¹⁴ NASCIMENTO, A., 2019, p. 209.

¹⁵ *Ibidem*, p. 257.

¹⁶ *Ibidem*, p. 214-215.

¹⁷ NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodíaspóra. Revista do Mundo Negro**, Ipeafro, ano 3, n. 6 e 7, p. 41-49, 1985.

¹⁸ *Ibidem*.

pré-história da diáspora, quando ele organizava o continente africano, mas também no período colonial no Brasil, com a construção histórica do próprio conceito de quilombo, pensado em um processo brasileiro até se constituir como território político para a manutenção dos princípios ideológicos e como forma de resistência cultural, por exemplo, pela produção artística.¹⁹

Essa produção se inscreve no cenário da arte contemporânea brasileira a partir de uma abordagem afroperspectivista, que

[...] prevê a recuperação e a criação de rotas estratégicas e de reposicionamento, uma vez que se tratam de histórias traumáticas, violências praticadas, genocídios, interrupções e interpelações que informam sobre formas desumanizadoras pelas quais homens e mulheres foram (e são) tratados, ao mesmo tempo que reivindica as histórias contadas, muitas vezes silenciadas, de sujeitos que ressignificaram não só a própria experiência, mas de todo um povo, num processo de luta que começa no período colonial e avança para contextos pós-coloniais. O afroperspectivismo assume, portanto, um posicionamento na linha contínua da afirmação positivada da negritude, aqui compreendida na sua especificidade afro-brasileira e na alocação do que denomino estéticas das resistências, em atualizações diversas.²⁰

Olhando especificamente a produção artística afrocentrada à qual me referi anteriormente e recuperando o termo “corpo-quilombo”, cunhado por Gilberto Alexandre Sobrinho²¹ em articulação com Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento, é possível perceber esses trabalhos como “um conjunto de possibilidades não normativas” que “abrem-se para construções identitárias dinâmicas, [...] inscrevendo uma história da resistência afro-brasileira” na qual “o corpo como resistência, também é o corpo-quilombo”.²²

Deste modo, a pesquisa que desenvolvo nesta dissertação, intitulada *Exercícios para se lembrar: a performance como método para elaboração de subjetividade*, insere-se em contextos quilombistas e em uma abordagem artística afroperspectivista, em consonância com os autores supramencionados. Este

¹⁹ NASCIMENTO, B, 1985.

²⁰ SOBRINHO, Gilberto Alexandre. O afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. **LOGOS. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2020b, p. 152-167.

²¹ SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Bixa Travesty e o queerlombismo: a negritude trans no documentário. In: ENCONTRO SOCINE, 23, 2019. Anais [...]. Sessão: Cinema negro africano e diaspórico: narrativas e representações. São Paulo: SOCINE, 2020a, p. 435-440.

²² *Ibidem*, p. 437.

trabalho, mais que envidar esforços para o estabelecimento de uma relação entre os campos prático e teórico, no que tange ao universo da arte, fundamenta-se no próprio exercício poético de criar e em todas as possibilidades que lhe são inerentes.

A pesquisa investiga o processo de criação em performance, em que pesa a perscrutação fundamentada em meu próprio corpo, núcleo de experiências múltiplas, com ênfase para as relações estabelecidas frente ao meu tamanho, cor e gestos, para os enquadramentos e estereótipos em relação a questões de gênero, sexualidade e raça e para o pertencimento a uma cidade e suas divisões sociais. O corpo é minha própria ferramenta de trabalho, que, mais do que reiterar comportamentos em um sentido mimético, se constitui como materialidade, indica agendas coletivas e não se fixa no âmbito da pessoalidade. É fio condutor para um processo de criação em que os aspectos étnico-raciais são estabelecidos a partir de experiências cotidianas – das mais variadas possibilidades.

O estudo se estrutura a partir de minha produção artística, especificamente nos trabalhos *Epiderme social* (2015), *O que te diz meu corpo?* (2017) e a série de performances *Exercícios para se lembrar*, composta pelos trabalhos *Quantos passos valem uma caminhada?* (2018), *Branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2019) e *Rei da Primavera* (2021), sendo esta última série desenvolvida especificamente para esta investigação.

Como metodologia de trabalho, adotei a recuperação de narrativas presentes em minha subjetividade e, por conseguinte, em meu repertório enquanto sujeito preto, escritas a próprio punho em diários que produzi durante a infância e a adolescência, os quais assumiram a função de arquivo autobiográfico. Por meio da reiteração dos comportamentos contidos naquelas páginas, busquei empreender o repertório lá apresentado como elemento fundante para o meu processo de criação.

No capítulo primeiro – *Vim dizer-lhes um discurso: GORDO, PRETO, VIADO OU SIMPLEMENTE CORPO* –, tenho como objetivo, alicerçado no conceito de *imagens de controle*, de Patricia Hill Collins (2000; 2019), e na performance *Epiderme social*, de minha autoria, levantar alguns questionamentos a respeito das imagens atribuídas socialmente às pessoas pretas, caracterizando esse processo como a continuidade da prática colonial de dominação e silenciamento de nossos corpos. Indico, a partir da apresentação do processo de criação e de execução do trabalho *Epiderme social*, a performance como dispositivo para tal constatação e

ainda a coloco como a ferramenta que utilizo para o reposicionamento subversivo desses processos colonizadores. O arcabouço teórico desse capítulo é composto por Giorgio Agamben (2009); Kimberlé Crenshaw (2002); Serafim Leite (1965); Sidnei Nogueira (2020); Stuart Hall (2016) e Winnie Bueno (2020).

No capítulo segundo – Performances ou comportamentos reiterados – a partir da análise da performance executada por uma vendedora de quebra-queixos, um doce à base de coco e açúcar vendido no contexto urbano de cidades capixabas e em algumas localidades da região Nordeste do País, proponho, levando em consideração os estudos de Richard Schechner (2002; 2003; 2011; 2013a; 2013b) e Diana Taylor (2013a; 2013b; 2016), que tudo pode ser caracterizado como performance e que esta funciona como uma epistemologia, um modo de conhecer, que se dá sobretudo a partir da reiteração de comportamentos inerentes ao repertório que o corpo apreende, articulando-se como um método para a transferência de conhecimento. Analiso os trabalhos *Bombril* (2010), *White face and blonde hair* (2012) e *Triple Portrait of Charles* (2007), respectivamente de autoria de Priscila Rezende (1985), Renata Felinto (1978) e Kehinde Wiley (1877), assim como a performance *O que te diz meu corpo?* (2017), no sentido de ratificar as perspectivas de Schechner e Taylor.

No capítulo terceiro – Exercícios para se lembrar: a performance como método para a elaboração de subjetividade – recupero os diários que produzi no período da infância e adolescência, assumindo as narrativas que eles comportam como matéria-prima para a construção da série de performances *Exercícios para se lembrar* (2018-2021). Destrincho o processo de criação dos trabalhos abarcados nessa série e os articulo às perspectivas teóricas de Abdias Nascimento (2019), bell hooks (2000), Diana Taylor (2013a; 2013b; 2016), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2019), Isildinha B. Nogueira (1998), Patricia Hill Collins (2000; 2019) e Richard Schechner (2002; 2003; 2011; 2013a; 2013b).

Dito isso, esta pesquisa se endereça a artistas, pesquisadores, professores e leitores em geral, interessados tanto na elaboração de novos modos de construção e de reflexão a respeito do pensamento artístico contemporâneo quanto no processo de criação em performance com perspectivas afrocentradas. Convido a todos e todas a partilharem comigo parte das reflexões que cunhei durante o período em que este estudo foi desenvolvido.

CAPÍTULO PRIMEIRO – VIM DIZER-LHES UM DISCURSO: PRETO, GORDO, VIADO OU SIMPLEMENTE CORPO!



Figura 1 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documento de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.

Meu corpo sempre me pareceu estranho: era como se ele não comportasse todas as possibilidades que se desenhavam em seu interior e se projetavam para fora. A partir desse estado de consciência, desenvolvi diversas ações performáticas que até então acreditava terem sido executadas involuntariamente. Conjugo o verbo no passado, uma vez que, desde meu contato com pesquisadores do campo dos estudos da performance, que serão utilizados como arcabouço teórico nos capítulos que seguem, percebi que essas ações performáticas eram, na verdade, a reiteração de comportamentos, experiências, lembranças que compuseram e ainda compõem minha identidade como sujeito e que se constituem como a principal metodologia para meu fazer em arte.

Gostaria de relatar uma experiência: por muito tempo fui praticante do catolicismo, especificamente da vertente apostólica romana, ao ponto de minhas

convicções me levarem a assumir o papel de coroinha²³ na congregação do bairro. Recordo-me de que a visualidade da indumentária sacerdotal foi o fator decisivo para que eu aceitasse desempenhar essa função no culto. A peça era composta por duas vestes: uma longa, que cobria meus pés, em tom magenta, feita sob medida em cetim acetinado, com mangas que iam até os pulsos; e outra disposta por cima, mais curta, em branco, confeccionada de um tipo nobre de algodão, com mangas três-quartos.

O efeito daquelas roupas sobre mim era poderoso: quando as vestia para a celebração, em alguma medida, performava o papel de Jesus Cristo. Suas diversas imagens – esculturas e pinturas – dispostas pela congregação serviam de inspiração para a composição de meus gestos na atuação durante o culto. Eu olhava atento para as sandálias de cordas, as mãos sobrepostas e o rosto, que ora parecia *blasé* diante de anjos, ora atento ensinando a multidão nas montanhas, ora ainda tenso à medida que guerreava com figuras demoníacas.

Aquelas vestes me eram tão atrativas porque “santificavam” o corpo “estranho” que eu possuía. Em outras palavras: o menino preto-gordo-gay, que na maioria das vezes era *zombado* pelos amigos, a partir do momento em que vestia aquela roupa, tinha todas as suas características individuais sobrepostas por um estado de santidade, de respeito e valor social. Era como se aquelas vestes se constituíssem como um dispositivo²⁴ que, acoplado ao meu corpo, o colocava em lugar de paridade com os demais indivíduos de meu convívio. Após um longo período performando esse papel e diante da dicotomia que vivenciava nos tratamentos que recebia durante a realização dos cultos e no cotidiano da vida em sociedade, decidi que aquelas roupas, até então sagradas e com utilização permitida

²³ Coroinha ou “menino do coro” é uma criança ou adolescente que se batizou na Igreja Católica e auxilia o padre nas funções do altar. Essa função sempre foi realizada por meninos. Somente em 2004, São João Paulo II autorizou, através da encíclica *Redemptionis sacramentum*, que meninas também servissem ao altar. Cf. A SANTA SÉ. Instrução *Redemptionis Sacramentum* sobre algumas coisas que se devem observar e evitar acerca da Santíssima Eucaristia, 25 mar. 2004. Disponível em: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20040423_redeptionis-sacramentum_po.html. Acesso em: 4 jun. 2020.

²⁴ Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios, Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 40.

apenas nas celebrações religiosas, pelo estado social que me proporcionavam, seriam minhas roupas cotidianas.

Não me recordo bem de qual foi a estratégia que executei, mas por uma semana frequentei a escola vestindo as roupas sacerdotais de coroinha. Tentando me aproximar da naturalidade que observara nas figuras dispostas no templo, performava uma postura ereta, com as mãos sobrepostas e a expressão mais angelical que conseguia fazer.

Nos primeiros dias, todas as pessoas que cruzavam comigo, inclusive a minha família e na escola, me tratavam como se estivéssemos em uma experiência teatral, performática. O tempo foi passando e, à medida que eles me viam vestindo a mesma roupa, dia após dia, instaurou-se um estado de calamidade. Minha família e a igreja foram chamadas para que explicassem a situação para a escola, e a justificativa que construí para não receber uma punição pela utilização da veste era a de que tinha ouvido o direcionamento de Jesus para me vestir daquela forma, com a missão de anunciá-lo. Em resumo, ao fim do ocorrido, fui suspenso por alguns dias da escola, perdi o posto de coroinha na congregação por ter violado uma indumentária consagrada e ainda fui corrigido fisicamente por minha mãe.

Como fica evidenciado na experiência relatada, antes mesmo da aproximação com o campo da arte, as práticas de ações/comportamentos corporais – leia-se, performances – já se apresentavam como o método pelo qual eu produzia condições para a elaboração da vida. Se partirmos, por exemplo, dos motivos que me levaram a me submeter à prática religiosa católica e assumir a posição de coroinha em uma comunidade, bem como a utilizar as vestes sacerdotais fora do ambiente religioso, é possível apontar aspectos que já se relacionavam diretamente com as questões que atravessam minha poética artística, como, por exemplo, a inquirição sobre os processos de instituição/manutenção da animalização atribuída a corpos pretos e a confissão pública da fé católica apostólica romana, em uma tentativa de aproximação do padrão social cis-branco-heteronormativo.

Embora, dentro da minha experiência, por muito tempo tenha me relacionado com a Igreja Católica como um importante agente para a construção de aspectos da minha identidade no período da adolescência, hoje percebo a possibilidade, inclusive observando grupos pertencentes à comunidade, como o dos jesuítas, de uma reflexão dissemelhante. Analisando-os, é possível estabelecer uma

relação direta entre o padrão eurocentrado – no que se refere à fé cristã como ferramenta para a doutrinação de corpos –, ainda em voga no Brasil, e a execução das missões de catequese, como aponta Sidnei Nogueira:

Os jesuítas se tornaram uma poderosa e eficiente congregação religiosa, em parte em função de seus princípios fundamentais, que buscavam a perfeição humana por intermédio da palavra de Deus e da vontade dos homens que estavam no poder; a obediência absoluta e sem limites aos superiores; a disciplina severa e rígida; a hierarquia baseada na estrutura militar; e a valorização da aptidão pessoal de seus membros. Somente a palavra de Deus poderia levar o homem à perfeição – uma perfeição determinada pelo domínio dos jesuítas a serviço do rei, da lei e da fé.²⁵

É importante destacar que, em sua gênese, esses processos objetivavam, além de cristianizar os nativos, a manutenção do monopólio da Igreja, que estava se estabelecendo no País. Em outras palavras: a teologia católica afastou qualquer possibilidade de naturalização das práticas religiosas não brancas, bestificando, por exemplo, o culto aos orixás e às forças da natureza, imputando a pretos e pretas e aos povos originários a ideia de que pelo cristianismo haveria a possibilidade de embranquecimento social, de conquista, de pertencimento ou, como avultado anteriormente em meu relato, de participação/inclusão em um ambiente seguro, ou seja, de aproximação com os aspectos humanos atribuídos à branquitude.²⁶

Pensando na confissão pública da fé católica apostólica romana, tal ação denota a tentativa de produção ou o desejo de um local seguro para existir. Eu, um adolescente preto, gordo, afeminado, receptáculo de toda sorte de xingamentos, existindo dentro de uma lógica estruturalmente racista, enxergava naquela profissão de fé uma ferramenta possível para a produção de condições para a minha existência. Decidir atuar como coroinha, um cargo relativamente importante para a execução do rito litúrgico, era uma tentativa de humanização de um corpo que para a maioria parecia estranho ou não humano, um corpo bestificado socialmente, que nos diversos espaços de existência estava sujeito a práticas de violência.

²⁵ NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020, p. 20.

²⁶ LEITE, Serafim. **Suma história da Companhia de Jesus no Brasil (assistência de Portugal): 1549-1760**. Lisboa: Junta de Investigação Ultramar, 1965.

E foram essas práticas que me levaram a reiterar a utilização das vestes sacerdotais em um ambiente não religioso. Comumente xingado²⁷ de “preto”, “gordo”, “viado” por colegas do cotidiano escolar – e hoje tenho a consciência de que a maioria deles não fazia ideia do que essas palavras significavam e de que estavam a repetir uma lógica estruturalmente racista e LGBTQIfóbica –, vi na utilização daquele vestuário uma oportunidade para a obtenção de um tratamento menos racista, tentando alcançar o que é dado aos corpos brancos, com vistas à experimentação de um ambiente não violento.

Embora toda a construção textual aqui apresentada parta da minha condição de sujeito racializado, considerando a interseccionalidade como a “forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classes e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outros”,²⁸ compreendo que a mesma lógica se aplica a outros indivíduos dissidentes, que acumulam marcadores sociais em sua existência, assim como eu, e que às suas maneiras desenvolvem mecanismos, ações, comportamentos para lidar com o racismo e as diversas violências que nos são praticadas cotidianamente.

Um exemplo dessas violências no dia a dia são os xingamentos “preto”, “gordo”, “viado”, mencionados anteriormente, que repetidas vezes ouvi na adolescência. Tais ofensas se relacionam diretamente com o que Patricia Hill Collins (2000) chama de *imagens de controle*, ao tratar de questões pertinentes ao *black feminist thought*. Por definição, essas imagens são a

[...] tessitura ideológica do racismo e de outras violências, percebidas de maneira interseccional e simultânea. Produzidas e utilizadas por grupos hegemônicos para garantir a continuidade das práticas de violências e da dominação que os mantêm no poder. As imagens de controle compreendem

²⁷ Farei uso da terminologia “xingamento/s” ao tratar desses acontecimentos, uma vez que percebo que era esse o sentido atribuído ao termo pelos indivíduos que praticavam os processos aos quais me refiro. É importante apontar que, a partir de minha aproximação com o campo da teoria *queer*, sobretudo a perspectiva *queer of color* – e do desenvolvimento de meus trabalhos artísticos –, passei a percebê-los como chaves para a construção de minha identidade e, por conseguinte, de minhas poéticas.

²⁸ CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2002, p.177.

definições, verdades sociais, construídas acerca de pessoas pretas. (tradução nossa)²⁹

Winnie Bueno³⁰ acrescenta ainda que essas imagens constroem/ratificam representações deturpadas, associando a corpos como o meu estados de subalternidade, subserviência e/ou hiper/hipossexualização. Constituem uma espécie de mecanismo utilizado para impedir que pessoas pretas vivenciem um processo positivo de subjetivação e de construção de identidades, funcionando ainda no sentido de garantir a supressão de possibilidades reais de autonomia, baseadas que são em estereótipos articulados a partir de questões raciais, de sexualidade, de gênero e de classe.

E, mesmo tendo dito anteriormente que esses xingamentos eram proferidos por pessoas que não tinham consciência do que de fato eles representavam – sobretudo se consideramos sua idade e a classe social na qual estavam inseridas –, eles operavam dentro da lógica das *imagens de controle*, sobretudo por atribuírem – e permanecerem atribuindo – a um corpo diferente do delas aspectos pejorativos, que tendiam a instaurar o distanciamento entre o estado humano que conferiam a si e o monstruoso que me imputavam.

Há a possibilidade de aproximação dessas imagens de controle com os

[...] três momentos importantes de encontro do Ocidente” com os negros, que deram origem a uma avalanche de representações populares, baseadas na marcação da diferença racial. O primeiro teve início com o contato, no século XVI, entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, fonte de escravos negros durante três séculos. Seus efeitos podem ser encontrados na escravidão e nas sociedades pós-escravistas do Novo Mundo. O segundo momento ocorreu com a colonização da África e sua “partilha” entre as potências europeias que buscavam controlar território, mercados e matérias-primas coloniais no período do “novo imperialismo”. O terceiro momento ocorreu com as migrações pós-Segunda Guerra Mundial do “Terceiro Mundo” para Europa e América do Norte. As ideias ocidentais sobre “raça” e as imagens da diferença racial foram moldadas profundamente por esses três encontros fatídicos.³¹

Tal aproximação é importante, uma vez que, a exemplo das reflexões de Patricia Hill Collins, os apontamentos acerca da construção das identidades e

²⁹ COLLINS, Patricia Hill. **The black feminist thought**. London: Routledge, 2000.

³⁰ BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

³¹ HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniela Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016, p. 139.

estereótipos – práticas de representação – elaborados por Stuart Hall se dão no âmbito social e, por conseguinte, se constituem nas relações com o/os outro/outros, ou seja, há um cruzamento de linguagens – a das imagens com as demais presentes no contexto social –, resultando em um estado não estático/determinante de leitura.³²

Logo, essas imagens estereotipadas que resultam no controle de corpos como o meu simplificam nossa subjetividade, naturalizam a diferença e contribuem para a manutenção das desigualdades – estruturada a partir de um grupo de poder, ratificando o sistema branco eurocentrado.³³

Sendo assim, essas imagens de controle e estereótipos:

[...] constituem “o lugar de um superávit ilícito de significado” (Jameson 1994: 33-34); a abstração em virtude da qual minha individualidade é alegorizada e transformada em ilustração abusiva de outra coisa, algo não concreto e não individual. Como forma influente de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, os *insiders* e os *outsiders*, Nós e Eles. Tonificam a autoestima e facilitam a união de todos “nós” que somos normais, em uma “comunidade imaginária”, ao mesmo tempo em que excluem, expõem, remetem a um exílio simbólico tudo aquilo que não se encaixa, tudo aquilo que é diferente.³⁴

Dessa forma, a potência abarcada no reposicionamento da prática religiosa de coroinha em um ambiente não religioso estrutura-se, sobretudo, no desejo de rompimento com as imagens de controle e estereótipos que eram atribuídos a mim. Embora essa ação não tenha sido executada com qualquer nível de consciência racial – ou artística –, foi pela reiteração desse comportamento corporal que organizei minha subjetividade e construí possibilidades pujantes de existência. Como apontam os autores acima citados, essas imagens e estereótipos habitam, além do contexto social coletivo, nossos conscientes e inconscientes, o que nos incita a desenvolver estratégias para subvertê-los – como a utilização da veste sacerdotal que desempenhei.

³² HALL, 2016.

³³ *Ibidem*.

³⁴ FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael; SILVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Ed. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos>. Acesso em: 6 jan. 2021.

Isso é extremamente relevante, uma vez que é justamente nessa chave que se baseia o método pelo qual desempenho meus trabalhos artísticos (discussão a ser apresentada no capítulo segundo). A partir do contato com o campo da arte, entendi que os comportamentos corporais que desenvolvi em resposta a situações diversas – violentas ou não, como ficara evidenciado no capítulo terceiro – constituem o repertório para minha criação em arte. Se retomarmos os xingamentos expostos acima, estes subsidiaram o desenvolvimento da performance *Epiderme social*, apresentada a seguir:



Figura 2 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documento de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.

Para este trabalho, retomo seis xingamentos – imagens de controle e estereótipos – que foram atribuídos a mim na infância e adolescência (adjetivos oriundos de situações diversas), alguns deles narrados acima, recebidos de pessoas próximas, como familiares e outras de convívio cotidiano. Os xingamentos são: GORDO, PRETO, VIADO, SAPATÃO, FEMINISTA e AFEMINADO. Transformando-os em carimbos (matrizes), proponho, como em um processo de produção de gravuras, que sejam impressos sobre minha pele. Para isso, durante a execução da performance, vestindo roupas do dia a dia, me posiciono no espaço público, geralmente em uma rua ou avenida com fluxo de transeuntes relevante.

Em silêncio, após me despir até que só reste uma bermuda térmica preta – que comporta junto ao meu corpo o material a ser utilizado na performance – vendo os olhos. Em uma das mãos posiciono uma almofada carimbeira, similar às que cotidianamente são utilizadas em escritórios ou espaços que desempenham serviços administrativos, e na outra aloco os seis carimbos contendo os xingamentos acima apontados, acrescidos de um outro contendo meu nome. Após desempenhar esse roteiro, em silêncio, aguardo que o público comece a marcar meu corpo. A performance tem duração de 120 minutos.

Performei o trabalho *Epiderme social* no Viradão Cultural de Vitória, realizado pela Prefeitura Municipal de Vitória; na exposição coletiva *Quanto mais arte melhor*, organizada pelo Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo – DAV/UFES em correalização com a Emparede Galeria de Arte; e no I Performe-se Festival de Performances, todos em 2015; e na Semana da Juventude Negra de Vitória, com realização da Secretaria Municipal de Cidadania, Direitos Humanos e Trabalho, em 2019. Os documentos que são apresentados nesta pesquisa foram gerados pelo artista visual e fotógrafo Tom Fonseca durante o Viradão Cultura de Vitória 2015 e compuseram a exposição coletiva CORPOFORMER, com curadoria de Carla Borba, realizada no Centro Cultural Casa da Stael, em 2016, em Vitória/ES.



Figura 3 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documentos de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.



Figura 4 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documentos de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.



Figura 5 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documentos de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.



Figura 6 – Geovanni Lima | *Epiderme social* | 2015 | Documentos de performance | Viradão Cultural, Vitória/ES

Fonte: Tom Fonseca.

A decisão de apresentar nesta pesquisa a performance *Epiderme social* em sua realização durante o Viradão Cultural em 2015 se dá por compreender que tal execução, pela territorialidade e pelo tipo de evento, se constitui como a menos contaminada pelo *status* de *obra de arte*.³⁵ Digo isso, pois nas demais realizações – compondo um evento formal de artes visuais – a manipulação de meu corpo se deu em um sentido mais polido, com menos produção de impressões sobre minha pele, por exemplo. Acredito que a versão do trabalho apresentada no evento supramencionado evidencia a continuidade da atribuição de imagens de controle e estereótipos a pessoas pretas praticada por pessoas brancas.

Elaboro tal afirmação, uma vez que, durante as execuções do trabalho no Viradão Cultural e na exposição *Quanto mais arte melhor*, por exemplo, enquanto os participantes manipulavam meu corpo no decorrer das performances, ouvi, no primeiro evento, falas como: “Ele é gordo, né?”; “Será que tem pau pequeno ou grande? Vamos abaixar a cueca dele?”; “Esse viado tá pagando de doido, vamos esculachar!”; “Será que ele dá ou come?”; “Nem parece viado! Que desperdício!”; ao passo que no segundo ouvi: “A presença negra tem se destacado nas exposições em Vitória”; “Que bom que estamos dando espaço para a produção de artistas dissidentes”.

Além desses apontamentos no campo oral que ficaram registrados em minha memória e, posteriormente, em anotações que produzi a partir da realização da performance, as formas de trato físico dispensadas a mim nos dois espaços foram bastante antagonistas. Durante o Viradão, a equipe que produziu o trabalho teve que intervir algumas vezes para que alguns indivíduos não violentassem meu corpo com agressões físicas, enquanto que na rua, em frente à galeria de arte que estava recebendo a exposição em tela, não foi necessária nenhuma intervenção nesse sentido, sobretudo porque já havia um público esperando que o trabalho começasse a ser executado.

Especificamente considerando a execução do trabalho no Viradão Cultural, foram dispostas sobre meu corpo 717 impressões produzidas pelos participantes a partir da utilização das matrizes contendo os xingamentos. Além das impressões, elaboradas a partir dos materiais que estavam disponíveis, foram

³⁵ Cf. HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

observados três escritos manuais sobre minha pele que traziam as seguintes palavras: FELIZ, FELICIDADE e AMOR, elaboradas com grafia livre pelos participantes utilizando seus dedos molhados na tinta da carimbeira. Considerando o número absoluto das impressões produzidas, duas formas se destacaram: PRETO, repetida 458 vezes, e meu nome, GEOVANNI, identificado 17 vezes.

Esses dados são importantes, uma vez que vão ao encontro tanto dos apontamentos dos teóricos acima colocados, quanto da utilização da veste de coroinha como uma ferramenta para obtenção de um tratamento menos racista, que executei no período de infância e adolescência (décadas de 1990 e 2000).

Se considerarmos a manipulação que meu corpo recebeu por parte dos participantes do trabalho nas duas ocasiões que descrevi, a quantidade de impressões produzidas e quais foram as matrizes escolhidas (PRETO, 458 vezes, por exemplo), inclusive a baixa utilização do carimbo que continha meu nome (17 vezes, em um universo de 717 outras impressões), a execução da performance *Epiderme social* indica que ainda há em operação no contexto social capixaba – e brasileiro – a utilização de imagens estereotipadas, manipuladas socialmente, que visam à manutenção do controle social e do poder sobre corpos pretos.

Para meu processo de criação em arte, tal constatação é extremamente potente, uma vez que é a partir dessa tomada de consciência a respeito de minha condição de indivíduo racializado e do sistema social no qual seu estou inserido que venho produzindo trabalhos de arte, especificamente performances, para que meu corpo fale.

Corpo PRETO, GORDO, VIADO, com 171 cm de altura, 123 kg de massa corporal, olhos pretos, 112 cm de circunferência abdominal e pés rachados tamanho 44. Hipertenso, diabético, portador de foliculite supurativa crônica de couro cabeludo³⁶, acrocórdons³⁷ e acantose *nigricans*³⁸, chagas e marcas físicas – que

³⁶ “A foliculite decalvante é alopecia inflamatória caracterizada por induração de couro cabeludo com pústulas, erosões, crostas e escamas. Embora o *Staphylococcus aureus* seja isolado dessas pústulas, é interrogado se o processo é primário ou secundário. Histologicamente se observa abscesso centrado no infundíbulo folicular acometido, seguido de infiltrado inflamatório perifolicular predominantemente linfocitário com plasmócitos, neutrófilos, eosinófilos e células gigantes, destruição folicular e fibrose dérmica difusa, com possibilidade de hiperqueratose e oclusão (*plug*) folicular. Antibióticos, corticoides tópicos/sistêmicos e retinoides sistêmicos podem ser benéficos. A foliculite dissecante do couro cabeludo começa com nódulos inflamatórios na região occipital que progridem para alopecia cicatricial. Histologicamente há hiperqueratose com obstrução e dilatação do folículo, infiltrado inflamatório constituído por neutrófilos, linfócitos e histiócitos, destruição das estruturas anexais,

muitas vezes partem de marcas psíquicas – meu corpo, por estar inserido em contextos diversos, produz possibilidades poéticas de existência que são politicamente potentes.

Operando a partir da reiteração de histórias e lembranças, em especial as que me foram contadas e/ou vivenciadas em minha cidade natal, Sooretama/ES, e que constituem o objeto desta pesquisa, por meio de experiências estéticas de criação, especificamente a produção de trabalhos em performance, reflito sobre as condições às quais meu corpo foi e continua sendo submetido.

Levanto, sobretudo, questões relacionadas à negritude no campo da arte, utilizando a performance como disparador, a fim de contribuir para a continuidade do processo iniciado por outros artistas pretos, que, embora operem fora do padrão social estabelecido, assim como eu, se enxergam como sujeitos dotados de potência, tendo a produção em arte como a ferramenta para o reposicionamento social de questões que os perpassem.

tecido de granulação, reação gigantocitária tipo corpo estranho, formação de fístulas e fibrose extensa. Incisões cirúrgicas/drenagem, excisão/enxertia, epilação por Rx são empregadas nos casos refratários.” FERNANDES, Nurimar Conceição; MAGALHÃES, Taissa Cañedo; QUINTELHA, Daniele Carvalho; CUZZI, Tullia. Folliculite supurativa crônica de couro cabeludo: desafio terapêutico. **Surgical and Cosmetic Dermatology**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, jul./set. 2018 (3 Supl. 1), p. 41.

³⁷ “Acrocórdons, também conhecidos como pólipos fibroepiteliais, são pequenas lesões da pele, normalmente da mesma cor, totalmente benignas e sem sintomas. São mais comuns no pescoço, na virilha e nas axilas. Muitas vezes estão relacionados com resistência à insulina, podendo sinalizar um estado pré-diabético. Nesses casos, muitas vezes se associam a outra lesão cutânea, a acantose *nigricans*. Acrocórdons estão também fortemente relacionados à obesidade e a fatores genéticos.” SOCIEDADE BRASILEIRA DE DERMATOLOGIA. **Acrocórdon**, c2017. Disponível em: <https://www.sbd.org.br/dermatologia/pele/doencas-e-problemas/acrocordon/45/#:~:text=Acroc%C3%B3rdons%2C%20tamb%C3%A9m%20conhecidos%20como%20p%C3%B3lipos,sinalizar%20um%20estado%20pr%C3%A9%2Ddiabético>. Acesso em: 11 jun. 2020.

³⁸ Acantose *nigricans* é uma “doença de pele caracterizada por manchas escuras resultantes de uma hiperqueratose (aumento da camada mais superficial da pele) e hiperpigmentação (lesões de cor cinza e engrossadas que dão aspecto verrucoso), podendo afetar pessoas saudáveis ou estar associada a outras doenças como diabetes, obesidade, doenças ovarianas, distúrbios metabólicos, doenças da tireoide e câncer do aparelho digestivo. Existem quatro tipos de acantose: - Síndrome de Miescher – hereditária e benigna; - Síndrome de Gougerot Carteaud – benigna e possivelmente hereditária, acomete mulheres jovens; - Pseudoacantose – benigna e associada à obesidade e alterações endócrinas; - Acantose Maligna – frequentemente associada a cânceres do tubo digestivo e fígado”. SOCIEDADE BRASILEIRA DE DERMATOLOGIA. **Acantose**, c2017. Disponível em: <https://www.sbd.org.br/dermatologia/pele/doencas-e-problemas/acantose/44/#sintomas>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CAPÍTULO SEGUNDO – PERFORMANCES OU COMPORTAMENTOS REITERADOS



Figura 7 – Geovanni Lima | Jupiara Silva | 2021 | Documentos de performance
Fonte: acervo do artista.

Atento, observo o mar pela fresta aberta entre as cortinas do quarto de estudos. De repente começo a ouvir badaladas de um sino e, curioso, me levanto e abro a cortina completamente. Lá embaixo vejo uma senhora – preta – vestida de branco, com idade, julgo, entre os 50 e os 60 anos, com máscara e luvas. Na sua cabeça está disposta uma vasilha de plástico igualmente branca, tampada, equilibrada de maneira que ela se desloca sem precisar segurá-la. Em suas mãos há um objeto de metal, como um triângulo utilizado por musicistas para dar ritmo ao forró pé de serra. Ela não diz uma palavra – pelo menos da distância em que me encontro não consigo ouvir –, apenas ritmicamente converge o triângulo de metal a uma haste de igual material, emitindo um som, como o de um sino tocando. Imediatamente corro para a sala e compartilho com meu companheiro que há uma

senhora vendendo quebra-queixo.³⁹ Prontamente ele se levanta, pega sua carteira e desce para comprar – tudo de maneira apressada, pois não sabemos quanto tempo ela ficará na região. Quinze minutos depois, ele retorna para nosso apartamento. Em suas mãos há um saco de papel, que apresenta algumas manchas causadas pelo melaço dos quebra-queixos que armazena.

O que me fez ter certeza de que aquela senhora vendia quebra-queixo? Não havia sequer uma placa, nenhum discurso oral gravado, como aqueles comumente ouvidos em cidades menores, quando, por exemplo, está passando o caminhão dos ovos, das verduras etc. Mais que isso, que convicção é essa, que faz com que apenas o comportamento executado na rua por aquela mulher seja suficiente para que eu peça a outra pessoa que se desloque de seu conforto e vá buscar tais doces para mim?

Venho de uma família humilde e com algumas limitações de ordem financeira. Nossa alimentação sempre foi simples. Recordo-me de passarmos por períodos em que nos alimentávamos sempre da mesma coisa, e geralmente o que seria comido era definido pelo que estava financeiramente acessível no mercado. Minha mãe complementava a renda familiar vendendo chup-chup⁴⁰ em casa. Mas, embora nossa geladeira estivesse sempre com os chup-chups, não consumíamos frequentemente doces. A única exceção a essa regra acontecia sempre no primeiro sábado do mês, época de pagamento do meu pai.

Como éramos quatro filhos, não havia a possibilidade de distribuir mesadas ou qualquer quantia. Mas, naquele dia específico do mês, ele nos reunia na sala e ficávamos esperando ouvir um badalar de sinos – na verdade, achávamos que se tratava de sinos, mas o som vinha de uma lata de óleo descascada friccionada sobre uma faca velha de metal –, que indicava que a senhora do quebra-queixo estava se aproximando e teríamos a chance de provar a iguaria. Era

³⁹ O quebra-queixo é um doce da culinária capixaba, feito de coco e açúcar, basicamente. Ao mastigá-lo, o quebra-queixo apresenta-se bem duro, e por isso tem-se a sensação de que “o queixo vai se quebrar”: daí o nome quebra-queixo.

⁴⁰ Chup-chup, sacolé, geladinho, gelinho, dindim, chope ou chopp é uma espécie de picolé artesanal preparado dentro de pequenos sacos plásticos. O doce é feito acondicionando uma bebida em um saco plástico, que depois será levado ao refrigerador para congelar. Dessa forma, após o congelamento completo do líquido, fica pronto para o consumo. A bebida utilizada nessa sobremesa geralmente é preparada com polpas de frutas, embora também seja possível a utilização de bebidas achocolatadas, alcoólicas, caldo de cana ou outros ingredientes.

um ritual, não precisávamos de palavras ou indicação do que fazer, sabíamos o dia, o que comeríamos e até quem estava vendendo.

Novamente: o que me fez ter certeza de que aquela senhora vendia quebra-queixo? Respondo: a métrica emitida pelo triângulo friccionado contra uma haste de metal e a contemplação da figura feminina com uma vasilha na cabeça executando comportamentos marcados ativaram conhecimentos apreendidos em meu corpo, gerados a partir de vivências de quando ainda era menino, e me levaram a reconhecer o objetivo da ação: a venda de quebra-queixos.

Para melhor elaborar essa questão, dividirei minhas reflexões em três partes: (i) a **observação** do ato executado pela vendedora de quebra-queixos, que caracterizei como uma performance; (ii) a percepção de como, a partir da constatação de que esse ato é uma performance, me relaciono com ele e em que níveis ele **ativa e transmite** conhecimentos no/pelo meu corpo; e (iii) a apresentação da **ação** performática *O que te diz meu corpo?* (2016), construída a partir de eventos vividos por mim, como o da vendedora de quebra-queixo, que reitero no ambiente da arte.

Observação

Por constituir um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual ao *play* (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição), incluindo as “formas populares de entretenimento”,⁴¹ tudo pode ser considerado, analisado e observado como uma performance diante das características presentes.⁴² Nesse sentido, Lúcio Agra⁴³ sugere que esse conjunto de possibilidades e todos os

⁴¹ SCHECHNER, Richard. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013a, p. 37.

⁴² É importante apontar que Richard Schechner faz uma aproximação com o campo da antropologia, de maneira mais íntima com Vitor Turner (1929-1983) e Erving Goffman (1922-1982), para construir a tese de que as coisas, as ações, os comportamentos, *et cetera*, podem ser analisados/vistos como performances. (SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. Tradução: Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011). Os autores mencionados teorizam sobre os indivíduos como agentes em seus próprios dramas.

⁴³ AGRA, Lúcio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). **Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 11-17, 2011. Disponível em: <<https://superficiadosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performance-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>> Acesso em: 7 mar. 2020.

processos inerentes a sua execução possam ser a “mais perfeita tradução” do contemporâneo. Mais que isso, talvez a performance possa ser seu operador pragmático, no sentido de servir a essa ambiência nebulosa “[...] como incorporação, dando-lhe fisicalidade, expondo-lhe os impasses”.

Considerando essa gama de possibilidades, “fazer performance é um ato que pode ser entendido em relação: a ser, fazer, mostrar-se fazendo [e] explicar ações demonstradas”.⁴⁴ Para Schechner,⁴⁵ *ser* é a expressão de como eu me produzo enquanto indivíduo em todos os aspectos – é filosófico, como, por exemplo, socialmente; *fazer* engloba as ações e atividades que geram a existência, são comportamentos executados de forma contínua, e está diretamente relacionado a *mostrar-se fazendo*, que pode ser entendido como performar as ações feitas ou sublinhá-las, demarcando-as; e *explicar as ações demonstradas* é o trabalho de compreender o “mundo da performance e o mundo como performance”.⁴⁶

Assim, de maneira analítica, podemos relacionar a ação da mulher vendendo os quebra-queixos aos aspectos acima descritos. As etapas de *ser*, *fazer* e *mostrar-se fazendo* são executadas por ela, enquanto a de *explicar ações demonstradas* fica a meu cargo, inclusive abarcando a produção deste texto. De maneira mais detalhada: dada sua existência como indivíduo preto, especificamente sendo mulher, em um país onde a conjuntura básica de nossa existência enquanto povo perpassa a necessidade, em muitos casos, da aceitação de subempregos ou da realização de um trabalho informal com vistas à sobrevivência, o comportamento executado nas ruas diz quem ela é e como vive. Apresenta características tanto da sua existência como da de outros indivíduos pretos.

Fazer é o que diz respeito à ação de tudo, e a repetição dessa ação – de comportamentos – traz demarcado o ato em si próprio. Aqui é a execução do ato e a quantidade de vezes que ele é executado que importam. Retomemos, por exemplo, a primeira vez que vivenciei um ato semelhante a esse: no período da infância, o que no mínimo data do ano 1998. Se considerarmos que a experiência relatada no início desta reflexão aconteceu em março de 2020, podemos constituir um ciclo de, pelo menos, 22 anos de repetição desse comportamento. É óbvio que a senhora de

⁴⁴ SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003, p. 25.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 26.

quem meu pai comprava os quebra-queixos não é a mesma que observei recentemente – há aqui uma “transferência de saber por meio de atos incorporados”⁴⁷ que abordarei posteriormente. O que importa neste momento é a continuidade da ação, sua repetição, ao ponto de eu conseguir vivenciá-la novamente em 2020 em uma cidade diferente.

Mostrar-se fazendo é performar, relaciona-se à realização da ação de venda dos quebra-queixos. O que a mulher executa, ou melhor, o que ela se mostra fazendo? Uma caminhada, provavelmente passível de intervenções, já que é o público que ditará o percurso que ela fará. Utiliza vestes/roupas brancas, com máscara e luvas, tendo uma vasilha plástica equilibrada na cabeça. Como trilha sonora, produz uma métrica similar às badaladas de um sino, por meio de um instrumento musical de metal que manipula com as mãos. Executa um protocolo, uma espécie de “roteiro” em que aponta, sublinha e demonstra uma ação.

O último aspecto, objeto desta análise, corresponde a *explicar ações demonstradas*. Todas as ações, ou melhor, tudo no mundo pode ser observado como performance. Em termos práticos, explicar essas ações, ou destrinchá-las ao ponto de compreendê-las, é o que proponho neste texto. Argumento que esse comportamento que vivenciei na infância e observei recentemente da janela do meu quarto – a venda dos quebra-queixos – pode ser analisado e considerado como performance, sobretudo levando em conta os estudos de Schechner, uma vez que a ação descrita possui demarcações de comportamento, expressa a subjetividade e é realizada de modo contínuo.

Nesse sentido, Schechner argumenta que as

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos reiterados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.⁴⁸

⁴⁷ TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** – performances e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013a, p. 9.

⁴⁸ SCHECHNER, 2003, p. 27.

Sendo assim, as performances podem acontecer em:

[...] oito tipos de situações, algumas vezes distintas, outras vezes sobrepostas: 1. Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. Nas artes; 3. Nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. Nos negócios; 5. Na tecnologia; 6. No sexo; 7. Nos rituais – sagrados e seculares; e 8. nas brincadeiras (*play*).⁴⁹

Neste ponto, posso situar a ação de venda dos quebra-queixos dentro das especificidades descritas pelo autor e, portanto, passarei a me referir a ela, a partir daqui, como uma performance. A seguir apresentarei pontos similares e dissimilares da performance da vendedora de quebra-queixo em relação a uma performance artística.

Em 2017, por meio de incentivos da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, realizei, em parceria com as artistas Carla Borba e Natalie Mirêdia, o *Performe-se – Festival de Performance*,⁵⁰ com o tema “Fronteiras borradas, fronteiras erguidas”. O evento contou, em sua programação, com ações presenciais de performances, videoperformances, debates, ações de arte-educação e palestras.

Os artistas enviaram propostas, e a comissão de curadores realizou a apreciação dos portfólios. Os selecionados para os trabalhos presenciais foram a Vitória/ES para participar do Festival, e dentre eles estavam os artistas Arthur Scovino⁵¹ e Tiago Sant’Ana.⁵² Considerando que os dois já se conheciam, que são praticantes de religião de matriz africana, e que o período de realização do Festival coincidia com a celebração dos santos católicos Cosme e Damião e dos Orixás Ibejis nos terreiros de candomblé e umbanda, os artistas, além de realizarem as ações para as quais foram selecionados, executaram outra performance.

Intitulada *Abertura dos trabalhos* (2017), a performance propunha que os artistas enrolassem balas de coco em papelotes de seda nas cores azul e rosa diante do Convento da Penha, principal santuário católico do Espírito Santo.

O figurino adotado por ambos era branco e composto por calça e camisa. Após enrolarem os doces, os artistas caminharam em direção ao local do Festival

⁴⁹ *Ibidem*, p. 29-30.

⁵⁰ Evento realizado entre os dias 27 e 30 de setembro de 2017. Disponível em: <https://performese.wixsite.com/performe-se>. Acesso em: 4 jun. 2020.

⁵¹ Portfólio disponível em: <https://arthurscovino.wordpress.com/>. Acesso em: 4 jun. 2020.

⁵² Portfólio disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/>. Acesso em: 4 jun. 2020.

distribuindo as balas. Na galeria onde o evento aconteceu, foi montada uma instalação com as sobras da estrutura utilizada no processo. Não há registros dos trabalhos incorporados aos arquivos do Festival, nem documentação disponível para a consulta. A única fonte que rememora a ação é a página pessoal no Instagram de Arthur Scovino,⁵³ que reproduzo a seguir (figuras 8 e 9):



Figura 8 – Arthur Scovino e Tiago Sant'Ana | *Abertura dos trabalhos* | 2017 | Documento de performance | *Performe-se* – Festival de Performances | Vitória/ES
Fonte: [instagram.com/arthurscovino](https://www.instagram.com/arthurscovino).



Figura 9 – Arthur Scovino e Tiago Sant'Ana | *Abertura dos trabalhos* | 2017 | Documento de performance | *Performe-se* – Festival de Performances | Vitória/ES
Fonte: [instagram.com/arthurscovino](https://www.instagram.com/arthurscovino).

⁵³ Disponível em: <https://www.instagram.com/arthurscovino/?hl=pt-br>. Acesso em: 3 jun. 2020.

Há os seguintes aspectos similares entre a performance realizada pela senhora vendendo quebra-queixos e a desempenhada por Scovino e Sant'Ana: em ambos os casos, os três *performers* vestem roupas da cor branca, caminham pelo espaço público e têm como principal elemento material da ação o doce, mesmo que em uma ocorra a venda, e na outra a distribuição. Ainda há nos trabalhos questões pertinentes à religião de matriz africana, seja pela utilização do branco em ambos os casos, seja pela atmosfera ritualística instaurada em *Abertura dos trabalhos*, oriunda da mesa posta em honra aos orixás em frente a um símbolo fortemente católico e da preparação das oferendas destinadas a eles.

Porém, mais que os aspectos similares, é importante apontar os dissimilares, sobretudo porque, embora as duas ações sejam performances, uma está no campo do cotidiano, e outra no campo da arte. A senhora performando a venda dos quebra-queixos objetiva, por exemplo, a produção de condições básicas para sua sobrevivência. Do comportamento, executado repetidamente, ela retira o seu sustento e provavelmente o de seus familiares. Observa-se a utilização de elementos que podem ser analisados como escolhas estéticas, mas certamente a principal operação que permeia a performance não é essa produção, e sim a elaboração de sua subjetividade, como dito anteriormente.

Já no trabalho dos artistas Arthur Scovino e Tiago Sant'Ana, há intencionalidade. Embora partam de comportamentos conhecidos para praticantes de cultos aos santos e orixás, executados repetidamente e que permeiam suas subjetividades – possivelmente os artistas então inseridos no preparo das sacolas para as festas de celebração a Cosme e Damião e/ou aos Ibejis em seus terreiros – eles posicionam a performance no campo da arte, há uma intencionalidade poética, uma operação política que excede a prática religiosa.

As duas ações são performances, e de maneiras diferentes nascem de comportamentos executados repetidamente, de roteiros, mas o sentido atribuído pelas características citadas acima as coloca em lugares distintos, uma não sendo subjugada à outra, mesmo que habitem contextos culturais específicos – uma no dia a dia de uma cidade, e outra vinculada a um evento de performance.⁵⁴

⁵⁴ SCHECHNER, 2003, p. 38.

Ativação ou transmissão de conhecimentos

Retomando a produção e venda do quebra-queixo, especificamente buscando os locais onde há incidência da performance, pude observar que boa parte do material disponível se resume à apresentação de sua produção, por meio de receitas caseiras, geralmente escritas em linguagem formal e postas na internet. Além desses textos com informações a respeito do processo de preparo, deparei ainda com conteúdos produzidos para a televisão. A documentação⁵⁵ é constituída por entrevistas para telejornais ou revistas eletrônicas, em que os *performers* explicam como é o preparo do doce e apresentam o dia a dia que vivenciam nas ruas.

Um desses vídeos⁵⁶ – produzido em 2004 para a revista eletrônica *Em Movimento*, da TV Gazeta, transmissora da Rede Globo no Espírito Santo – traz um homem branco, de frente para o mar, proferindo o seguinte discurso introdutório: “Não é nenhuma palavra indígena, nem japonesa, ao contrário, é um som bem brasileiro, aliás, bem capixaba e que todo mundo conhece. É o som que avisa que vem quebra-queixo por aí”. Ao término dessa fala, pode-se ouvir o som característico da performance de venda do doce. No quadro seguinte, é apresentada ao público uma voz feminina chamando quem está produzindo tal “barulho”.

A ação é atribuída a um homem preto, de idade média, vestindo roupas em tons alaranjados com mescla em bege e azul, portando, além de um boné esportivo em tom magenta, uma caixa de madeira equilibrada na cabeça. À medida que o homem caminha, fricciona uma roldana posta em suas mãos contra uma haste. A repórter, então, demonstra interesse em conhecer a profissão e as curiosidades da vida de um vendedor de quebra-queixos. Ele aceita partilhar seus segredos, e os quadros seguintes mostram outros indivíduos repetindo a mesma ação.

⁵⁵ No processo de pesquisa a respeito da performance que envolve a venda dos quebra-queixos, descobri, observando produções jornalísticas, que ela também ocorre no Nordeste brasileiro, em aspectos similares: execução por indivíduos pretos e a utilização de métricas sonoras – tanto o som produzido por objetos como a utilização da voz em um canto improvisado para identificação da ação. Algumas matérias encontram-se disponíveis no link a seguir: https://docs.google.com/document/d/1H5ZYt_U4npfJA_5GUEG9oS8apQSeczGlr85S4HcjVas/edit?usp=sharing.

⁵⁶ TV GAZETA Programa *Em Movimento* fala sobre o quebra queixo. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Lorenço Oliveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HkCmICJejk8>. Acesso em: 4 maio 2020.

A cena muda, e outra *performer* é apresentada: uma mulher preta com um tecido amarrado na cabeça, arrumado como um turbante. Ao ser abordada pela repórter a respeito de qual seria o segredo para o preparo dos quebra-queixos, ela responde de imediato: “O segredo eu não posso dizer. Só posso dizer como que faz ele ali, o ponto, por exemplo, não posso falar, né?”. Por fim, a *performer* informa que a produção e venda dos quebra-queixos, e, portanto, todos os comportamentos inerentes à sua execução, são repetidos por ela há doze anos.

Analisando a reportagem, há pontos importantes a observar: (i) o discurso introdutório do apresentador; (ii) os comportamentos executados e apresentados no vídeo; e (iii) os aspectos da transmissão de conhecimentos operada na execução da performance.

A respeito do discurso introdutório do apresentador, pode-se perceber a tentativa de demarcação da performance de venda dos quebra-queixos como uma prática cultural local. Um conhecimento nativo, oriundo dessa localidade. Essa constatação se dá sobretudo por comparação, uma vez que, em seu discurso inicial, ele relaciona essa performance com outras práticas culturais: “Não é nenhuma palavra **indígena**, nem **japonesa**, é um som bem brasileiro, aliás, bem capixaba e que todo mundo conhece. É o som que avisa que vem quebra-queixo por aí”.

Considerando que o discurso introdutório é realizado por um homem branco, aparentemente operando dentro dos aspectos da cisnormatividade, é importante ressaltar que esse discurso introdutório aponta para uma naturalização do padrão hegemônico branco na sociedade. As palavras proferidas pelo apresentador em questão contribuem para a manutenção da retirada do *status* cultural de outros grupos populacionais, subjugando-os aos padrões eurocêntricos.⁵⁷

Embora as palavras proferidas pelo apresentador permitam o estabelecimento de uma categoria de análise para a questão que abordo neste texto (performance de venda dos quebra-queixos como uma prática local), o discurso verbal e a escolha das palavras que ele utiliza estão permeados por processos violentos e apontam para a necessidade de que sejam revistas práticas racistas naturalizadas no contexto brasileiro, sobretudo as que excluem da composição da identidade nacional a comunidade dos povos originários.

⁵⁷ NOGUEIRA, B. Isildinha. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Com relação aos atos executados em si, há similaridades nos comportamentos exibidos na reportagem com os que vivenciei/observei na infância e recentemente. É aqui que se encontra a principal chave para o entendimento dos processos metodológicos que a produção dessas performances – e de todas as demais – compreende. Ambos os atos são constituídos por uma gama de “ações físicas [...], ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez”.⁵⁸

As vendedoras e vendedores pretos de quebra-queixo, em suas performances, se fazem presentes através da realização de caminhadas com uma caixa de madeira ou vasilha plástica equilibrada sobre a cabeça, executando uma métrica sonora relacionada, por exemplo, aos sons produzidos por pretos e pretas em diversos acontecimentos no decorrer da história.

Caminhando nesse sentido, Zeca Ligeiro desenvolveu a ideia de “motriz cultural” como um processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil”,⁵⁹ apontando para

[...] um conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente como o cantar-dançar-batucar”, onde na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu próprio corpo quando executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço.⁶⁰

Correlacionemos, por exemplo, a métrica sonora produzida pelos *performers* na venda dos quebra-queixos à prática preta de execução de rodas de samba – em ambos os casos, “o conhecimento que perpassa o corpo do executor fala a respeito de etnia, num léxico próprio de movimentos articulados”.⁶¹

É natural dentro de uma roda de samba, tanto na década de 1930 como de agora, um sambista iniciar um simples batuque chacoalhando a minúscula caixa de fósforos como se fosse um instrumento musical clássico, imprimindo o ritmo da música. Quando a letra ainda não se faz presente, o canto surge com sons onomatopeicos ou mesmo “telecoteco... telecoteco... skindô skindô...” até a memória trazer à tona uma antiga melodia, ou algo de improviso, as letras vão surgindo de acordo com a inspiração do momento. É como se o ritmo não soubesse viver sozinho, precisa de uma expressão vocal. Mesmo quando todos os sambistas estão sentados em

⁵⁸ SCHECHNER, 2003, p. 50.

⁵⁹ LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos da performance brasileira. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 157.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 110-111.

⁶¹ *Ibidem*, p. 111.

volta de uma mesa, seus corpos não permanecem rígidos como se estivessem em uma orquestra sinfônica. Os que não têm instrumentos passam a bater palma e os que ainda não se inseriram no conjunto, mesmo de fora, tocam algum instrumento improvisado, como garfo ou colher no prato; outros permanecem ainda mais longe, instintivamente, se aproximam e começam a soltar as juntas, permitindo que as ondas sonoras lhes penetrem a medula, modulando o quadril para reproduzir o molejo da música, de forma que o corpo reverbera o batuque. Até os mais desafinados se sentem encorajados a entoar, quando não toda a música, pelo menos o refrão. Na roda de samba informal esse fato ocorre e podemos, então, perceber que na base do ritual afro-americano encontramos o cantar-dançar-batucar.⁶²

Tanto a performance de venda dos quebra-queixos quanto a da roda de samba destacada acima, para Schechner,⁶³ são “comportamentos reiterados”, ou seja, já foram/são executados repetidamente. Nesse sentido, esses comportamentos são ações físicas que podem acontecer no cotidiano, nas diversas religiões ou no campo da arte, e são instituídos e/ou constituídos pela execução de protocolos, roteiros, rotinas, hábitos, ritualizações etc. Em linhas gerais, são ações corporais físicas. Essa recombinação e/ou repetição de comportamentos é o “processo-chave de todo o tipo de performance”. Sendo assim, “um comportamento pode ser reiterado por ‘mim mesmo’, em outro tempo ou estado psicológico” em “ações marcadas por convenções estéticas, como teatro, dança e música”, podendo ser “aprimorado, guardado e resgatado, usado por divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado”.⁶⁴

Voltemos ao exemplo das performances de venda dos quebra-queixos e dos artistas Scovino e Sant’Ana. Ambos os trabalhos apresentam a repetição de comportamentos como método de produção, embora o primeiro sublinhe uma ação cotidiana, de trabalho, enquanto o segundo mostra a incorporação de uma prática cotidiana – executada pelos artistas em seus terreiros – que eles inserem no campo da arte. Ambas as performances apontam para a continuidade/preservação/transmissão dos comportamentos que as originam.

Nesse sentido, Diana Taylor corrobora Schechner⁶⁵ e indica que

⁶² LIGIÉRO, Zeca. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). **Karpa – Journal of Theatricalities and Visual Culture**, Los Angeles, n. 10, 2017.

⁶³ SCHECHNER, 2003, p. 32-33.

⁶⁴ SCHECHNER, 2003, p. 34-35.

⁶⁵ *Ibidem*.

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performance [...] a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer.⁶⁶

Ambos os trabalhos supracitados, segundo o que apontam os autores e analisando os comportamentos que os compõem, transmitem conhecimentos, memória e um sentido de identidade social, sobretudo se nos atentarmos para as seguintes características de quem performa: na venda do quebra-queixo, são, nas ocasiões que observei, indivíduos pretos executando a ação; e no trabalho artístico, ambos são praticantes de religiões de matriz africana.

Essas características de quem executa as ações e os comportamentos observados até aqui, presentes em ambas as performances, apontam para “um sistema não arquivado” que Taylor⁶⁷ nomeia como “repertório”, ou seja, não há a produção de uma documentação – formalmente escrita – que contenha o conteúdo a ser executado na realização da performance. A transmissão do conhecimento se dá na observância/apreensão dos atos em si, executados por familiares e/ou grupos sociais a que os *performers* pertencem, garantindo inclusive a continuidade da prática.

Por exemplo, pode-se afirmar que a performer na reportagem televisiva, quando indica que realiza a performance há 12 anos e que não pode repassar os segredos inerentes à preparação do doce, sinaliza uma apreensão não formal da ação executada e a sua continuidade seguindo esse padrão, ou seja: não há formação técnica para exercer a “profissão”, nem a presença de documentos norteadores ou de qualquer outra informação a ser seguida na execução dos atos. A performance acontece no corpo do *performer* e na sua interação com os indivíduos de seu cotidiano. Não há registro formal, a transmissão acontece no campo da

⁶⁶ TAYLOR, 2013a, p. 27.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

efemeridade, do contado, do lembrado, do dito, das narrativas, constituindo, assim, um sistema que perpassa outras gerações.⁶⁸

Sobre a relação entre essas ações corporais e a transmissão de conhecimento, Ligeiro pontua que:

O elemento de transmissão dos saberes é muito importante, pois como tradição, se legitima através do contato de rituais/celebrações; [...]. Aparece ainda, em muitos casos, a contribuição pessoal do performer, não só fazendo o que aprendeu com mestre, mas ele mesmo desenvolvendo um estilo próprio capaz de rearranjar os materiais apreendidos e as técnicas da tradição em novas restaurações de antigos comportamentos [...].⁶⁹

Nesse sentido, Taylor⁷⁰ indica que “as performances incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades” e, portanto, geram modos de conhecimento. A autora passeia por experiências diversas em sua tese para construir esse argumento, como, por exemplo, as relações dos maias e incas com as “expressões vocais performatizadas”, e dos povos indígenas e tradicionais na execução de “danças, rituais, funerais [...] e exibições majestosas de poder e riqueza”, perpassando, inclusive, por suas experiências enquanto indivíduo para construir as narrativas.

A autora situa o conceito de repertório em relação à produção de conhecimento eurocentrada, pautada em processos de escrita,⁷¹ que ela denomina de “arquivo”, conceito diretamente ligado aos ritos de colonização, em que comumente os documentos gerados perpassam os mesmos indivíduos e as localidades frequentemente observadas nas histórias, de modo que “no elenco estão sempre o mesmo protagonista sujeito masculino e o mesmo objeto encontrado, de pele escura”.

A produção pautada no repertório não acontece ao acaso, mas parte da execução de um protocolo, ou seja, da execução de comportamentos marcados que

⁶⁸ TAYLOR, 2013a.

⁶⁹ LIGIÉRO, 2009, p. 157, 113-114.

⁷⁰ TAYLOR, 2013a, p. 21, 46-47.

⁷¹ Processo abordado nos estudos de Diana Taylor (2013), sobretudo pautando-se na análise da colonização jesuítica na América Latina e no exercício de escolha, praticado por seus agentes durante o processo de colonização, de quem receberia o dom da escrita e o de registro. Neste sentido, ver: MARIANI, Bethania. **Colonização linguística: línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII)**. 2004. Campinas, SP: Pontes, 2004.

possuem uma ordem de execução, uma espécie de cronograma. Pensemos, por exemplo, na execução da performance de venda dos quebra-queixos: todos os *performers* executam uma caminhada no espaço público, apresentam um recipiente equilibrado na cabeça e sempre produzem, por meios diversos, um som que lhes é característico.

Taylor ⁷² e Schechner ⁷³ chamam esses protocolos de “roteiros performáticos”, ou seja, não é porque o conteúdo não se encontra disponível de maneira “formal” que ele não possui um regulamento a ser seguido, que contenha a organização dos comportamentos e a sua ordem de execução. Há artistas que trabalham exatamente nessa operação, incorporando ao sistema da arte comportamentos que comumente vivenciam em seus cotidianos, discutindo assim, por exemplo, o lugar destinado a uma população específica, como é o caso das artistas que apresento a seguir. Observemos as performances *Bombril* (2010), de Priscila Rezende (figuras 10 e 11) e *White face and blonde hair* (2012), de Renata Felinto (figuras 12 e 13):



Figura 10 – Priscila Rezende | *Bombril* | 2010 | Documento de performance
Fonte: Guto Muniz e Andy Marques | Cortesia da Artista.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013b.



Figura 11 – Priscila Rezende | *Bombril* | 2010 | Documento de performance
Fonte: Guto Muniz e Andy Marques | Cortesia da Artista



Figura 12 – Renata Felinto | *White Face and Blonde Hair* | 2012 | Documento de performance
Fonte: Crioulla Oliveira.



Figuras 13 – Renata Felinto | *White Face and Blonde Hair* | 2012 | Documento de performance
Fonte: Crioulla Oliveira.

A respeito do trabalho *Bombril* (2010), de Priscila Rezende, em seu portfólio,⁷⁴ a artista indica que:

Na performance [...] realizada originalmente no ano de 2010, por um período de aproximadamente 1 hora, [...] esfrega uma determinada quantidade de objetos de material metálico, e usualmente de origem doméstica, com seus próprios cabelos. “Bombril”, além de uma conhecida marca de produtos para limpeza e de uso doméstico, faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados em nossa sociedade para se referir a uma característica do indivíduo negro, o cabelo.⁷⁵

Ao trabalhar com seus cabelos crespos e ativar o que denomina de “extensa lista de apelidos pejorativos”, a artista lida diretamente com uma das mais disseminadas imagens de controle presentes no contexto afrodiaspórico brasileiro: a ideia de um padrão estético eugênico e hegemônico que não abarca as características dos indivíduos pretos, qualificando, entre outras coisas, seus cabelos como “ruins”.⁷⁶

⁷⁴ REZENDE, Priscila. **Bombril** [2010], 4 jan. 2018. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/projects/bombril-2010/>. Acesso em: 3 jun. 2020.

⁷⁵ *Ibidem*, s. p.

⁷⁶ COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

Essas imagens historicamente construídas a partir de um processo de manutenção das relações discriminatórias perpassam diversos lugares da construção de nossas objetividades e subjetividade, como aponta Nilma Lino Gomes.⁷⁷ Pensando especificamente no cabelo crespo, a sua manipulação tendo em vista a aproximação de um padrão definido não se reduz a uma questão estética, mas se constitui como uma tentativa de aproximação do *status* de “humano” atribuído à branquitude e de distanciamento do lugar de “não humano” imputado a pessoas pretas. Essa operação articula questões pertinentes aos corpos, autoestima e constituição da consciência acerca da negritude, além de campos relacionados a aspectos estéticos.⁷⁸

Se pensarmos, por exemplo, na prática de alisamento capilar, podemos perceber minimamente que, além de uma aproximação física de um padrão branco imposto, há, por exemplo, o desejo de inserção e/ou ascensão social. Ao manipular essa imagem de controle, Rezende não apenas indica questões ligadas a uma cristalizada e programada repetição dos padrões citados anteriormente, mas aponta para uma complexa rede que encadeia questões ligadas à dominação, cultura e identidade.⁷⁹ A artista, seguindo o que afirma Patricia Hill Collins,⁸⁰ rememora e questiona, por exemplo, a figura de outra imagem de controle comumente aplicada a mulheres pretas, denominada de “*mammy*”, figura responsável por amar, alimentar e cuidar das “famílias” brancas e seus filhos.

Ao analisar o trabalho de Rezende, Fabiana Lopes afirma que

Durante a performance, seu corpo se contorce em posições física e moralmente desconfortáveis, transformando-se ele mesmo em objeto útil – “o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador”, afirma a artista. Neste trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil – é revisitado como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da coisificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para a pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgios. Através do corpo, a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações

⁷⁷ GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ GOMES, 2019.

⁸⁰ COLLINS, 2019.

personais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso.⁸¹

Pensando o campo formal da arte, na performance *Bombril*, desde o início contido no título até o comportamento exercido reiteradamente por Rezende, como indicado por Taylor,⁸² a artista ativa seu repertório para a concepção e realização do trabalho pela retomada de uma prática cotidiana – a lavagem das vasilhas metálicas, ou seja, a execução de um serviço doméstico. A exemplo do que Schechner⁸³ apresenta, a artista, de maneira intencional, reitera um comportamento exercido previamente, utilizando-se de outro estado psicológico e a partir de convenções estéticas – artes visuais, performance. Fazendo essas escolhas, ela expõe, pela maneira como executa seu roteiro, as nuances do racismo cotidiano vivenciado por indivíduos pretos no Brasil.

Com relação a Renata Felinto, durante a realização da performance, a artista

[...] se autorrepresenta como uma mulher branca e loira, sedutora e sorridente com ostensiva capacidade de consumo do luxo oferecido na Rua Oscar Freire em São Paulo. Articulando as noções como gênero, raça e classe, Felinto troca as suas referências corporais ao se travestir de mulher branca e com uma peruca loira, usando códigos de vestimenta que lembra uma executiva: joias, óculo escuro, bolsa dentre outros acessórios. O rosto dela está maquiado de forma embranquecida, mas as suas mãos estão na sua cor natural. Com postura altiva, sempre sorridente e extravagante, Felinto caminha por um dos endereços mais nobres da capital paulista e de forte segregação racial, o que nos faz pensar na relação entre corpo negro e espaço público. Assim como o público de alto poder aquisitivo consumidor do local, Felinto olha as vitrines das lojas, entra em algumas delas, realiza compras, entra na cafeteria para degustar um café, ver revistas e observa o movimento dos transeuntes.⁸⁴

O trabalho *White face and blonde hair* está inserido na série *Também quero ser sexy*, de 2012, que é um projeto:

⁸¹ LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. **Harper's Bazaar Art**, abr. 2015a. Disponível em: http://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Presencas.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

⁸² TAYLOR, 2013a.

⁸³ SCHECHNER, 2003, p. 32.

⁸⁴ SANTOS, Rodrigo Severo dos. A branquitude de *White Face and Blonde Hair*. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 141-158, 2019.

[...] composto por pinturas, fotografias e performances que propõem uma discussão acerca de construções sociais pautadas em discriminações e preconceitos seculares sobre os padrões de beleza impostos pela sociedade ocidental, e que foram/são fortalecidos por ícones da cultura de massa que impactam negativamente a autoestima e autoimagem das mulheres negras e não brancas que não correspondem aos padrões estabelecidos.⁸⁵

Como coloca Rodrigo Severo dos Santos,⁸⁶ em *White Face and Blonde Hair* (2012), a artista aponta para a invisibilidade da pessoa branca no contexto racial e indica a necessidade de que se coloque esse indivíduo como parte ativa desse debate, uma vez que:

[...] enquanto corpo subalternizado, foi falar a respeito da subalternidade invertendo a lógica: o oprimido fala do opressor, o negro fala do branco. E esta opção de Felinto que afronta a opressão, não apenas falar sobre a opressão ao focar o subalternizado, e sim uma estética que fala sobre o opressor e das estratégias de manutenção do racismo brasileiro. Ela rompe a noção de invisibilidade, neutralidade, normatividade e silêncio que confere ao branco enquanto indivíduo ou grupo como não marcado, nomeado, racializado, colocando a identidade do sujeito branco em cheque quando Felinto se auto representar como branca para problematizar o papel desta pertença étnico-racial enquanto opressora desse sistema racista e excludente vigente na sociedade brasileira.⁸⁷

Felinto articula a materialidade presente na ação para “quebrar esse sistema de dominação alienador” branco. Usando seu corpo travestido, “performatiza o corpo da mulher branca dentro de um biótipo específico, [...] tomando os sinais diacríticos da identidade racial branca e ridicularizando-os”, evidenciando “as políticas de exclusão fenotípicas que estão naturalizadas na sociedade brasileira”.⁸⁸ Ao situar sua ação em um reduto comercial frequentado por pessoas brancas de alto poder aquisitivo, como apontado por Fabiana Lopes,⁸⁹ a artista “permite pensar na relação entre corpo negro e espaço público”. Em alguma medida, além de suscitar o debate sobre a visibilidade branca e seu modo privilegiado de existência, há ainda a ativação de questionamentos como: quais

⁸⁵ FELINTO, Renata. **Também quero ser sexy**. Disponível em: <https://renatafelinto.com/tambem-queiro-ser-sexy/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

⁸⁶ *Ibidem*, s. p.

⁸⁷ SANTOS, 209, p. 156.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁸⁹ LOPES, 2015a, s. p.

lugares estão destinados à presença branca? E quais estão destinados à presença de pessoas pretas?

O roteiro performático apresentado pela artista, a exemplo das performances anteriormente mencionadas, parte de outro comportamento do cotidiano: a caminhada. No memorial que compõe o trabalho, o território escolhido pela *performer* é um espaço público destinado ao consumo da elite paulistana, que, por definição, possui um roteiro social que não prevê a presença de indivíduos pretos como ela para consumir os diversos produtos de luxo.

Em consonância com Rezende, Renata escolhe executar uma série de comportamentos que permeiam seu cotidiano, realizados por pessoas brancas – como o ato de andar pelas ruas para fazer compras por centros comerciais ou a não receptividade ao seu corpo em lugares que são demarcados para a presença não preta –, satirizando a presença branca, assim como os programas de humor costumeiramente fazem com a presença preta, e insere no campo da arte questões ligadas às territorialidades permitidas aos corpos similares aos seus.

Uma observação relevante a ser feita acerca dos trabalhos acima apresentados e das performances que venho realizando – ambos já incorporados ao sistema da arte – é a de que eles reconfiguram a lógica de utilização da arte como ferramenta social, já que os corpos retratados historicamente nos diversos movimentos artísticos e difundidos em incontáveis publicações, exposições e afins são, em sua maioria, brancos e, portanto, dotados de protagonismo social.⁹⁰ Os que não obedeciam a essa máxima e apresentavam conteúdos ligados à população preta eram construídos de maneira a ratificar estereótipos, como é o caso, por exemplo, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) no trabalho *O jantar* (1820), no qual, pelas representações de corpos escravizados, a pintura assume o caráter de dispositivo pedagógico para a manutenção de um discurso de dominação, apresentando a figura distorcida de pessoas pretas, colocando-as de maneira exótica, nuas, tendo seu corpo construído como território passível de violências.⁹¹ Observe as pinturas a seguir de Van Dyck (1599-1641) e Kehinde Wiley (1977) (respectivamente, figuras 14 e 15):

⁹⁰ BARBOSA, A. M.; e COUTINHO, R. G. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009.

⁹¹ NOGUEIRA, I., 1998.



Figura 14 – Van Dyck | *Triple Portrait of Charles II* | 1635 | OST | Dimensões: 85 cm x 100 cm | Coleção Royal Collection, Londres

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/404420/charles-i-1600-1649>>



Figura 15 – Kehinde Wiley | *Triple Portrait of Charles I* | 2007 | OST | Dimensões: 182,9 cm x 91,4 cm | Coleção particular da Família Rubell, Miami

Fonte: <https://www.kehindewiley.com/blacklight/Triple_Portrait_of_Charles_I.html>

No mesmo sentido dos trabalhos de performance apresentados anteriormente, as pinturas *Triple Portrait of Charles I* (1635), de Van Dyck, e *Triple Portrait of Charles I* (2007),⁹² de Kehinde Wiley, são exemplos didáticos dessa reconfiguração. O trabalho do estadunidense se relaciona diretamente com os conceitos de repertório e comportamento reiterado.

Kehinde Wiley⁹³ opera uma reconfiguração intertextual, a partir de uma das diversas telas produzidas por artistas europeus que figuram na história da arte basicamente europeia amplamente difundida – o trabalho de Van Dyck, por exemplo, encontra-se no acervo da família real britânica. A ação de Wiley, como aponta Fabiana Lopes:

Insere no espaço emoldurado pela tradição da pintura europeia, sujeitos negros do universo urbano contemporâneo, que são retratados em posição central e de prestígio contra um fundo ultraornamentado, e usando seus trajes e adereços do dia a dia. Os modelos são pessoas desconhecidas, encontradas nas ruas de Nova York, num processo que o artista define como “*street casting*” [...] Uma vez no ateliê, modelo e artista selecionam de uma coleção de reproduções de pinturas europeias importantes a imagem que servirá de referência para a obra reencenada. Através dessa operação, Wiley associa tais sujeitos aos conceitos de poder, prestígio, heroísmo e honra dos quais eles são historicamente distanciados. Ao conjugar num mesmo espaço elementos da história da arte ocidental, da cultura popular e da identidade negra contemporâneas, o artista cria uma tensão: por um lado ele presta homenagem ao cânone da pintura que admira, por outro ele o subverte, pondo em xeque a validade dessa tradição que perpetuou a ausência de certos protagonistas nas narrativas históricas e culturais.⁹⁴

A exemplo de Felinto, a pintura produzida pelo artista questiona em quais locais há, pelo estabelecimento de um roteiro social, a possibilidade da presença de corpos pretos. A tela em si já pode ser problematizada enquanto objeto, se levarmos em consideração o reposicionamento desses corpos em locais de poder, já que as pinturas revisitadas estão no cânone da história da arte, mas o fato, como aponta Lopes, de o artista executar um roteiro para escolher os indivíduos que serão

⁹² SCHUNG, Stella; FOMITCHOVA, Masha. Kehinde Wiley. **The Arts in New York City**, 27 nov. 2017. Disponível em: https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/nycarts2017/files/2017/11/Wiley-K_TriplePortraitOfCharles_I.jpg. Acesso em: 5 jun. 2020.

⁹³ “O trabalho desenvolvido pelo artista apresenta ressonância com o contexto brasileiro [...]. Ela acontece [...] porque [...] a obra de Wiley [...] aciona, através de outros suportes, elementos semelhantes e igualmente válidos dentro do tecido social brasileiro, como questões de raça e gênero, de representação e negociação de poder, e todas as implicações políticas que tais questões levantam” (LOPES, 2015a, p. 99).

⁹⁴ LOPES, Fabiana. Reencenando histórias. **Harper’s Bazaar Art**, ago. 2015b. Disponível em: http://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Kehinde_Wiley_Port.pdf. Acesso em 12 de maio de 2020.

retratados, determinado por ele como “*street casting*”, revela a tentativa de reconfiguração de uma experiência.

Tendo em vista esse artista que, interessado em pintura, observa as grandes telas da história da arte e não identifica corpos similares ao seu nas representações, e considerando que a escolha de quem ele representa em seus trabalhos acontece na rua, aleatoriamente, podemos perceber uma intencionalidade na operação: o rompimento com o que é protocolar na história da arte – corpos brancos sendo representados – e o estabelecimento de um novo protocolo, que possibilita a inserção de corpos similares ao seu em um local historicamente não permitido. Se antes eram os indivíduos brancos e abastados financeiramente que podiam ser retratados, agora o artista tensiona essa lógica e propõe a presença de pessoas “comuns”, pretas, encontradas na rua, para ocupar esses lugares.

Seja no rompimento, na produção, na reconfiguração ou na repetição de comportamentos, os trabalhos até aqui discutidos apontam para a performance como uma linguagem múltipla, funcionando como “uma episteme, um modo de conhecer e não simplesmente como um objeto de análise”⁹⁵. Desde a *performer* que vende os quebra-queixos até as pinturas produzidas por Kehinde Wiley, por meio de comportamentos cotidianos há o reposicionamento – ou, pelo menos, a problematização de comportamentos e roteiros historicamente postos – de questões relacionadas a classe social, raça, gênero e corporalidades, por exemplo.

Ação

Esta operação – de rompimento, produção, reconfiguração ou repetição de comportamentos – norteia minha produção enquanto sujeito e artista. Parto de comportamentos corporais, retirados de experiências cotidianas que vivi e vivo, tanto para elaborar os aspectos que me permeiam como sujeito quanto para conceber as performances que apresento no universo da arte. Essas ações, a exemplo da performance de venda dos quebra-queixos, nascem da necessidade de produção de estratégias de existência frente às condições que meu corpo preto-gordo-gay vivencia. Se os *performers* que executam a venda dos quebra-queixos visam o

⁹⁵ TAYLOR, 2013a, p. 17.

alcance de seu sustento financeiro, com os comportamentos corporais que reitero nas diversas ações artísticas que produzo, objetivo a problematização do estado social no qual estou inserido.

Por exemplo, a performance *O que te diz meu corpo?*, de 2016, parte da experiência de ser xingado de MÃO, apelido pejorativo atribuído a mim durante a adolescência por amigos próximos – especificamente no período da puberdade, em que os desejos sexuais começaram a aparecer de maneira mais contundente – para se referirem ao fato de que eu executava uma feminilidade maior do que a permitida a homens e não expressava desejo sexual e afetivo por meninas.

Ao me chamarem de MÃO, abreviação do xingamento MÃO QUEBRADA, esses indivíduos estavam apontando para o fato de que eu caminhava com a mão flexionada para baixo, comportamento corporal comumente visto em personagens masculinos afeminados na televisão. Assim, o termo se aproximava e/ou se tornava sinônimo dos xingamentos BIXA e BOIOLA, comumente disparados à época em referência a pessoas homossexuais. A exemplo do que acontece na performance *Epiderme social*, percebo esse apelido igualmente como uma imagem de controle.⁹⁶

Uma vez que corporalmente me apresentava com a mão flexionada para baixo em diversos ambientes que frequentava – inclusive, acredito que tal comportamento fosse uma tentativa de aproximação com as imagens de homens afeminados que observava nas novelas que víamos em casa – esse xingamento me acompanhou por muito tempo. Recordo-me, por exemplo, de chegar a reuniões sociais e escutar o coro formado exclusivamente por meninos cantando “O mão chegou! O mão chegou! O mão chegou!”.

Reiterando esse gesto repetido de flexionar para baixo as mãos, sobretudo nos trajetos públicos feitos cotidianamente para ir à escola, a igrejas e a eventos sociais, desenvolvi a performance *O que te diz meu corpo?*. O trabalho nasce do reposicionamento da experiência da vida cotidiana relatada acima, incorporando-a no campo da arte, a partir de uma escolha política, como Schechner⁹⁷ e Taylor⁹⁸ apontam.

⁹⁶ COLLINS, 2019.

⁹⁷ SCHECHNER; LIGIÉRO, 2013b.

⁹⁸ TAYLOR, 2013a.

Para a construção do trabalho, decidi reiterar por um período de dois meses as caminhadas supramencionadas, repetindo o comportamento de flexionar para baixo as mãos. Defini como percurso o trajeto de minha casa até a Praça Costa Pereira, ambas no Centro de Vitória/ES, perfazendo uma distância de aproximadamente 4 km. Inicialmente, a proposta era observar e registrar em cadernos de anotação a reação das pessoas ao me verem andando repetidamente com a mão nessa posição. Porém, ao longo dos dias em que executei esse roteiro, não notei nenhuma reação ou observação ao comportamento que executava.

Após a realização desse trajeto, ao chegar à Praça Costa Pereira, um lugar do Centro de Vitória/ES marginalizado pelo poder público, ocupado por comerciantes informais, profissionais do sexo, executivos que trabalham na região central da cidade e religiosos neopentecostais, ainda sem qualquer problematização acerca da mão flexionada que apresentava, comecei a notar que alguns indivíduos, ao perceberem minha presença de maneira repetida no espaço, começaram a se aproximar para investigar o motivo de eu estar ali.

Ao perceberem que não objetivava desempenhar qualquer tipo de serviço profissional – seja de cunho sexual, seja relacionado à venda autônoma de produtos, a práticas religiosas etc. –, essas pessoas começaram a estabelecer diálogos comigo sobre assuntos de seus universos cotidianos. Conheci diversas histórias, que perpassavam por questões religiosas, sexuais, de gênero, e, em uma troca, contei outras tantas que me aconteceram, inclusive a que motivou minha presença naquele espaço. Dessa maneira, o desejo pela produção de registros das reações que poderiam acontecer durante minha caminhada com a mão flexionada até o local deu espaço a anotações sobre as diversas pessoas que conheci na Praça durante os dois meses em que a frequentei diariamente.

Adotei como método de trabalho a seguinte partitura:

- 1 – Caminhar até a praça com as mãos flexionadas para baixo;
- 2 – Sentar em um banco localizado sempre embaixo de uma árvore e em um banco diferente a cada dia;
- 3 – Permanecer em silêncio até que pessoas comecem a falar comigo;
- 4 – Ouvir mais do que falar, caso fale que seja pra contribuir com algo que se relacione diretamente com a história que eu estiver ouvindo;

- 5 – Não escrever e/ou manusear caderno e celular durante o período em que eu estiver na Praça (os registros das histórias que me lembrar serão escritos em casa e em bloco de nota de papel);
- 6 – Permanecer pelo menos 4h no local;
- 7 – Retornar para casa caminhando com as mãos flexionadas para baixo.⁹⁹

Após a realização desse roteiro, tendo como produto bruto os *registros* escritos que produzi a partir de minha estadia na Praça, decidi trabalhar apenas com as histórias que se relacionavam diretamente com órgãos do corpo humano. Desse exercício de curadoria surgiram quatro grandes categorias: MÃOS, PÉS, BOCA e GENITÁLIA. A partir da produção desse material, elaborei quatro arquivos sonoros – narrados por mim – em que assumo o papel de protagonista e relato o que ouvi.

Em um jogo com a materialidade, decidi operar a visualidade da performance a partir da imagem de controle “cor de pele”, que imputa, desde os processos educacionais realizados na educação infantil, um padrão caucasiano-rosado como a cor de pele ideal¹⁰⁰ e subjuga todos os diversos outros tons existentes, reiterando o interesse de um grupo dominante branco de subordinar corpos não brancos.¹⁰¹ Nesse sentido, produzi um macacão em tom bege claro, que denominei de pele-macacão, que cobre todo o meu corpo, uma espécie de segunda pele que impossibilita que eu seja identificado.

Para a realização dessa performance, me visto com essa pele-macacão e caminho pelo espaço público em silêncio. Por meio de fones de ouvido dispostos por baixo da pele-macacão e conectados a aparelhos reprodutores de áudio tipo MP3 que estão fixados em meu corpo, o transeunte pode ouvir os arquivos que produzi. Esses reprodutores estão fixados nos órgãos aos quais as histórias se relacionam: um em cada mão e pé, um em minha genitália, e outro na região da boca.

A performance (figuras 16, 17, 18 e 19) tem duração prevista de 240 minutos, e foi realizada nos seguintes eventos: XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics da New York University (NYU), em colaboração com a Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), em 2019; Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel 2017, em Vitória/ES; exposição Frágil – Pele Fina da Civilização, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito

⁹⁹ Roteiro descrito em meu caderno de trabalho, onde estruturei os trabalhos de performance que realizo.

¹⁰⁰ COLLINS, 2019.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Santo (UFES), em 2017; Mostra Xoque de Arte da Guerra, em Florianópolis/SC, em 2016.



Figura 16 – Giovanni Lima | *O que te diz meu corpo?* | 2017 | Documento de performance | Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel

Fonte: imagem de Álvaro Leite, edição de Paula Barbosa e Fred Farias.



Figura 17 – Giovanni Lima | *O que te diz meu corpo?* | 2019 | Documento de performance | XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics, México
Fonte: Manuel Molina Martagon.



Figura 18 – Geovanni Lima | *O que te diz meu corpo?* | 2019 | Documento de performance | XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics, México
Fonte: Manuel Molina Martagon.



Figura 19 – Geovanni Lima | *O que te diz meu corpo?* | 2019 | Documento de performance | XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, México
Fonte: Manuel Molina Martagon.

Os documentos dessa performance que são apresentados nesta pesquisa foram gerados pelos artistas visuais Álvaro Leite, Paula Barbosa e Fred Farias durante o Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel, nas imediações da Praça Costa Pereira em Vitória/ES¹⁰², em 2017; e pelo fotógrafo Manuel Molina Martagon durante o XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, realizado na Cidade do México,¹⁰³ em 2019.

Além dos aspectos apresentados anteriormente, é importante apontar que, desde o processo de produção da performance até a sua execução no campo formal da arte, meu contato com o outro se constitui como princípio fundamental para a realização do trabalho. Isso fica constatado desde a concepção da performance – por exemplo, pelo comportamento da mão flexionada para baixo, apontado por pessoas do meu convívio ou pelos indivíduos com os quais eu me relacionei no período em que caminhava e permanecia na Praça Costa Pereira ouvindo suas histórias – até sua realização e a participação de transeuntes nas diversas vezes que executei trabalho.

Especificamente pensando na participação dos transeuntes durante a execução da performance, um dado importante são as formas espaciais – ou a elaboração de esculturas – que o trabalho traz para o espaço público onde é realizado, como mostram os documentos da performance apresentados anteriormente. Essas imagens escultóricas podem ser analisadas a partir de duas perspectivas: (i) considerando o deslocamento, físico e social, causado por um corpo em movimento pela cidade sem qualquer possibilidade de identificação, escasso de sons orgânicos e dotado de cabos de fones de ouvido; e (ii) percebendo os movimentos gerados nos corpos de quem ativa o trabalho.

As perspectivas relatadas se sobrepõem. A presença de um corpo estranho que destoa do restante da cidade altera a paisagem cotidiana do território e impulsiona os ocupantes do local para a interação com a performance, que pode se

¹⁰² Documento de performance: O QUE te diz meu corpo?, 2017, Geovanni Lima. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado no canal Geovanni Lima Performance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLKlhqXOVxM>. Acesso em: 7 mar. 2021.

¹⁰³ Documento de performance: GEOVANNI Lima: o que te diz o meu corpo? **Hemispheric Institute**. Cidade do México, México, 2019. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/encuentro-2019-performances/item/2957-geovanni-lima-que-dice-mi-cuerpo.html>. Acesso em: 7 mar. 2021.

dar no campo psíquico, por exemplo, resultando apenas na observação, sem qualquer contato corporal.

A partir do interesse nesse corpo estranho que caminha pelo espaço público, alguns indivíduos deslocam-se para interagir com ele. O movimento corporal de aceitar o fone de ouvido disponível para escutar algo desconhecido, somado à necessidade de deslocamento para que seja possível escutar o que está sendo reproduzido no pé ou genitália, por exemplo, retirando esses indivíduos de uma posição corporal confortável, gera um ponto de convergência entre os corpos presentes na ação.

Nesse ponto de convergência está a aproximação com os apontamentos de Schechner e Taylor. Pela reiteração de um comportamento corporal do cotidiano, presente em meu repertório como indivíduo (mão flexionada para baixo), elaborado e inserido no campo da arte por meio de uma operação estética consciente (elaboração e execução da performance *O que te diz meu corpo?*), há a aproximação de corpos e a transmissão de conhecimentos. Essa aproximação se dá no campo físico, pela formação de formas escultóricas no espaço público, mas também pelas histórias contadas nos áudios e pela visualidade da pele-macacão.

Digo isso porque, embora não estabelecesse nenhum diálogo vocal com os transeuntes que ativavam o trabalho, nas vezes que executei o trabalho no Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel e no XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, por exemplo, ouvi de alguns histórias pessoais que tinham vivenciado e que se relacionavam como o que estava sendo apresentado nos arquivos disponíveis nos fones de ouvido. Ou, ainda, gritos, durante a apresentação do trabalho na Mostra Xoque, que diziam que “um dos *teletubbies*¹⁰⁴ mudou de cor, saiu da televisão e se mudou para a cidade”.

Assim, tanto a ação executada pelos diferentes *performers* na venda dos quebra-queixos quanto as que produzi, a partir da reiteração de comportamentos como o que apresento acima, apontam para a performance como uma prática que gera conhecimento, e não apenas como objeto passível de análise. Os trabalhos de Renata Felinto, Priscila Rezende e Kehinde Wiley, ao reiterar experiências que afirmam a condição de sujeito de cada um de seus executores, seja pelo

¹⁰⁴ TELETUBBIES – Abertura (Português). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Lari. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWjdGtpXCk4>. Acesso em: 7 mar. 2021.

enfretamento aos apelidos pejorativos escutados reiteradamente por Priscila, pelo rompimento com o comportamento protocolar do cotidiano de invisibilidade operado por Renata e Kehinde, ou pela caminhada executada tanto por mim quanto pelos vendedores de quebra-queixos, há a demarcação de estados que perpassam nossas formações como indivíduos.

CAPÍTULO TERCEIRO – EXERCÍCIOS PARA SE LEMBRAR: A PERFORMANCE
COMO MÉTODO PARA ELABORAÇÃO DE SUBJETIVIDADE

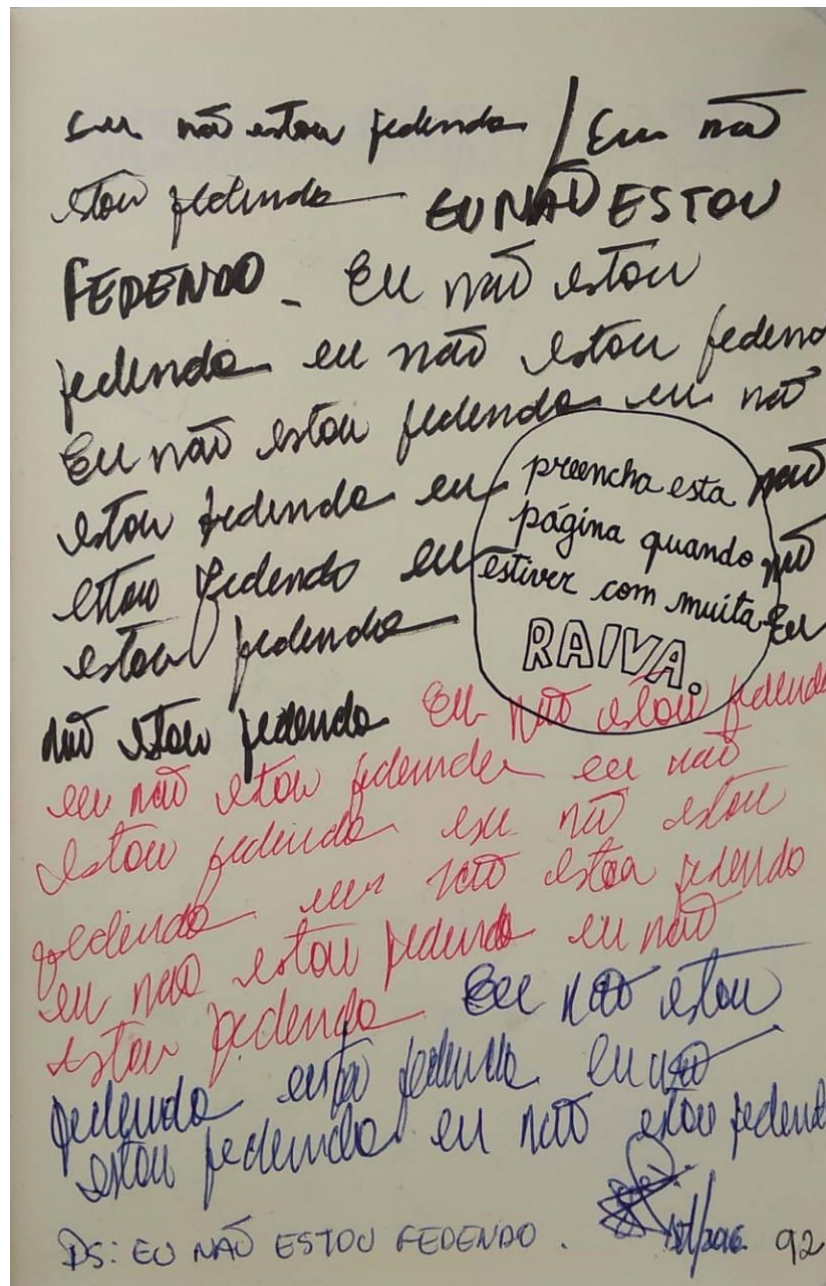


Figura 20 – Geovanni Lima | *Destrua este diário*, p. 92, com intervenção do artista | 2016
 Fonte: acervo do autor.

Tanto os comportamentos que originaram a performance *Epiderme social*, apresentados e discutidos no capítulo primeiro, quanto os que serviram de base para a performance *O que te diz meu corpo?*, presentes no capítulo segundo, ratificam as reflexões de Schechner acerca do que é performance, o autor a define como “um

amplo espectro de formas de entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoa a pessoa”, chegando à conclusão de que “toda e qualquer coisa *possa ser estudada como performance*”,¹⁰⁵ como apontei anteriormente.

A partir dos apontamentos de Schechner, especificamente pensando em minha produção de subjetividade, é por meio da articulação de comportamentos exercidos de maneira reiterada, performances construídas em relações com diversas pessoas de meu contexto social, que desloco diversas práticas de violência às quais estava submetido, como, por exemplo, na utilização da veste de coroinha no ambiente escolar. A gama de ações corporais que executei nessa performance do cotidiano articula-se no sentido de sobrevivência à condição normativa de sujeito que me imputavam socialmente.

Ainda na perspectiva apresentada pelo autor, em um sentido de aproximação ou pertencimento, a caminhada com a mão flexionada para baixo, comportamento que observava repetidamente sendo executado na televisão por personagens que apresentavam uma construção de masculinidade mais próxima ao feminino, configura-se como uma tentativa de inclusão. Embora, naquele momento, não conseguisse discernir a imagem de controle que esses personagens operacionalizavam, eram corpos como o meu, com interesses que se aproximavam do meu e que, de alguma maneira, apresentavam um comportamento corporal semelhante.

Era como se, ao caminhar com a mão flexionada para baixo, como os observava desempenhar, estivesse aderindo a um comportamento que poderia fazer com que os iguais a mim – em minha rua, bairro, cidade etc. – me identificassem, objetivando a formação de uma aliança de corpos subalternizados¹⁰⁶ para nos fortalecer. Essas ações corporais, antes de serem incorporadas no campo formal da arte, devem ser olhadas como dispositivos que possibilitaram/possibilitam a minha existência, mesmo que, em algumas situações, elas fossem utilizadas para chacota pelos demais.

É interessante observar essas performances que aconteceram em meu contexto social para compreender a prática artística que desenvolvo. É pela

¹⁰⁵ SCHECHNER, 2013a, p. 41.

¹⁰⁶ Ver: MARTINS, A. C. A; VERAS, E. F. (org.). **Corpos em aliança**. Diálogos Interdisciplinares sobre gênero, raça e sexualidade. Curitiba: Appiris, 2020.

reiteração desses comportamentos corporais, a partir de uma operação artística, que reposiciono essas experiências em minha subjetividade. Aqui há uma articulação direta com o conceito de repertório que Diana Taylor desenvolve, sobretudo porque essas experiências se dão em meu corpo¹⁰⁷. Se analisarmos, por exemplo, a performance *O que te diz meu corpo?*, podemos perceber que a ele “cabe à tarefa de evocar os passos anteriores e condensar os percursos trilhados para compor um gesto presentificado”.¹⁰⁸

Essa aproximação com o que Taylor chama de repertório, além de se relacionar diretamente com os apontamentos de Schechner apresentados no capítulo anterior, é potente dentro de meu processo de criação, uma vez que, articulada com a materialidade presente nas ações artísticas que desenvolvo, empreende aspectos que se relacionam com a formação social subjetiva dos sujeitos pretos afro-brasileiros, sobretudo porque “a performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a espacialidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção”.¹⁰⁹ Essa articulação “sugere que a performance também funciona como uma epistemologia”,¹¹⁰ capaz de amplificar as experiências que me são pessoais para um contexto social coletivo vivenciado por corpos semelhantes ao meu.

Quando me refiro à produção a partir de meu repertório, indico como princípio básico para a produção de meus trabalhos a utilização de experiências que mudam “o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discurso para o performático”, numa prática que, “em vez de focalizar só padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas”, percebe as experiências vivenciadas “como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa”.¹¹¹

Se nos voltarmos, por exemplo, a todos os roteiros que descrevi até aqui – os xingamentos na infância e adolescência, a utilização da veste de coroinha, a

¹⁰⁷ TAYLOR, 2013a.

¹⁰⁸ LIMA, Geovanni; FREITAS, Máira. Quando falam as esculturas: performance e memória. **NAVA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Cultura e Linguagens da UFJF**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 136-140, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/issue/view/1513>. Acesso em: 21 jan. 2021.

¹⁰⁹ TAYLOR, 2013a, p. 27.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ TAYLOR, 2013a, p. 45.

caminhada com a mão flexionada para baixo etc. –, eles deixam de ser apenas relatos e passam a evidenciar/presentificar um sistema de controle atribuído aos corpos pretos, consolidado em consonância com o projeto político de manutenção de poder desenvolvido pela branquitude. Logo, essas performances de meu cotidiano – e as que habitam o campo da arte – funcionam como “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento”.¹¹²

Essa chave ¹¹³ – aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento – constitui um ponto de contato para a experiência de formação da subjetividade dos sujeitos. Pensando inicialmente nos sujeitos brancos, o repertório atua no sentido de continuidade e manutenção de poder – nos roteiros que citei, essa chave opera para a manutenção de seus privilégios, fazendo com que seja ratificada ao sujeito preto a “condição de objeto ruim, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu”.¹¹⁴

Essa manutenção de poder se fundamenta no reconhecimento de si como sujeito por intermédio da produção de ações e práticas sociais que façam com que o Outro – sujeito preto – não possa se reconhecer como tal.¹¹⁵

A objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição. No pensamento binário, um elemento é objetificado como o Outro e visto como um objeto a ser manipulado e controlado. [...] A cultura é definida como o oposto de uma natureza objetificada. Se não for domesticada, essa natureza selvagem e primitiva pode destruir uma cultura mais civilizada.¹¹⁶

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Esta chave à qual me refiro encontra-se inserida no campo do pensamento intelectual elaborado por artistas, pesquisadores e teóricos, como por exemplo: Beatriz Nascimento (1942-1995); Sueli Carneiro (1950); Lélia Gonzalez (1935-1994); Kabeñele Munanga (1940); Florestan Fernandes (1920-1995); Abdias Nascimento (1914-2011); Conceição Evaristo (1946); Ana Maria Gonçalves (1970); Rosana Paulino (1967); Danton Paula (1982); Sidney Amaral (1973-2017), entre outros. E também nas diversas ações desenvolvidas pelos movimentos sociais, como por exemplo: Movimento Negro Unificado (1878); Frente Negra Brasileira (1931); e a Coalizão Negra por Direitos (2020). Tanto o pensamento intelectual quanto as ações desses movimentos sociais, sem qualquer hierarquização, são importantes ferramentas para a construção do campo dos estudos da negritude. Os trabalhos que esses agentes desenvolvem constituem-se como ações de resistência que visam gerar a reconfiguração das relações de poder e dos conflitos raciais no cenário brasileiro. Ainda é relevante apontar que essas ações contribuem para a desmistificação do mito da democracia racial, abordagem intelectual simplificada, que tende a minimizar os conflitos raciais em esferas sociais, amplamente problematizada em esferas globais.

¹¹⁴ KILOMBA, GRADA. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess de Oliveiras. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 37.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ COLLINS, 2019, p. 138.

Dessa maneira, os comportamentos racistas abarcados no repertório exercido reiteradamente pelos sujeitos brancos tendem a se estruturar a partir da lógica de que a eles seja atribuído o papel de “vítima compassiva”, e ao “sujeito negro [...] aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha”.¹¹⁷

Com relação à aplicabilidade dessa chave à formação da subjetividade preta, esta se dá a partir de dois lugares: primeiro, o operado pelo racismo cotidiano¹¹⁸ por intermédio de:

[...] vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as pessoas de cor não só como “Outra/o” – a diferença contra qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca.¹¹⁹

Esse lugar instituído pelo racismo cotidiano é operacionalizado a partir das imagens de controle, como aponta Patricia Hill Collins. Ou seja, em vez de lidarmos com as questões pertinentes à construção, manutenção e elaboração de nossas subjetividades como pessoas pretas, precisamos lidar com as “fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser”. Digo desse processo, uma vez que, como aponta Frantz Fanon,¹²⁰ pela organização colonial à qual fomos submetidos, esse aspecto não se refere apenas a “uma questão individual, e sim um fenômeno socialmente construído, que opera como importante mecanismo do colonialismo”. Logo, os roteiros que apresentei anteriormente não se referem apenas a mim, mas a uma coletividade de sujeitos pretos dentro desse processo de objetificação.

Aqui o repertório opera em uma via de mão dupla, no sentido de que as experiências que nos perpassam como sujeitos de maneira geral e a construção de como performamos nossa negritude dentro de um sistema colonizador tendem a reforçar a condição de humano do sujeito branco. Digo isso, visto que, dentro desse sistema de dominação colonial, nossas experiências foram silenciadas, fazendo com que nesse processo “o indivíduo *[preto]* seja cirurgicamente retirado e violentamente

¹¹⁷ KILOMBA, 2019, p. 36-37.

¹¹⁸ Neste sentido, ver: ESSED, Philomena. **Everyday racism: reports from women of two cultures**. Alameda: Hunter House Publishers, 1990.

¹¹⁹ KILOMBA, GRADA. **Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess de Oliveiras. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019: p. 79.

¹²⁰ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008, p. 29.

separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter”¹²¹, nos privando de nossa cultura e do longo – e potente – passado histórico que possuímos.

O segundo lugar pelo qual essa chave perpassa a construção da subjetividade preta é na ruptura com o estado colonial ao qual me refiro acima – atuação não racionalizada em perspectivas ligadas ao processo de colonização que ratifica as noções de superioridade da branquitude. A partir da retomada dos processos históricos e ancestrais, do reposicionamento das relações interpessoais entre nós, do nosso repertório enquanto sujeitos pretos, há a possibilidade de produção de condições de subjetivação que nos façam abandonar o lugar de Outro operado por aspectos ligados à Outridade.

Falo dessa retomada pensando na potência de ser preto, em consonância com a possibilidade de tomada de consciência e do estabelecimento de ações de enfrentamento ao racismo estrutural e interseccional ao qual estamos submetidos – embora esse processo ainda esteja imerso em um estado no qual “o inconsciente de pessoas negras *seja* pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes”.¹²²

Pensando na produção artística afrodiaspórica, são os processos de “autodefinição”, pela produção de performances, por exemplo, que combatem a condição de não humanidade imputada a nós; que, diante da tomada de consciência à qual me refiro, deslocam o que antes era apontado como paranoia para o campo do preparo, gerando enfrentamento a essas imagens de controle e estereótipos que nos tiram desse lugar de humanidade.¹²³ Dessa maneira, a partir do que aponta Taylor, o acesso ao nosso repertório enquanto sujeitos pretos em diáspora se constitui como um dos mecanismos pelos quais podem ser construídas possibilidades de reconfiguração dessa realidade posta socialmente.

Partindo dessas considerações (e no sentido de ratificar a reiteração de performances cotidianas que executei/executo no âmbito social como método para a produção de meus trabalhos artísticos), no que diz respeito à minha experiência, esse processo de retomada consciente da potência abarcada na negritude ao qual

¹²¹ KILOMBA, 2019, p. 39.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ COLLINS, 2019.

me refiro se deu no ano de 2015, aos 27 anos de idade, e ainda está em elaboração. Como mencionei, venho de uma família pobre, formada a partir de uma relação inter-racial (mãe preta/pai branco), estabelecida em uma cidade dominada por pessoas brancas descendentes de colonizadores europeus, e que, portanto, tinha a condição de Outro descrita acima como experiência cotidiana.

Até os 27 anos, todas as vezes que eu era questionado a respeito de minha condição racial, buscava em uma longínqua árvore genealógica a ascendência holandesa sobre a qual escutava em reuniões familiares um tio alcoolizado falar. O repertório que possuo, portanto, bebe diretamente de um local onde meu corpo foi silenciado, amordaçado, e a partir do qual teve que estabelecer estratégias para poder falar e, por conseguinte, existir.¹²⁴ Diante da condição que experienciava enquanto sujeito preto dentro de uma estrutura social racista, as performances cotidianas que executei atuavam nesse sentido. Ao me vestir com a veste de coroinha para frequentar o ambiente escolar, estava apontando, mesmo sem qualquer entendimento do corpo racializado que possuía/possuo, para a necessidade do estabelecimento de estratégias que me possibilitassem existir (dentro da lógica branca da invisibilidade), o que a meu ver resultaria em menos violências sofridas.

Nesse processo iniciado em 2015, decidi atuar artisticamente a partir da retomada de performances corporais que se deram em meu contexto social, sobretudo porque, ao reiterá-las no campo da arte, posso elaborá-las e lidar com os traumas que elas me proporcionaram, ao passo que compreendo os processos raciais a que estava submetido enquanto sujeito pertencente à população preta brasileira, sobretudo analisando essas performances agora pela ótica de um sujeito racializado.

Nesse processo artístico, voltando à casa da minha mãe em minha cidade natal, descobri que algumas das performances que realizei em meu cotidiano estão registradas manualmente em diários que produzi no período da infância, adolescência e juventude. Esses objetos funcionavam como o local onde guardava o

¹²⁴ FREITAS, Maíra. Geovanni Lima: a performance nas raízes da pele. **Hipocampo Art**, Campinas, v. 8, out. 2020. Disponível em: <https://hipocampo.art.br/entrevista-com-geovanni-lima/>. Acesso em: 7 mar. 2021.

relato de minhas diversas experiências pessoais e, portanto, das ações corporais que executava e dos acontecimentos afetivos que mais me marcavam. Além de conterem esses registros escritos de maneira informal, muitas vezes em discordância com a linguagem culta, os diários por si só, como objetos, em sintonia com a obra de Carolina Maria de Jesus, especificamente pensando na produção dos relatos pessoais contidos em seus escritos, apontavam para:

[...] determinações de raça, classe social, escolarização, profissão, procedência, sexo e idade da autora. Era o diário da fome cotidiana, da miséria, dos abusos e preconceitos sofridos por ela, seus filhos e outros favelados. A escrita era caótica, cheia de incorreções ortográficas, sintáticas e de pontuação.¹²⁵

¹²⁵ MACHADO, Marília Novais da Mata. Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, maio/ago. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000200014. Acesso em: 24 jan. 2021.



Figura 21 – Geovanni Lima | Capa de diário | 1999 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

A imagem apresentada na figura 21 é a capa de um desses diários a que me referi, que, a contar pelo registro temporal de um dos textos nele contidos, foi produzido no ano de 1999, quando estava com 11 anos de idade. Embora eu não tivesse contato algum com questões ligadas a aspectos étnico-raciais, a capa desse diário indica um importante comportamento: se na esfera pública – a exemplo da

utilização das vestes de coroinha na escola, em uma busca pela santificação do meu corpo – havia a tentativa de alcançar um estado de paridade com indivíduos brancos no que diz respeito à possibilidade de subjetivação, no âmbito secreto, em que apenas eu e minhas escritas habitavam, pela análise da imagem, há tentativa de demarcação do estado, que então não era consciente, de ser preto.

Vivendo em um ambiente marcado pela normalidade da presença branca, a tentativa de transfigurar esses indivíduos em figuras pretas aponta para a necessidade de construção de referenciais, para a possibilidade de criação de aspectos que hoje identifico como a produção de um estado de representatividade. Eu, menino preto, afeminado e gordo, vivendo em um contexto social em que essas características eram marginalizadas e se constituíam como critérios que provocavam a exclusão do grupo, secretamente já produzia possibilidades de “normalização” de minhas características, realizando, inclusive, a sua aplicação em objetos de cunho pedagógico, como os diários.

Trato esses objetos como pedagógicos, uma vez que são cadernos escolares comumente comprados em papelarias por valores acessíveis e que ratificam em suas capas o padrão hegemônico como a única possibilidade de existência. Isso fica evidente, por exemplo, se observarmos a série de cadernos (figura 22) à qual o caderno da figura 21 pertence. Das dez capas que compõem a série, fotografada em Salvador/BA, nove apresentam indivíduos brancos nos papéis centrais; uma traz uma mulher preta junto a outros dois protagonistas brancos; e outra tem a presença de três figurantes pretos, entretanto, a imagem é manipulada ao ponto de não permitir que sejam identificados.

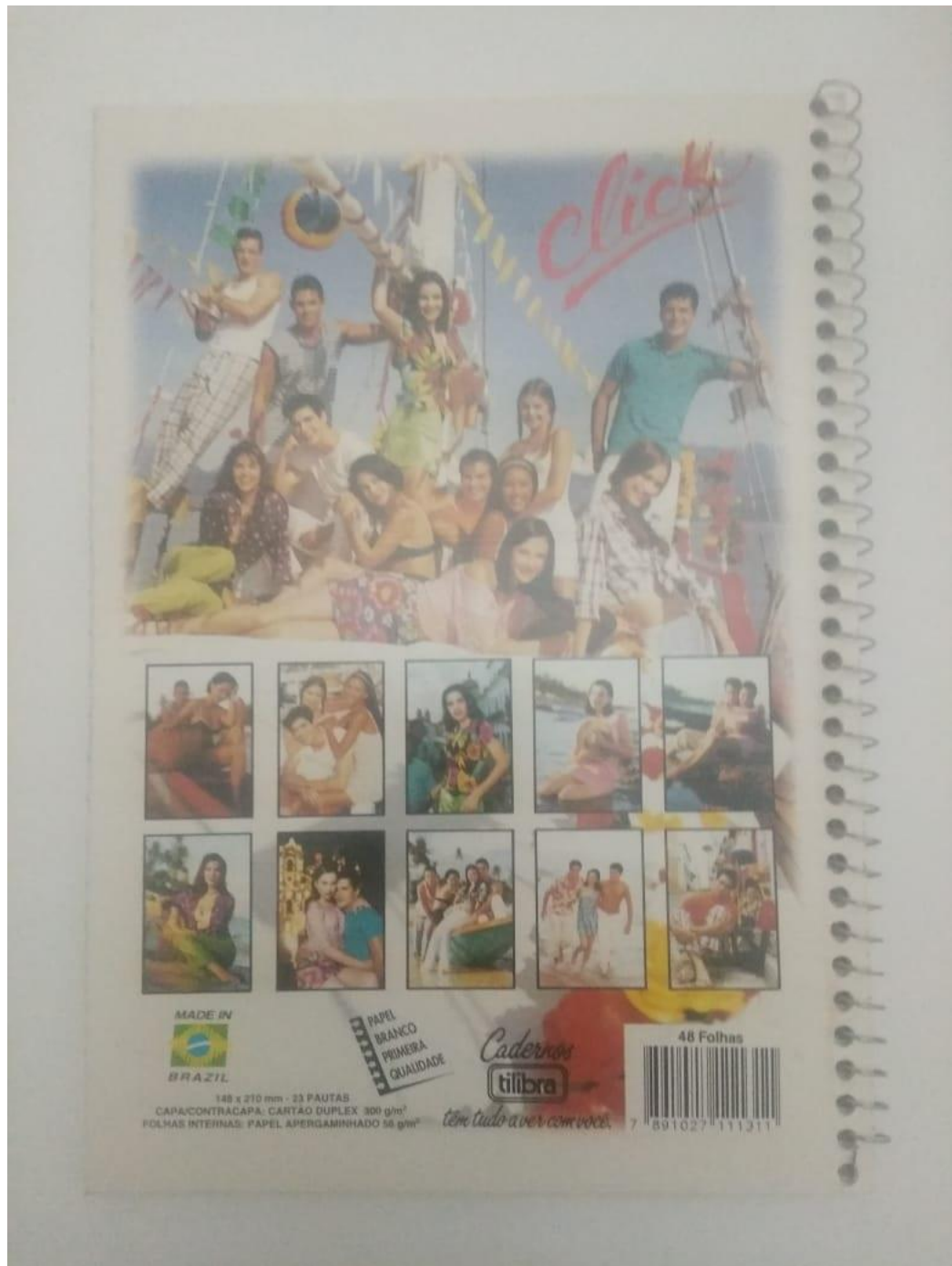


Figura 22 – Geovanni Lima | Página de diário | 2001 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
 Fonte: acervo do autor.

Nos conteúdos das páginas dos diários, pude observar a recorrência de alguns comportamentos corporais. Pensando-os como roteiros – ações físicas demarcadas e realizadas de modo contínuo, como a venda dos quebra-queixos, compostos por uma gama de ações físicas demarcadas, como uma partitura corporal a ser executada, surgida originalmente em meu cotidiano –, decidi

reiterá-los no âmbito de minha produção poética, uma vez que os enxergo como potentes chaves para a problematização de questões sociais que me são contemporâneas.

Nesse sentido, apresentarei a seguir a série *Exercícios para se lembrar* (2018-2021), composta pelos seguintes trabalhos em performances: *Quantos passos valem uma caminhada?*, de 2018; *Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, de 2019; e *Rei da Primavera*, de 2021, construídas a partir da reiteração de três performances de meu cotidiano que estão descritas em meus diários.

A primeira ação, *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?*, rememora os percursos que executava *periodicamente* para a participação em celebrações cristãs, que contemplavam desde missas, como já mencionado, a cultos neopentecostais. Durante os dezoito anos em que residi em Sooretama/ES, semanalmente, aos domingos, me deslocava com amigos e/ou familiares para a participação em um desses eventos. Os percursos que desempenhávamos eram extensos e sempre resultavam em marcas de poeira nas roupas que usávamos – os templos religiosos se localizavam em territórios centrais, e eu, minha família e amigos morávamos na zona periférica da cidade. Essas caminhadas aparecem em meus diários, narradas com palavras ou apresentadas pela produção de desenhos. Em ambos os casos, essas ações são colocadas como momentos importantes na minha rotina, acredito que por se configurarem como a única forma disponível de lazer à época. A seguir, reproduzo um desses desenhos (figura 23), que produzi no ano de 2001:



Figura 23 – Giovanni Lima | Página de diário | 2001 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

A partir do contato com os relatos acima, a performance *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* foi formatada e apresentada na

Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP,¹²⁶ e posteriormente no Festival MoV.Cidade em Vila Velha/ES.¹²⁷ A performance foi desenvolvida a partir das semelhanças entre minha cidade natal e o Oiapoque/AP, sobretudo pela presença de muitas igrejas cristãs, com destaque para as neopentecostais, e pela baixa qualidade da infraestrutura urbana disponível aos cidadãos.

Propus-me a caminhar pela cidade do Oiapoque, iniciando o trajeto na Ponte Binacional Franco-Brasileira, situada na divisa entre Brasil e Guiana Francesa (Saint-Georges City), e finalizando-o nas imediações centrais da cidade, tendo como território definido para esse momento o porto informal de barqueiros, instalado às margens do Rio Oiapoque, que atuava clandestinamente no tráfego de turistas sem documentação que desejavam visitar o departamento francês. O memorial da performance contempla a execução de uma caminhada no percurso descrito, com duração total de 240 minutos. Como figurino para a realização do trabalho, utilizo roupas brancas, e durante todo o trajeto porto nas mãos uma bandeira da mesma tonalidade, de algodão cru, com medidas de 2,30 m x 2,25 m, perfazendo a área total de 5,175 m², confeccionada coletivamente junto aos participantes da residência. A cada templo religioso que encontrava em meu trajeto, em um movimento contínuo, até que houvesse o esgotamento de meu corpo, tremulava a bandeira em suas portas de entrada.

¹²⁶ A Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque recebeu artistas, articuladores culturais e coletivos de artistas brasileiros que desejavam investigar e intercambiar seus processos de criação e pesquisas de linguagem atravessados pelo contexto sociocultural e de convivência junto às comunidades indígenas do Amapá, na cidade do Oiapoque. O festival ocorreu no período de 22 de setembro a 1 de outubro de 2018 e teve suas atividades sediadas na cidade do Oiapoque, com ações estendidas para as aldeias do Manga e de Santa Izabel. Os processos artísticos desenvolvidos durante a residência foram apresentados durante o Festival nos espaços públicos da cidade do Oiapoque. Disponíveis em: <https://corpusurbis.wixsite.com/corpusurbis>. Acesso em: 20 jun. 2020.

¹²⁷ MoV.Cidade é uma Mostra&Lab de criatividade e sustentabilidade urbana que trata da relação das pessoas com os centros urbanos a partir da arte. É um evento de Cinema, Música, Corpo e Cidade. Aborda temas como: mobilidade urbana, ocupação e esvaziamento de espaços públicos; novas tecnologias; economia criativa; processos participativos; protagonismo de comunidades; representatividade urbana, cidade e consumo; cidades humanas e inteligentes. Disponível em: <https://movcidade.com.br/>. Acesso em: 24 jan. 2021.



Figura 24 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* | 2018 | Documento de performance | Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP
Fonte: Ana Lages.



Figura 25 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* | 2018 | Documento de performance | Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP
Fonte: Ana Lages.



Figura 26 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* | 2018 | Documento de performance | Residência e Festival Corpus Urbis – 4ª edição – Oiapoque/AP
Fonte: Ana Lages.

A exemplo dos *performers* na venda dos quebra-queixos, utilizando-me do protocolo de caminhar, proponho a problematização tanto do espaço público que percorro quanto da relação que meu corpo estabelece com as diversas instituições religiosas que encontro pelo caminho. As marcas deixadas nas roupas que utilizo, produzidas pela baixa qualidade da estrutura urbana da cidade, reiteram os processos que vivenciei no trajeto que realizava de minha casa até os templos religiosos durante a infância, adolescência e parte da juventude e evidenciam os estados precários aos quais cidadãos em zonas periféricas estão submetidos.

Para a realização do trabalho, foi necessário que adquirisse roupas brancas e uma grande quantidade de tecido na mesma tonalidade para a confecção da bandeira. Dadas as condições da cidade e, sobretudo, a consciência dos comerciantes de que a população havia instaurado uma espécie de regra local de não utilização de peças brancas, pois estas ficariam sujas devido ao estado precário das ruas e avenidas, tive dificuldade em realizar a compra das peças. Depois de uma extensa procura, encontrei um macacão feminino e uma camiseta polo, a

valores superfaturados, pois de todo o centro urbano da cidade apenas uma loja possuía essas peças. Com relação ao tecido, como não localizei nenhuma loja que o comercializasse, para a confecção da bandeira foi necessário comprá-lo em Macapá/AP, a 580 quilômetros do Oiapoque/AP.

É interessante observar que essa precariedade é um aspecto similar entre as condições que encontrei na cidade do Oiapoque/AP e as experiências que vivenciava no trajeto que fazia para participar das celebrações religiosas em Sooretama/ES. Lá, igualmente, não era possível, durante a caminhada até a igreja, a utilização de roupas brancas, uma vez que, no bairro em que residia, popularmente conhecido como “pé sujo”, elas ficariam bastante sujas. Essa similaridade aponta para um estado comum de destinação de territórios precarizados para ocupação e residência da população preta, se pensarmos, por exemplo, que tanto em Sooretama quanto no Oiapoque faltavam condições básicas – e algumas vezes, salubres – no que diz respeito à estrutura urbana.

Além disso, a performance *Exercícios para se lembrar, Quantos passos valem uma caminhada?* reconfigura a lógica branca de controle, sobretudo se pensarmos na influência das instituições religiosas no processo de alienação da população preta.¹²⁸ Considerando a imagem constante em meu diário, que reproduzi anteriormente, com o memorial deste trabalho rompo o estigma da obrigatoriedade e necessidade de adesão à profissão de fé católica para existir; pelo contrário, a performance subverte essa fé, utilizando sua presença (templos religiosos no caminho que percorro) para apontar para a necessidade de construção de outros discursos, como, por exemplo, a análise a respeito do grande número desses templos em uma cidade tão precarizada.

Ainda considerando o roteiro corporal que executei durante a realização do trabalho (uma caminhada portando uma bandeira em grande escala, utilizando roupas brancas), ao reiterar a experiência de me deslocar para participar de reuniões religiosas, por intermédio de uma operação artística, incorporo um novo

¹²⁸ Neste sentido, ver: SILVA, Vagner Gonçalves da. Religião e identidade cultural negra: afro-brasileiros, católicos e evangélicos. **Afro-Ásia**. Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, n. 56, jun./ago. 2017.

dado a essa prática corporal. A seguir, apresento o mito de Oxalá (Oxalufã),¹²⁹ descrito por Reginaldo Prandi:

Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão

Um dia Oxalufã, que vivia com seu filho Oxaguiã,
Velho e curvado por sua idade avançada,
resolveu viajar a Oió em visita a Xangô, seu outro filho.
Foi consultar um babalaô para saber acerca do passeio.
O adivinho recomendou-lhe não seguir viagem,
pois a jornada seria desastrosa e poderia acabar muito mal.
Mesmo assim, Oxalufã, por teimosia,
resolveu não renunciar a sua intenção.
O adivinho aconselhou-o então a levar consigo três panos brancos,
limo da costa e sabão da costa.
e disse a Oxalá ser imperativo tudo aceitar com calma
e fazer tudo o que lhe pedissem ao longo da estrada.
Com tal postura talvez pudesse não perder a vida no caminho.

Em sua caminhada, Oxalufã encontrou Exu três vezes.
Três vezes Exu solicitou ajuda ao velho rei
para carregar seu fardo pesadíssimo de dendê, cola e carvão,
o qual Exu acabou, nas três vezes, derrubando em cima de Oxalufã.
Três vezes Oxalufã ajudou Exu a carregar seus fardos sujos.
E por três vezes Exu fez Oxalufã sujar-se
de azeite de dendê,
de carvão,
e outras substâncias enodoantes.
Três vezes Oxalufã ajudou Exu.
Três vezes suportou calado as armadilhas de Exu.
Três vezes foi Oxalufã ao rio mais próximo lavar-se e trocar as vestes.

Finalmente chegou Oxalá à cidade de Oió.
Na entrada viu um cavalo perdido, que ele reconheceu
como o cavalo que havia presenteado a Xangô.
Tentou amansar o animal para amarrá-lo e devolvê-lo ao amigo.
Mas nesse momento chegaram alguns soldados do rei
à procura do animal perdido.
Viram Oxalufã com o cavalo e pensaram
tratar-se do ladrão de animal.
Maltrataram e prenderam Oxalufã.
Sempre calado, o orixá deixou-se levar prisioneiro.
Magoado e desgostoso foi arrastado ao cárcere sem consideração.
O tempo passou e Oxalufã continuava preso e sem direito a defesa.
Humilhado, decidiu que aquele povo presunçoso e injusto
merecia uma lição.
E o velho orixá usou de seus poderes e vingou-se de Oió
Assim, Oió viveu por longos sete anos a mais profunda seca.
As mulheres e os campos tornaram-se estéreis
e muitas doenças incuráveis assolaram o reino.

¹²⁹ Oxalufã é Oxalá quando velho. SILVA, Luana Cristine da; TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis. O campo lexical dos orixás em “O sumiço da Santa”. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 26, n. 76, Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, jan./abr. 2020.

O rei Xangô, em desespero, consultou o babalaô da corte e soube que um velho sofria injustamente como prisioneiro, pagando por um crime que não cometera. Disse-lhe também que o velho nunca havia reclamado, mas que sua vingança tinha sido a mais terrível.

Xangô correu imediatamente para a prisão. Para seu espanto, o velho aprisionado era Oxalufã. Xangô ordenou que trouxessem água do rio para lavar o rei, água limpa e fresca das fontes para banhar o velho orixá, que lavassem seu corpo e untassem com limo da costa, que providenciassem os panos mais alvos para envolvê-lo. O rei de Oiô mandou seus súditos vestirem-se de branco também. E determinou que todos permanecessem em silêncio. Pois era preciso, respeitosamente, pedir perdão a Oxalufã. Xangô vestiu-se também de branco e nas suas costas carregou o velho rei. E o levou para as festas em sua homenagem e todo o povo saudava Oxalá e todo o povo saudava Airá, o Xangô Branco. Depois Oxalufã voltou para casa e Oxaguiã ofereceu um grande banquete em celebração ao retorno do pai. Terminadas as homenagens, Oxalá partiu de volta para casa. Caminhava lentamente, apoiando-se no *Opaxorô*, comprido báculo de lenha que o ajudava a se locomover. Seus acompanhantes cobriam-no com o branco Alá, alvo pálio que protege o velho orixá da luz e do calor do sol. Quando Oxalufã chegou em casa, Oxaguiã realizou muitos festejos para celebrar o retorno do velho pai.¹³⁰

O branco, associado à purificação ocasionada pelo sangue de Jesus ou, erroneamente, à simbologia da paz – noções difundidas popularmente nas doutrinas e dogmas cristãos –, neste trabalho dá vazão a uma operação mais complexa, em que articulo a ancestralidade de quem veio antes de mim a partir da utilização de características advindas de *Oxalá*, especificamente na sua versão griô, *Oxalufã*. Se, ao observarem meu corpo nos dois momentos em que apresentei a performance, no Amapá e no Espírito Santo, os transeuntes do entorno a associavam a uma cultura de paz, em contraposição a isso percebo o trabalho em uma perspectiva de vingança. É o meu corpo, que esteve aprisionado por anos nessa mazela, diante dela e sintonizado na força de Oxalá, pedindo por justiça.

Nesse sentido, Abdias Nascimento aponta, ao olhar para a produção de arte afro-brasileira durante suas reflexões acerca do *quilombismo*, que

¹³⁰ PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 519-522.

Todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela reflexão ou pelo exame intelectual que a sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem, seria o mesmo que tentar elaborá-la a partir do vazio e do nada. Ao evocar o culto estou me referindo a todo o espectro ritualístico das culturas africanas no Brasil, e não a qualquer um restrito e singular ato ritual visto na intimidade do *pegi* (templo).¹³¹

Se por um longo período – condicionado dentro da lógica protestante cristã – observei o branco com admiração e o associei ao desejo de purificação que aprendi na infância e adolescência participando desses ritos religiosos, hoje compreendo essa atração como um chamamento ancestral, um desejo pelo retorno daquilo que é fundante aos meus, como aponta Abdias. Essa atração é bastante evidente, uma vez que, de forma não planejada, alguns dos meus trabalhos de performances nascem com essa cor como elemento fundante, como, por exemplo, *Involucrum* (2015),¹³² *Memórias* (2016),¹³³ *Ensaio para a [des]construção do corpo* (2016)¹³⁴ e *µg/Kg* (2017).¹³⁵

Sendo assim:

Nosso ser histórico é de origem mítica. Esta é uma lição da nossa arte, que, ao contrário da arte do Ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência natural e criativa. Alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. Nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória histórica e espiritual no mundo.¹³⁶

A segunda ação, *Exercício para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, de 2019, rememora um acontecimento que considero como marco fundador para a formatação de minha condição de sujeito preto. Foi a primeira performance que realizei em meu cotidiano que objetivava o

¹³¹ NASCIMENTO, 2019, p. 65.

¹³² LIMA, Geovanni. *Involucrum*, 2015. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/involucrum>. Acesso em: 21 fev. 2021.

¹³³ LIMA, Geovanni. *Memórias*, 2016. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/memorias-pes>. Acesso em: 21 fev. 2021.

¹³⁴ LIMA, Geovanni. *Ensaio para [des]construção do corpo*, 2016. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/ensaio-para-des-construcao-do-corpo>. Acesso em: 21 fev. 2021.

¹³⁵ LIMA, Geovanni. *µg/Kg*, 2017. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/mg-kg>. Acesso em: 21 fev. 2021.

¹³⁶ NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 60.

estabelecimento de um estado de resposta às práticas violentas que vinha sofrendo – sustentada pelo enfrentamento ao repertório dominante praticado por sujeitos brancos, abandonando um estado passivo e assumindo uma postura defrontante.

Estando no ambiente escolar e sendo um dos poucos alunos pretos, sempre tive associadas a mim características pejorativas, como no caso que narro a seguir. Todos os dias, na escola em que estudava, mais precisamente no bloco onde ficava a sala de aula que frequentava, sentia-se um cheiro muito forte, como se de alguma maneira e em algum lugar no ambiente existisse um animal em processo de putrefação. O odor era tão intenso que após horas era naturalizado. Por um longo período tentou-se atribuir causas àquele cheiro, e todas as tentativas foram ineficazes. Até que um dia, sem nenhuma explicação plausível, atribuíram o cheiro a mim – hoje tenho consciência de que essa atribuição articulava-se a uma imagem de controle praticada socialmente, que associava a sujeitos pretos odores desse tipo.

A partir de então, em todo começo de aula eram escritos recados em pedaços de papel, colocados na carteira onde me sentava, com dizeres que, em resumo, me orientavam a realizar uma melhor higiene pessoal para que “meu fedor” não invadisse o espaço de outras pessoas presentes no ambiente escolar. Esses bilhetes duraram algum tempo e logo deram lugar a cartazes escritos e colocados nas paredes da classe onde estudava, bem como a mensagens públicas no quadro de giz. Essa situação foi tomando uma proporção tão significativa que, ao transitar pelos diversos ambientes da escola, eu já estava sendo comumente tratado como “fedido” e sendo isolado até por “amigos”. Mais uma vez, meu nome perdeu o lugar para um xingamento.

Diante de todo esse processo de violência, mesmo sem entender a estrutura que o sustentava, decidi revidar. Lembro-me do esforço para guardar o dinheiro que ganhava de presente da minha avó quando a visitava, com o objetivo de comprar o maior número de desodorantes que conseguisse. A escolha por esse item se deu no sentido de que, já que era o meu corpo que fedia, era sobre ele que precisava aplicar algum mecanismo que resolvesse o problema.

O processo para que eu conseguisse o valor monetário de que necessitava durou quase um mês e meio, já que não era todos os fins de semana que frequentávamos a casa de minha avó. Então, em um dia comum, chegando à escola, e sendo recebido em coro por pessoas que diziam “Geovanni Fedorento” na

porta da sala, esperei que todos entrassem, inclusive a professora. Levantei-me com seis desodorantes aerossol nas mãos e me pus a usá-los na frente da turma até que os frascos se esgotassem. A sala permaneceu em silêncio, a professora pareceu não entender nada, e naquele dia o ambiente ficou impregnado com uma fragrância tão insuportável quanto o odor que ninguém sabia de onde vinha.

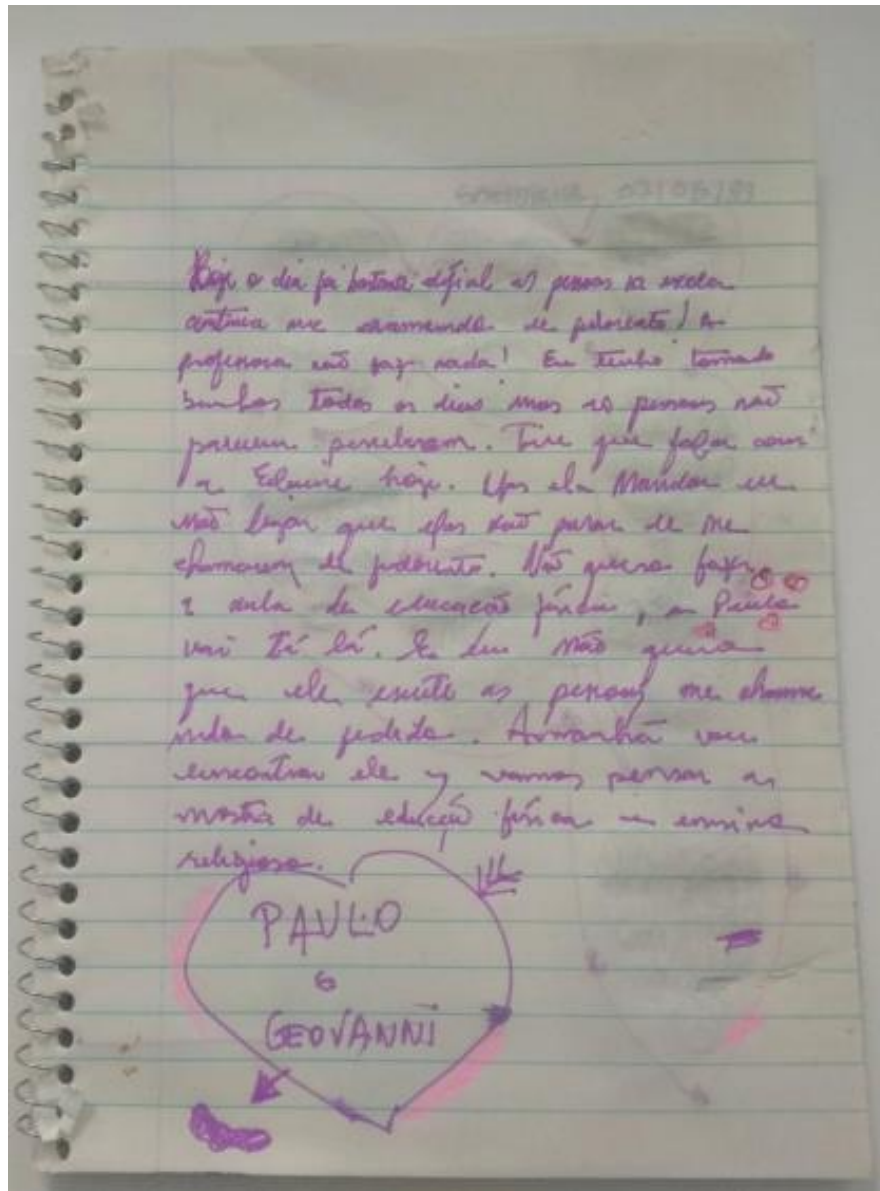


Figura 27 – Geovanni Lima | Página de diário | 1999 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
 Fonte: acervo do autor.

A imagem reproduzida na figura 27 é parte de um dos diários que produzi à época (1999) e demarca os acontecimentos aos quais me referi. A seguir apresento a transcrição do texto constante na imagem:

Sooretama, 07 de maio de 1999.

Hoje o dia foi bastante difícil as pessoas na escola *continua* me chamando de fedorento! A professora não faz nada! Eu tenho tomado banho todos os dias mas as pessoas não parecem *perceberem*. Tive que falar com a Elaine hoje. Mas ela mandou eu não ligar que elas vão *parar* de me *chamarem* de fedorento. Não quero fazer a aula de educação física, o Paulo vai tá lá. E eu não quero que ele escute as pessoas me chamando de fedido. Amanhã vou encontrar ele, vamos pensar a mostras de educação física e ensino religioso.

Paulo e Giovanni

Reiterando os acontecimentos relatados anteriormente ao contato com o sistema da arte, especificamente partindo da utilização repetida de desodorantes aerossol, desenvolvi a performance *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* em 2019, executada no 26º aniversário do Museu Capixaba do Negro (MUCANE),¹³⁷ em Vitória/ES; na III Mostra Movediça de Performances, na Galeria Liberdade,¹³⁸ em São Paulo/SP; e na p-ARTE – Plataforma de Performances¹³⁹, edição nº 42, em Curitiba/PR.

A ação se constitui de três atos performáticos subsequentes. No primeiro ato, vestido com calça e camisa branca, permaneço sentado diante de um recipiente com seis frascos de desodorantes aerossol. Um áudio é disponibilizado no ambiente com o relato da experiência que vivenciei na escola, e à medida que o comportamento que adotei vai sendo narrado, retiro completamente a roupa, expondo meu corpo nu, e faço a utilização dos desodorantes, esgotando-os. O processo de aplicação não se limita às axilas, estendendo-se para todas as partes do meu corpo.

No segundo ato, na tentativa de minimizar os danos causados pela utilização exagerada dos desodorantes, recorro a uma prática ancestral para atenuar as irritações que os mesmos me causaram. Nesse momento da performance, produzo um banho de óleos, e aplico sobre a pele irritada a essência concentrada de óleo de arruda com azeite extravirgem. A ação performática desse ato inicia-se

¹³⁷ VAIS, Leo. Mucane comemora 26 anos de resistência neste mês com várias ações. **Prefeitura de Vitória**, 13 maio 2019. Disponível em: <https://m.vitoria.es.gov.br/noticia/mucane-comemora-26-anos-de-resistencia-neste-mes-com-varias-acoas-35249>. Acesso em: 21 jun. 2020.

¹³⁸ GRAMHO. Instagram posts from Liberdade Galeria de Arte. Disponível em: <https://gramho.com/location/liberdade-galeria-de-arte/337049073599081>. Acesso em: 21 jun. 2020.

¹³⁹ P.ARTE. **Geovanni Lima**, c2012-2020. Disponível em: <https://www.p-arte.org/br/artistas/geovanni-lima>. Acesso em: 21 jun. 2020.

comigo nu, diante de um recipiente vazio, e azeite, essência de arruda e algodões em discos dispostos ao lado. Após a preparação da mistura (essência e azeite), aplico-a, utilizando os discos de algodão, nos locais onde houve a utilização dos desodorantes e há irritações causadas pelo seu excesso.

Por fim, no terceiro ato, ainda na perspectiva dos cuidados ancestrais, na sequência da aplicação do óleo de arruda, preparo um banho de sete ervas, com guiné, arruda, alecrim, colônia, abre-caminho, manjerição e alfazema para que possa me lavar. Ainda nu, diante de dois recipientes, um maior para que possa acomodar meu corpo em pé, e um menor com água quente e as ervas a serem maceradas, realizo o preparo de um banho. De joelhos diante do recipiente menor, macero as ervas e as misturo com a água quente. Assim que esta fica morna e pronta para ser utilizada, e tendo as essências das ervas já sido incorporadas ao conteúdo, em pé, dentro do recipiente maior, aplico o preparo sobre o corpo, respeitando o limite do pescoço até os pés.

Após a finalização do banho, retornando à posição inicial, me visto novamente com as roupas brancas¹⁴⁰ e me sento no local onde a performance se iniciou. Os atos performáticos são subsequentes, e os recipientes são organizados de maneira triangular, o que me possibilita seguir esta ordem de execução: desodorantes, óleos e banho de ervas. As imagens a seguir (figuras 28, 29, 30, 31 e 32) compõem o catálogo da p-ARTE – Plataforma de Performances¹⁴¹ e são os documentos da performance *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*.

¹⁴⁰ A utilização do branco é recorrente nas performances que desempenho em minha prática artística. Como mencionei, a partir do estabelecimento de um estado de consciência de minha negritude e do contato com a cosmologia dos orixás, a associei à mesma a figura de Oxalá.

¹⁴¹ Na realização da performance durante a p-ARTE – Plataforma de Performances n. 42, o roteiro performático precisou ser adaptado. A Bicicletaria Cultural, espaço que recebeu a edição do evento, não possuía equipamento de sonorização para a reprodução do áudio no ambiente, tendo a performance sendo executada sem ele.



Figura 28 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* | 2019 | Documento de performance | p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR
Fonte: Flávio Ribeiro.



Figura 29 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* | 2019 | Documento de performance | p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR
Fonte: Flávio Ribeiro.



Figura 30 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* | 2019 | Documento de performance | p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR
Fonte: Flávio Ribeiro.



Figura 31 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* | 2019 | Documento de performance | p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR

Fonte: Flávio Ribeiro.



Figura 32 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar* | 2019 | Documento de performance | p-ARTE – Plataforma de Performances, edição nº 42, em Curitiba/PR

Fonte: Flávio Ribeiro.

O estigma de feder, a exemplo das questões abordadas por Priscila Rezende, Renata Felinto e Kehinde Wiley, compõe uma rede de significantes integrada ao cotidiano social ao qual o corpo preto está submetido. Acontecimentos como esse descrito nas páginas dos meus diários apontam para as estratégias adotadas pela branquitude para tentar animalizar corpos como os nossos, e fazem com que pretos e seus descendentes sofram ainda na contemporaneidade por uma questão que se reduz estritamente ao imaginário tecido sobre esses corpos.¹⁴²

Se pensarmos, por exemplo, que, no contexto do acontecimento que relatei, a execução das ações que vivenciei e que descrevo parte de outras crianças da mesma faixa etária que a minha, e que há na cena a presença de um adulto que não intervém nem cria estratégias para que se estabeleça um campo de diálogo sobre as questões raciais, há um estado posto de naturalização desses comportamentos racistas, dessas ações que compõem o repertório branco. Esse estado social bebe de uma posição de hegemonia, em que a dominação ocorre não apenas pelo uso da força, mas também pela formação de consensos ideológicos.¹⁴³

Mesmo enxergando as experiências às quais meu corpo foi submetido como potente substrato para a criação de meus trabalhos artísticos, não posso descartar os níveis de violência presentes nesses acontecimentos. Essa marca psíquica de “sempre feder” compõe a formatação do corpo que carrego mesmo existindo um espaço de tempo de vinte e um anos entre a execução do roteiro de utilização dos desodorantes na escola e o período em que escrevo estas palavras.

A herança desse repertório branco é ativada de maneira recorrente, como, por exemplo, quando me locomovo pela cidade: recentemente, em uma das minhas idas para casa, o trajeto do ônibus foi diferente, acredito que devido ao trânsito inesperado em uma das vias. O veículo estava lotado, com mais pessoas em pé do que sentadas, e a cadeira ao meu lado permanecia vazia. Em um primeiro momento, achei que ela estivesse com algum defeito, mas, após me certificar, percebi que não. Olhei meus calçados, e não havia nenhum indício de que acidentalmente pudesse ter pisado em alguma substância que estivesse exalando odores. Por fim, inconscientemente, me pus a cheirar minhas axilas, na tentativa de verificar se havia algum problema com meu cheiro. Quando o ponto de parada em que desço estava

¹⁴² NOGUEIRA, I., 1998.

¹⁴³ FANON, 2008.

próximo, me levantei e, passando pelas pessoas, ainda no corredor, vi duas mulheres brancas, de estatura média, esguias e loiras, caminhando em direção à cadeira que eu havia ocupado. Antes de descer, pude observá-las sentadas, lado a lado, cochichando e olhando para mim.

Ainda criança, passei a compreender a utilização repetida de desodorantes como a ferramenta para não ter o meu corpo violado, a ponto de empregar qualquer quantia financeira a que tivesse acesso para a aquisição de tais produtos. Às vezes, em uma semana utilizava três frascos completos, com o intuito de não correr o risco de feder e ser constrangido novamente em público.

Essa utilização compulsiva me trouxe, além das marcas psíquicas, como pontuei anteriormente, problemas de saúde no corpo físico. Desenvolvi, em decorrência dessa utilização repetida, uma alergia sistêmica na pele, que resulta em feridas e inflamações nos folículos capilares presentes em minhas axilas, ocasionando a produção de pus e mau cheiro. Veja bem: as redes de significação a que me referi anteriormente, diante da imputação ao corpo preto daquilo que é indesejável, inaceitável, em contraste ao corpo branco, parâmetro de autorrepresentação dos indivíduos, além de instaurarem um estado social em que meu corpo é subjugado, produzem chagas e feridas na esfera do corpo físico.¹⁴⁴

Assim, a performance *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, pode ser observada a partir de dois lugares: o primeiro é o da experiência fundamentada em um estado social racista. Mesmo enfrentando as violências a que comumente eu era submetido, imponho ao meu corpo outro processo de dor e o aparecimento de chagas, como apontei acima. E o segundo, a partir das redes que são ativadas em níveis pessoais, é o do estabelecimento de estratégias de cura pelo acesso à ancestralidade.

Com relação a esse acesso a uma memória ancestral, o trabalho aciona outros dois roteiros corporais que vivenciei: a utilização do óleo de arnica e o banho com as sete ervas. Essas duas performances de meu cotidiano eram executadas por minha mãe, com supervisão de minha avó paterna, ambas mulheres pretas – a primeira, retinta, e a segunda, de pele clara. Além de serem práticas cotidianas nas religiões de matriz africana, essas duas ações constituíram-se como as principais

¹⁴⁴ NOGUEIRA, I., 1998, p. 46.

ferramentas executadas tanto pela minha mãe quanto pela minha vó para atenuar os danos que a utilização repetida dos desodorantes me causava.

É importante pontuar que eu utilizava os desodorantes de maneira privada, escondida, sem que meus familiares percebessem, até que, notando as manchas de secreção em minhas camisetas, minha mãe me obrigou a mostrar as feridas. Nunca indiquei o motivo do surgimento dos machucados, tampouco os médicos que cuidavam das feridas questionavam quais poderiam ser os seus agentes causadores. Recordo-me de em uma consulta um dos pediatras nos dizer que “esses machucadinhos eram comuns em quem tinha a pele mais escurinha”.¹⁴⁵

Como estratégia terapêutica, consultando minha avó, minha mãe passou então a aplicar o extrato de arruda misturado ao azeite/óleo de cozinha sobre minha pele. Após a aplicação, ela sempre me dava banhos com as ervas para que os machucados cicatrizassem. Tal expediente aponta para um conhecimento ancestral, embora elas mesmas não o reconheçam como tal.

Especificamente observando essas práticas de cuidado, percebo que elas rompem com a estratégia de sobrevivência fundamentada na capacidade de reprimir as emoções, comumente utilizada por sujeitos pretos e diretamente relacionada ao período de escravização, em que a noção de intimidade estava ligada ao sentido prático da realidade desses sujeitos. Como aponta bell hooks, “um escravizado que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver”.¹⁴⁶ Essa herança da escravização só era – e em alguns casos ainda é assim – superada ou realocada à medida que as pessoas pretas chegavam à velhice:

Somente as pessoas mais velhas – nossas avós e bisavós, nossos avôs e bisavôs, nossos padrinhos e madrinhas – pareciam dedicadas à arte e ao ato de amar. Elas nos aceitavam, cuidavam de nós, nos davam atenção e

¹⁴⁵ “[...] para entendermos a posição do negro [no que diz respeito às representações associadas ao corpo, tal como a percebemos hoje, é necessário levarmos em conta a herança do sistema socioeconômico escravagista, que não só atribuía ao negro o lugar de mão de obra escrava, com todas as implicações sociais de condições miseráveis, mas que também construiu teorias que, em última instância, tinham como objetivo tomar o efeito pela causa, ou seja, atribuir as condições de vida que os negros efetivamente experimentavam a limites e tendências ‘naturais’” (NOGUEIRA, I., 1998, p. 77).

¹⁴⁶ HOOKS, bell. *Vivendo de amor*. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (org.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. v. 2, p. 188-198, p. 190.

principalmente, afirmavam nossa necessidade de experimentar prazer e felicidade. Eram carinhosas e o demonstravam fisicamente.¹⁴⁷

A ação de cuidar realizada por minhas matriarcas indica o rompimento ou a tentativa de distanciamento da lógica de afeto pautada em um processo de sobrevivência diretamente ligado à manutenção de condições básicas de alimentação ou à capacidade de provisão de bens físicos, que elas mesmas experienciavam e sobre a qual me falaram diversas vezes, no sentido de que “suprir as necessidades materiais (era) sinônimo de amar”.¹⁴⁸ Ao introduzirem esses cuidados com os ferimentos causados em meu corpo por processos racistas, essas mulheres pretas apontavam para “um novo aprendizado, pois fomos condicionadas a achar que essas necessidades não eram importantes”.¹⁴⁹

Ao tratarem as feridas de minhas axilas, minha mãe e avó estavam apontando também para a importância do cuidado com minha sanidade mental. Mostravam que o corpo que no contexto social sofria violências e estava subjugado aos brancos era merecedor de cuidado e afeto. Mesmo fingindo não saber ou não ver os frascos de desodorantes em casa, mostravam, ao lançar mão desses cuidados, que, além de enfrentar a conjuntura social que nos excluía, as condições emocionais eram tão importantes quanto e, portanto, deveriam ser priorizadas. Recordo-me de que, no período em que as crises de inflamação se agravavam, ouvia mais elogios das duas com relação ao aroma que exalava,¹⁵⁰ em um processo de autocuidado.¹⁵¹

O último trabalho da série, a performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, de 2021, parte da reiteração de uma experiência que vivenciei no ano de 1998, ainda no ambiente escolar. Como já mencionei, Sooretama, a cidade onde residia nesse período, está inserida na zona rural do estado do Espírito Santo e,

¹⁴⁷ HOOKS, 2000, p. 191.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 192.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Esta perspectiva é ativada por outros artistas, como, por exemplo, Renata Felinto (1978), no trabalho *AMOR-TECIMENTO*, de 2019, no qual “Pessoas negras são convidadas a tocarem-se, acariciarem-se e massagearem-se de forma orientada. O trabalho trata do resgate do autoamor entre pessoas negras num contexto afrodiaspórico, num país no qual há fortes resquícios da escravidão e de racismo que impactam nas relações sociais, psicológicas, afetivas e sexuais entre essas pessoas. Durante a apresentação três senhoras tecem em fio dourado uma peça que será confeccionada ao longo de várias apresentações”. Disponível em: <<https://renatafelinto.com/amor-tecimento/>> Acesso em: 12 mar 2021.

portanto, apresenta uma marcação de classe social e questões pertinentes à racialização bem definidas. A cidade foi estruturada a partir da migração de pessoas brancas oriundas de outros estados brasileiros, com origens diretamente ligadas a aspectos eurocentristas.

A escola onde estudava – pública, mas que seguia os padrões de uma escola particular –, recebia também os filhos e filhas dos sujeitos pertencentes às classes média e alta do município. Em uma perspectiva europeia, essa escola introduziu a prática de celebração das estações do ano como atividade no calendário escolar. Assim, sempre que ocorria a mudança de uma estação para outra, a direção junto com os docentes organizavam encontros no formato de bailes, chamados de Baile de Verão, de Outono, de Inverno e da Primavera, realizados respectivamente em dezembro, março, junho e setembro de cada ano.

Esses encontros, além de serem utilizados para confraternização, serviam para angariar recursos financeiros a serem empregados em ações de assistência social na escola. Os recursos advinham tanto do que era consumido durante os bailes quanto dos bilhetes de rifas vendidos pelos alunos para a escolha do Rei e Rainha de cada baile. Não me recordo de nenhum aluno preto ou aluna preta nessa posição.



Figura 33 – Geovanni Lima | Página de diário | 1998 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
 Fonte: acervo do autor.

O relato reproduzido na figura 33 versa sobre um desses bailes, ocorrido em 1998, no qual, pela possibilidade da venda de bilhetes de uma rifa escolar, concorri ao título de Rei da Primavera da Escola Municipal de Ensino Fundamental “João Neves Pereira”. A seguir apresento a transcrição do texto constante na imagem:

Vai ter a festinha de rei da primavera na escola e eu decidi que vou concorrer. A professora Zaninha disse que quem conseguir vender mais rifas vai ganhar uma coroa toda *bordada* de folhas e flores. Vou conseguir vender todas as que conseguir. Meu plano vai ser vender um bilhete de vinte e cinco centavos para todo mundo que for comprar chup-chup lá em casa. Eu vou ser o rei da primavera e depois disso todo mundo vai querer assinar meu caderno de perguntas igual eles assinam a da Aninha e da Janiara. Em nome de Jesus vou ser o rei da primavera. Em nome de Jesus. Vou fazer todo mundo comprar! Minha mãe tá falando que não vou conseguir fazer porque as pessoas *ricas* vão comprar tudo pros filhos delas. Mas eu vou tentar ganhar em nome de Jesus! Jesus vai me abençoar. Assinado Geovanni.

O processo para a escolha do Rei e Rainha da Primavera pressupunha a venda do maior número de bilhetes da rifa que mencionei acima. Em um cálculo simples, os alunos que somassem mais *tickets* retirados da escola e que efetuassem uma prestação de contas condizente com esse número seriam eleitos, um menino e uma menina, que respectivamente responderiam pelos cargos de Rei e Rainha da Primavera daquele ano. Ainda me lembro com detalhes de quando passaram de classe em classe para anunciar a abertura do concurso e, principalmente, da visualidade das coroas que seriam entregues aos vencedores, sobretudo a do Rei da Primavera, que esteticamente se constituía de uma redoma bordada com muitas folhas e flores de plástico, de maneira que realmente pareciam ser feitas de material orgânico – esta foi a principal motivação para que eu entrasse na disputa.

A partir desse anúncio, desenvolvi uma estratégia para alcançar a venda do maior número de bilhetes possível. Como minha mãe vendia chup-chup, o fluxo de pessoas que vinham até minha casa diariamente era grande. Decidi que eu atenderia todas as pessoas durante o período em que a venda de rifas estivesse aberta e que realizaria uma venda casada, ou seja, a cada doce que vendesse, tentaria fazer com que o comprador levasse um bilhete da rifa junto. Esse plano não foi bem-sucedido, uma vez que a maioria do público que comprava o chup-chup era formado por crianças ou por adolescentes como eu, que em suma apresentavam apenas o valor necessário para adquiri-lo.

Diante da frustração dessa primeira estratégia, recorri ao velho e bom caminhar. Passei a circular, após chegar da escola e almoçar, primeiramente pelo meu bairro, e depois pela cidade, oferecendo as rifas a todos os transeuntes que encontrava, aos vendedores das lojinhas instaladas em meu trajeto e, por fim, de

casa em casa, batendo às portas e explicando a importância de ajudarem a escola em um processo de garantia de direitos a pessoas em situação de vulnerabilidade social. Ao fim desse processo exaustivo, consegui vender dezesseis rifas completas e, pelo número que ouvi outras pessoas da escola mencionarem, estava quase certo de que o vencedor da disputa seria eu.

O anúncio dos vencedores acontecia um dia antes do baile, quando a escola estava mobilizada terminando de organizar e fabricar a variedade de flores de papel que decorariam o salão. Esse anúncio era feito antes da coroação, sobretudo porque era necessário que as famílias fossem avisadas para que, caso não fossem participar da festividade e um dos seus filhos estivesse entre os vencedores, pudessem se reprogramar. Na véspera desse anúncio não consegui dormir, pois estava ansioso. Eu era alvo de chacota na escola, e a coroação como Rei da Primavera me daria um local seguro para habitar aquele espaço. Eu me tornaria popular, e as pessoas enfim participariam da minha vida social.

Durante o anúncio do vencedor, proferido pela diretora da escola, foi informado que o primeiro colocado tinha sido um aluno de minha classe com o número total de vinte e cinco rifas completas vendidas. Era J.,¹⁵² um menino branco, que pertencia a uma das famílias mais tradicionais do município. Enquanto eu, com todo o esforço empenhado diariamente após as aulas, tinha conseguido vender dezesseis rifas completas, ele, que nem parecia estar envolvido no processo, que utilizava de sua condição financeira para humilhar pessoas como eu, tinha vendido vinte e cinco e, portanto, era o Rei da Primavera daquele ano.

Esses números ficaram marcados em minha memória, sobretudo por terem sido acompanhados pela fala de uma professora que estava ao meu lado no momento, que, na tentativa de atenuar meu descontentamento por ter perdido a disputa, me disse que “a coroa de rei da primavera ficaria mais bonitinha no J., porque ele era branquinho, e que a faixa destinada ao segundo colocado combinava com minha pele moreninha”. Não participei da festividade, me recusei a receber e utilizar a faixa do segundo colocado para a produção de um ensaio fotográfico, e ainda fui tachado como um péssimo perdedor.

¹⁵² Farei referência ao ganhador do concurso do Rei da Primavera utilizando o apelido que ele utilizava no ambiente escolar.

Reiterando esse acontecimento, com a premiação do Fundo Municipal de Cultura de Vitória, desenvolvi a performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, em 2021. Para o trabalho criei uma pele-macacão bordada com folhas e flores artificiais, acompanhada de uma coroa de galhos, flores e folhas de igual material produzida para a cabeça. A exemplo das flores que confeccionávamos para a decoração do salão onde era realizado o Baile da Primavera da escola, produzi flores diversas, com retalhos de tecidos, que posicionei em uma cesta de palha, do tipo de piquenique, nos moldes de um arranjo floral.

Como roteiro performático, após me vestir com essa pele-macacão florida, portando a cesta de flores de papel em uma das mãos, me coloco a caminhar pelo espaço público. Durante o percurso, que tem duração de 120 minutos, realizo a distribuição das diversas flores que carrego aos transeuntes pretos que encontro pelo caminho. As figuras 35, 36, 37 e 38 retratam a realização da performance na Feira Livre do Território de Nova Palestina,¹⁵³ em Vitória.



Figura 34 – Geovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance

Fonte: Paula Barbosa.

¹⁵³ Território oriundo da ocupação de um mangue na região noroeste de Vitória/ES em 1970, formado por 13 bairros e com população superior a 47 mil habitantes. O território é majoritariamente ocupado por pessoas pretas e que se encontram em situação de vulnerabilidade social.



Figura 35 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance

Fonte: Paula Barbosa.



Figura 36 – Giovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance

Fonte: Paula Barbosa.



Figura 37 – Geovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance

Fonte: Paula Barbosa.

Pensando no repertório ativado pela realização do trabalho, ele se articula pela caminhada que realizei para efetuar a venda dos bilhetes da rifa, pela visualidade da coroa de flores e folhas a ser atribuída a quem vencesse a disputa de Rei e Rainha da Primavera, e pelo roteiro social exercido comumente nesses concursos: são sempre os sujeitos brancos em papéis de protagonismo nas diversas camadas e situações vivenciadas na sociedade.

A respeito dessa prática dos concursos públicos, a exemplo da disputa escolar para escolha do Rei da Primavera que vivenciei, ao pensar na produção inerente ao campo das artes plásticas, Abdias do Nascimento já problematizava a exclusão de pretos e pretas por “não corresponderem aos padrões tidos como representativos”,¹⁵⁴ instituídos socialmente no cenário brasileiro. Partindo do que denomina de “estética afro-brasileira”, dado relevante para suas reflexões, o autor propôs, por exemplo, junto a Guerreiro Ramos, a realização do concurso de artes

¹⁵⁴ NASCIMENTO, 2019, p. 108.

plásticas do Cristo Negro, organizado em 1955, por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional, no Rio de Janeiro.¹⁵⁵

A experiência proposta nesse concurso constitui-se como um dado relevante para a análise da performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, uma vez que se articulou diante da mesma lógica estruturalmente excludente que vivenciei a partir da fala da professora no ambiente escolar. Embora tenha recebido inscrições de cento e seis artistas plásticos das mais variadas etnias e o apoio de parte da comunidade católica, alguns meios de comunicação, como por exemplo o Jornal do Brasil, expressaram que a atividade reunia “blasfêmia e o sacrilégio, aliados ao mau gosto!”, além de expressamente conclamarem as autoridades civis e religiosas para que impedissem o tal “atentado à religião e as artes”.¹⁵⁶

A lógica presente na fala da professora que mencionei anteriormente bebe desse estado social no qual nossos corpos e nossas características físicas não devem ocupar lugares de representatividade, sobretudo porque questionam o padrão de “brancura” amplamente difundido. No mesmo sentido da performance *Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar*, o trabalho *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, surge de uma outra ação de violência ocorrida dentro do contexto escolar, a exemplo dos xingamentos de “fedorento”. Novamente, um profissional da educação atuava no sentido de ratificar os processos racistas postos socialmente aos quais corpos como o meu estão submetidos.

Se no caso dos xingamentos o profissional observava inerte aos acontecimentos, na segunda experiência, ele assume o papel de protagonista da situação e passa a ser o vetor da prática racista, inclusive operando uma imagem de controle que coloca apenas corpos brancos em locais destinados a destaque social, como é o caso da competição de Rei da Primavera. Essas presenças apontam ainda para um exercício da docência completamente aquém do necessário, que não insere processos que facilitem a formação da subjetividade dos alunos pretos e das alunas pretas, tampouco os considera tanto durante a formulação das atividades

¹⁵⁵ IPEAFRO. Acervo Digital. **Obras Cristo Negro**. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. p.

pedagógicas que comporão o calendário escolar quanto na maneira como atuam em sala de aula.¹⁵⁷

A exemplo do reposicionamento operado a partir da realização do concurso de artes plásticas do Cristo Negro – em que o símbolo máximo da cultura ocidental é, na ocasião, representado por um indivíduo preto –, a escolha por privilegiar exclusivamente pessoas pretas com a entrega das flores no ambiente onde realizei a performance *Rei da Primavera* provoca, como apontado por Abdias, o tensionamento dos “critérios arianos de nossa estética, critérios exóticos à realidade concreta da nossa sociedade”.¹⁵⁸

Como ocorreu com os organizadores do concurso de artes plásticas do Cristo Negro, acusados de “racismo negro”¹⁵⁹ por parte de alguns atores da sociedade, durante a caminhada e a distribuição das flores no desenvolvimento da performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera*, vários sujeitos não pretos colocaram-se a questionar a moralidade da escolha que pratiquei. Em alguns momentos durante a execução da performance, ouvi frases como “Ele só entrega para os pretos”, “Só preto pode, isso é racismo”, “Olha o racismo em árvore! Tem brancos aqui também”. Além dessas diversas frases, em alguns momentos do trajeto fui incisivamente abordado por mulheres brancas, questionando o porquê de só mulheres pretas estarem recebendo flores. Algumas quiseram comprar o material que distribuía.

Ao caminhar pelo espaço público com a pele-macacão e a cesta de flores na mão, por vezes recebi dos transeuntes que me observavam o título de Rei da Primavera, imagino que devido à quantidade de flores e folhas que utilizo na ação. Tal titulação não se refere apenas a mim, em um sentido de reposicionamento da experiência descrita anteriormente que originou o trabalho, mas aponta para o estabelecimento de uma rede de afetos, em que o REI DA PRIMAVERA executa uma ação que exclusivamente celebra a presença preta, estabelecendo uma comunidade pela sua execução.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Neste sentido, ver: MACHADO, Magali de Fátima Evangelista. **A escola e seus processos de humanização**: implicações da gestão escolar e da docência na superação do desafio de ensinar a todos e a cada um dos estudantes. Brasília: Liber Livro, 2013.

¹⁵⁸ NASCIMENTO, 2019, p. 109.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ HOOKS, 2000.

O ato de entregar as flores posiciona os sujeitos que as recebem em um lugar de protagonismo, retira-os do lugar duro da sobrevivência e lhes oferece um lugar fundamentado no cuidado, no amor entre iguais.¹⁶¹ A performance *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* vai de encontro ao lugar que a sociedade branca/hegemônica reserva a corpos como o meu, como o indicado na fala da professora – “a coroa de rei da primavera ficaria mais bonitinha no J., porque ele era branquinho, e a faixa destinada ao segundo colocado combinava com minha pele moreninha”.

No encontro com outras pessoas iguais a mim, embora elas não pudessem enxergar a cor de minha pele, estabeleci uma potente rede de afetos exclusivamente preta – digo isso não em um sentido de criar um embate com as pessoas brancas que não receberam flores em meu trajeto, estabelecendo uma tensão entre “eles” e “nós”, mas no sentido de tomar um posicionamento, de dar visibilidade a corpos que por muito tempo foram programados para não estabelecer ações de cuidado, de afeto. Ao entregar as flores no caminho, por muitas vezes me deparei com sujeitos que não sabiam reagir ao fato de que, dentre uma multidão de transeuntes, eram eles os escolhidos, os que receberiam a atenção daquele corpo-floresta que invadia o espaço público.

Durante o percurso que desempenhei e diante da reação que esses sujeitos expressavam ao terem a possibilidade de receber as flores que eu oferecia, o roteiro da performance sofreu uma significativa alteração: os gestos de caminhar pelo espaço público entregando as flores que produzi em alguns momentos deram lugar ao abraço carinhoso, regado por lágrimas e com pedidos de uma pose para o registro de nosso encontro em uma fotografia, como mostram as figuras 38 e 39.

Concluo, a partir das interações registradas nas imagens que seguem, que alguma realocação aconteceu na estrutura de quem recebeu as flores que eu distribuía, talvez um deslocamento parecido com o que aconteceu comigo: o desejo por uma produção de subjetividade – e de trabalhos artísticos – que, a exemplo do que Abdias Nascimento e bell hooks propuseram, se realize considerando a potência abarcada na negritude, feita de lutas e de posicionamentos estéticos políticos, também presentes nas relações de afeto.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 197.



Figura 38 – Geovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance
Fonte: Paula Barbosa.



Figura 39 – Geovanni Lima | *Exercícios para se lembrar, Rei da Primavera* | 2021 | Documento de performance
Fonte: Paula Barbosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização desta pesquisa, apresentei a reiteração de comportamentos corporais inerentes ao meu repertório enquanto sujeito preto como o método pelo qual se dá a elaboração de minha subjetividade e de meus trabalhos artísticos. As experiências que vivenciei e que retomo, configuradas em narrativas, ora escritas a próprio punho em diários que produzi durante a infância e adolescência, ora presentes em minha memória e operacionalizadas por meio de performances orais, são todos acontecimentos assentados em processos de violências e/ou de afeto, que, ao serem acessados, empreendem questões que me interessam como sujeito e como artista.

Este estudo, portanto, ao passo que examinou memórias e esmiuçou arquivos pessoais, carregou desejos de libertação, de rompimento com o que é da ordem mimética colonialista, fundamentada em processos que geram a continuidade de práticas violentas, a fim de contribuir para a construção de um estado de negritude potente no qual, a partir do gesto de criar operacionalizado em ações sobre meu próprio corpo, tanto os processos quanto os próprios trabalhos desloquem imagens, práticas e materiais desse outro tempo/espço para o campo da construção de pensamento.

Todos os conceitos encontrados em minha produção – e, por conseguinte, neste trabalho poético-acadêmico – apresentam meu corpo como elemento simbólico e material dentro do processo de produção dos trabalhos. Por meio de sua utilização, apresento a força que um corpo dissidente abarca, possibilitando que a diferença possa ser entendida como substrato para criar, ao passo que, enquanto o acesso como arquivo, as relações que o Outro estabelece comigo são escancaradas, como, por exemplo, na performance *Epiderme social*, abordada no capítulo primeiro, na qual a ação de me colocar vendado no espaço público e a concessão de permissão aos transeuntes para manipular meu corpo indiciam as escolhas que esses indivíduos fazem e confirmam as *imagens de controle* e os estereótipos que ainda são atribuídos às pessoas pretas contemporaneamente.

À medida que apresentei e destrinchei o processo de produção dos trabalhos *Epiderme social* (2015), *O que te diz meu corpo?* (2017), e desenvolvi a série *Exercícios para se lembrar* (2018-2021), objeto central deste estudo, busquei

empreender a produção de agendas próprias para o vocabulário artístico visando que essas performances não se findassem em si próprias, mas se conectassem com a comunidade afro-diaspórica, uma vez que partilhamos o mesmo modo de compreensão das experiências cotidianas e artísticas – que inclusive rememoram os processos de colonização – e a mesma busca por libertação, tanto no pensamento como na prática contemporânea de produzir arte.

Esse processo se deu sobretudo, como enfatizado durante os capítulos apresentados, pela aproximação entre os comportamentos corporais que desempenhei na infância e na adolescência e os trabalhos artísticos que desenvolvo com a produção de outros artistas afro-americanos que articulam em suas poéticas questões similares às que me interessam. Durante este estudo, o conceito de *performance* ou *comportamentos reiterados*, cunhado por Richard Schechner, utilizado a partir de perspectivas afrocentradas e associado aos conceitos de *arquivo* e *repertório* de Diana Taylor, fundamentaram, além do método para a escolha dos trabalhos apresentados, as minhas reflexões.

Os artistas presentes neste estudo, portanto – assim como eu –, reiteram, por meio da produção de trabalhos em performance, situações diversas de seus cotidianos. A ação de reposicionar essas experiências no campo da arte, ao passo que conduz os aspectos pessoais para um campo coadjuvante durante o processo, firma politicamente essa operação como categoria estética. Mesmo negociando com o universo da infância e adolescência, por exemplo, a série *Exercícios para se lembrar* articula experiências pessoais e materialidade, inclui os roteiros performáticos que executei no cotidiano à cena artística, ressignifica esses acontecimentos e lhes concede sentido político.

Afinal, não se trata apenas de uma caminhada para frequentar um culto religioso: é o apontamento para a necessidade de retomada de processos religiosos ancestrais que nos foram negados. É a problematização do espaço público periférico e do roteiro performático exercido cotidianamente que sempre coloca os mesmos corpos nos mesmos lugares. Não é mais sobre a indicação de que meu corpo fedia dentro do ambiente escolar: é a problematização do estado de animalização ao qual outros tantos corpos como o meu foram – e ainda são – submetidos. Não é mais a derrota de um menino preto na disputa pela coroa do Rei da Primavera em um baile

tradicional da escola: é a retomada do direito de amar e ser amado, de cuidar e de nos constituirmos como sujeitos existentes – e potentes.

Ao produzir os trabalhos artísticos durante este estudo e, como dito anteriormente, tendo o corpo – e as diversas situações que o compõem – como principais materiais de trabalho, tive a oportunidade de organizar e refletir sobre minha produção poética. Enfatizo que esta pesquisa é uma continuidade das reflexões que iniciei durante os estudos de graduação, em um sentido de definição e compreensão das escolhas presentes em meu fazer em arte. Portanto, este estudo, além de sistematizar uma metodologia de produção, apresenta a performance como elemento pelo qual venho tecendo reflexões acerca da contemporaneidade e respondendo aos processos nos quais estou inserido em sociedade.

Ao lidar com os arquivos presentes em meu repertório de sujeito preto, e pela compreensão e sistematização oriundas deste processo de reflexão, me sinto motivado a me aproximar de outras linguagens para a produção de outros trabalhos artísticos, deslocando as ações que então aconteciam em meu corpo material para outros suportes. Nesse sentido, enquanto realizava esta pesquisa, e ainda tendo o corpo – não físico, agora expandido para materiais bidimensionais – como elemento fundante, produzi a série de trabalhos *Click ou isto não é um preto* (2020), com a qual finalizo esta dissertação.

Composto por três volumes, o trabalho é formado por 16 cadernos escolares (volumes I e II) da marca brasileira Tilibra (utilizo especificamente os exemplares produzidos para a série denominada *Click*) e por 25 exemplares da revista infantojuvenil *Capricho* (volume III), ainda em produção pelo grupo Globo e a Editora Abril. Esses objetos, massivamente distribuídos nos anos 1990 e 2000, foram utilizados por mim de maneira recorrente durante o período da adolescência e juventude. A partir da ação de *hackear* o sistema de dominação e usando de suas estratégias de violência, especificamente o *blackface*, tento evidenciar a ausência de corpos pretos nesses objetos. A ação se dá a partir da identificação dessas imagens, da análise dos corpos que nelas são representados – e que não são pretos –, e da ação de pintá-los, ora com caneta esferográfica preta, ora com marcadores pretos permanentes.

Assim, escolho finalizar este estudo com as imagens desse trabalho, uma vez que ele empreende meu desejo, a partir desse deslocamento ao qual me referi,

de investigar por outros meios poéticos a performance como uma ação física capaz de gerar objetos bidimensionais e ações que testemunhem acontecimentos, continuando a observá-la não apenas como linguagem da arte, mas como método pelo qual se pode rememorar histórias, seja contando-as ou apenas escutando-as, encarando-as a como uma maneira de produção de testemunho. Em simbiose: *performance-testemunho*.

Espero que esta pesquisa seja importante para outros artistas afro-brasileiros tanto quanto foi para mim. Que os curadores, galeristas, coordenadores de espaços expositivos, professores universitários e da educação básica que estejam interessados em processos artísticos afrocentrados encontrem neste texto questões que possam contribuir aos seus fazeres profissionais.

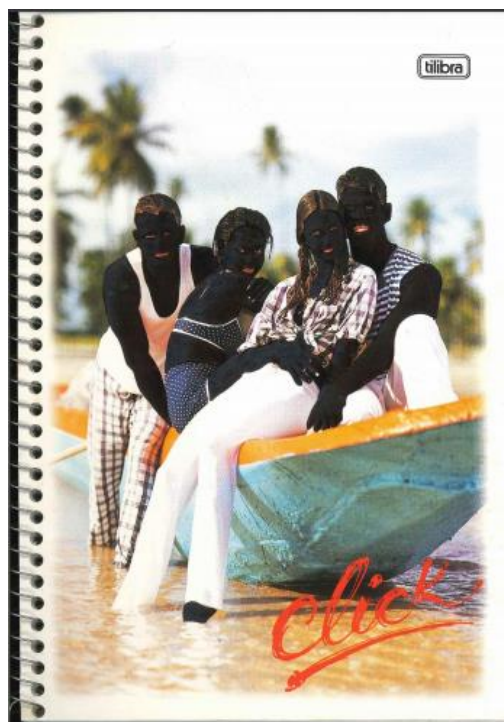


Figura 40 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm

Fonte: acervo do autor.

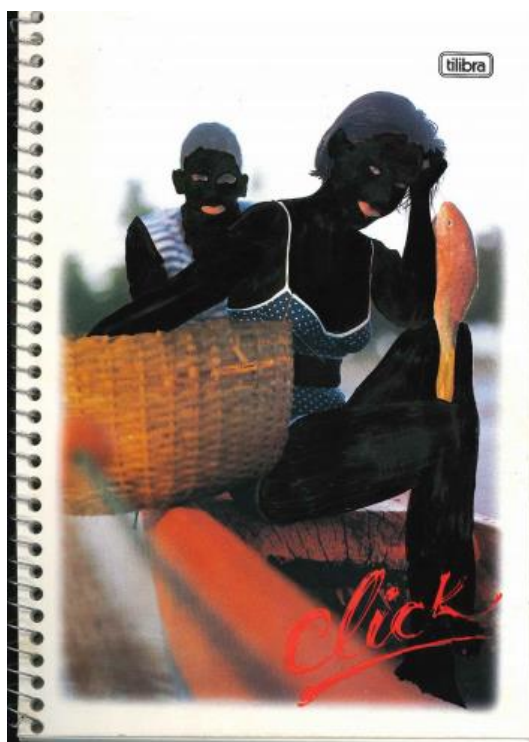


Figura 41 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

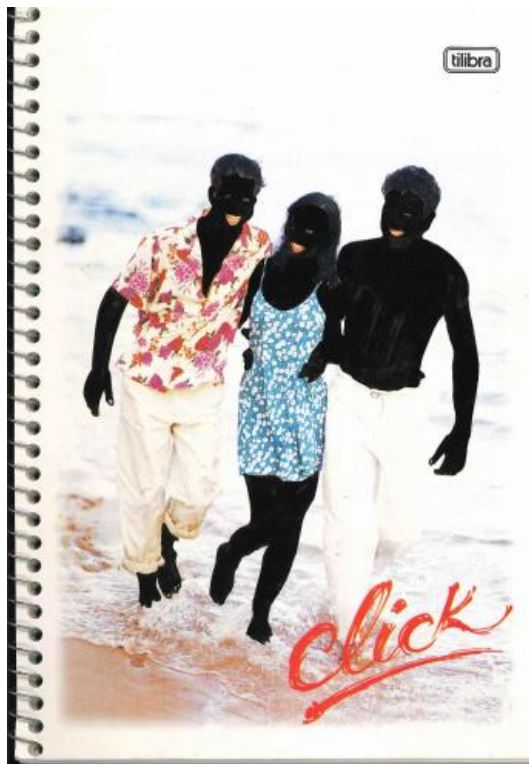


Figura 42 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

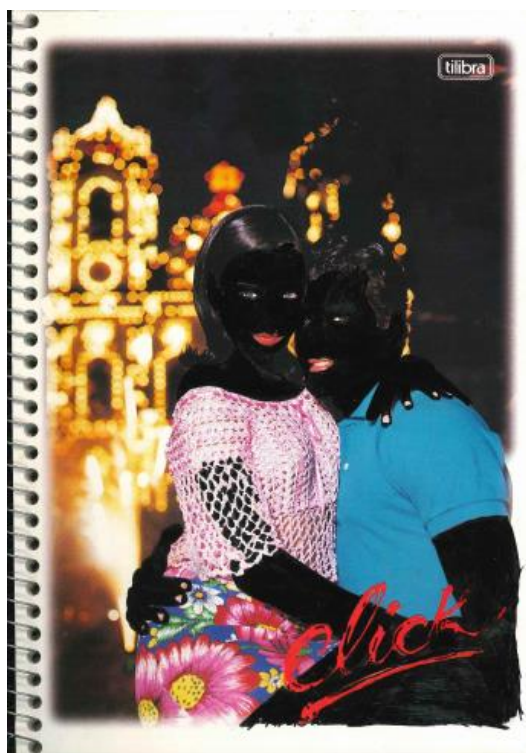


Figura 43 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

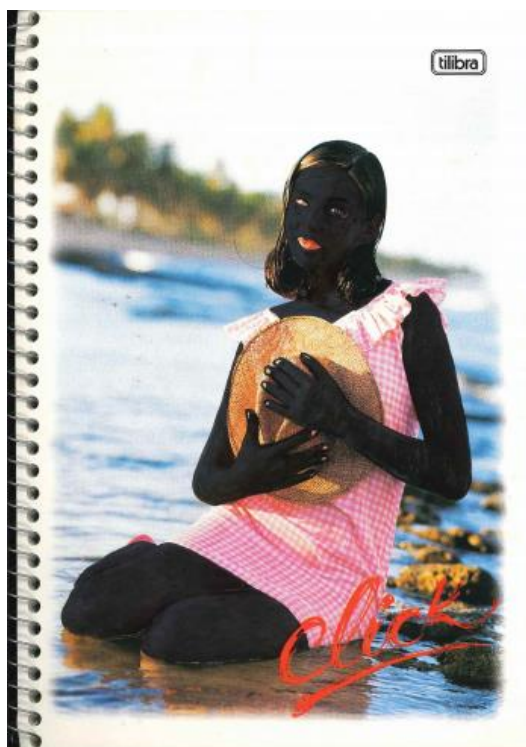


Figura 44 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.



Figura 45 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm

Fonte: acervo do autor.

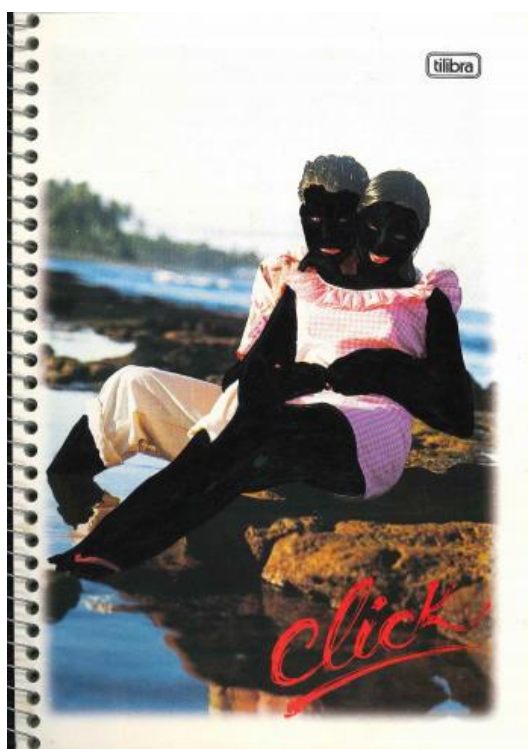


Figura 46 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm

Fonte: acervo do autor.

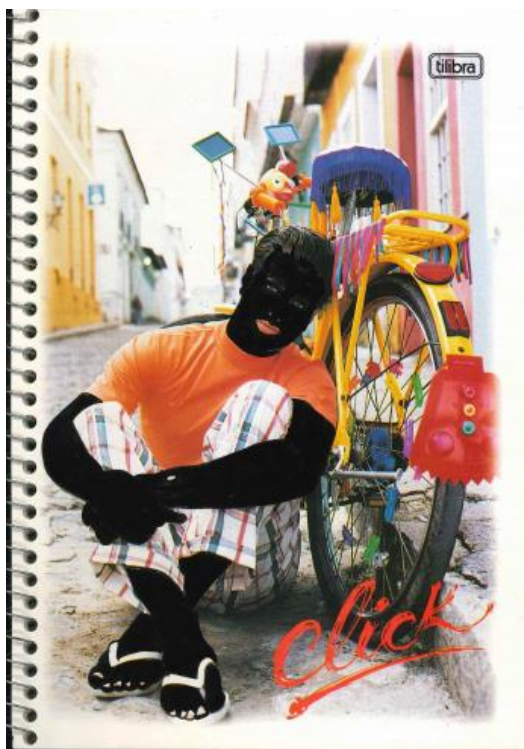


Figura 47 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

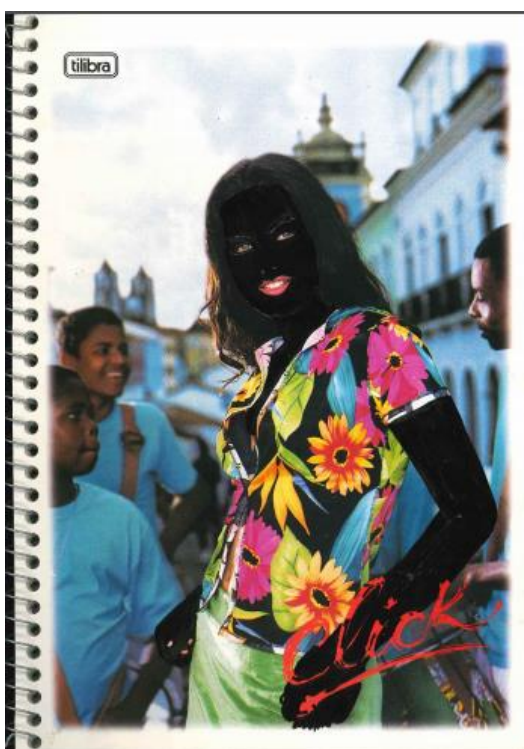


Figura 48 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

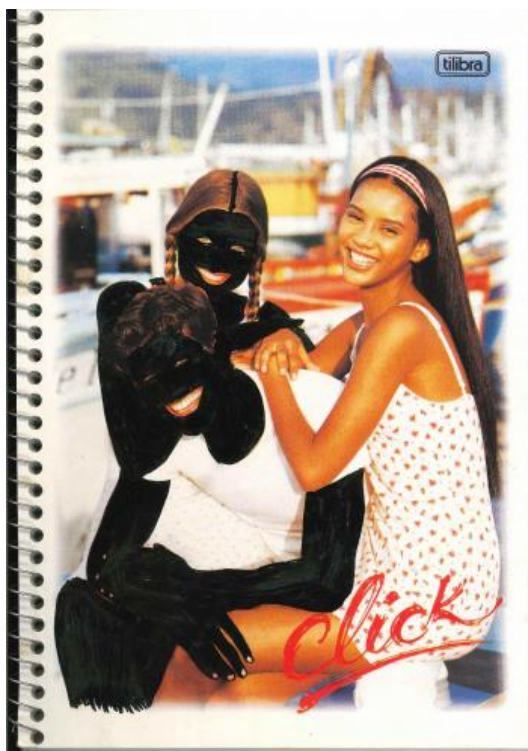


Figura 49 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume I* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

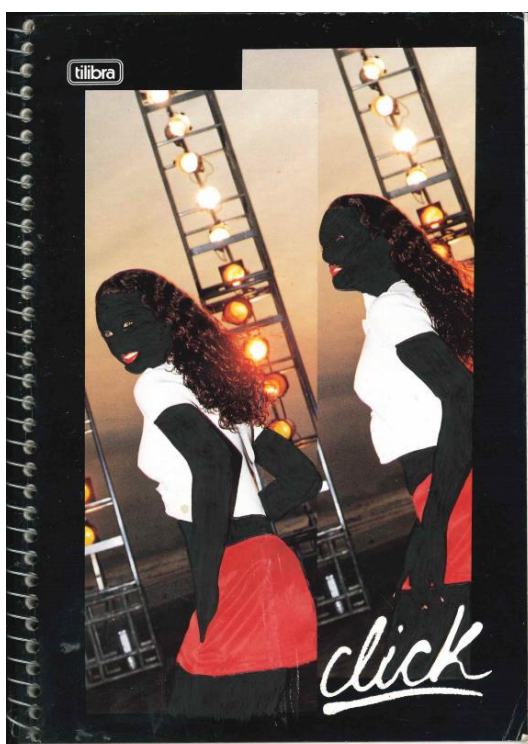


Figura 50 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.



Figura 51 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

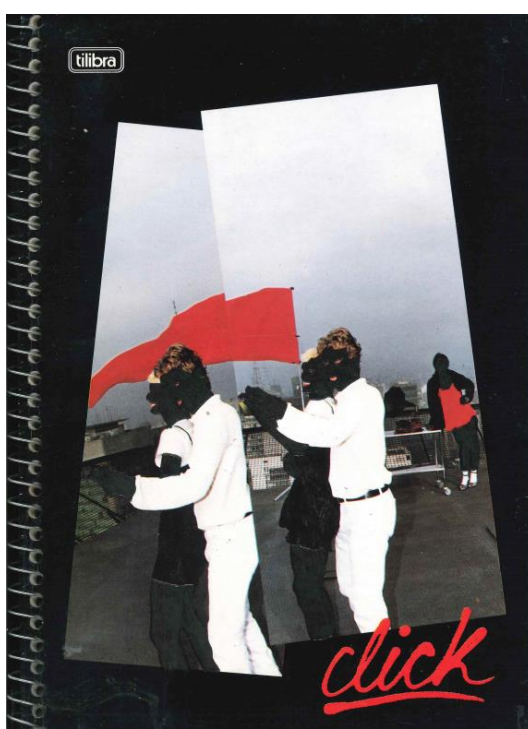


Figura 52 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

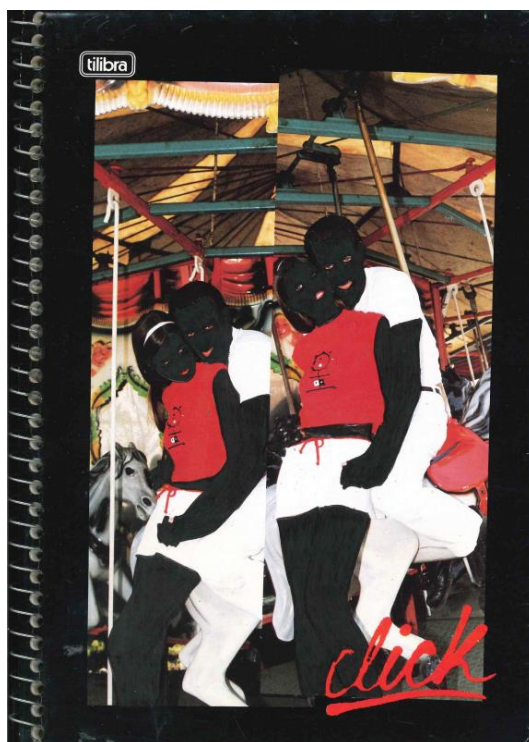


Figura 53 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

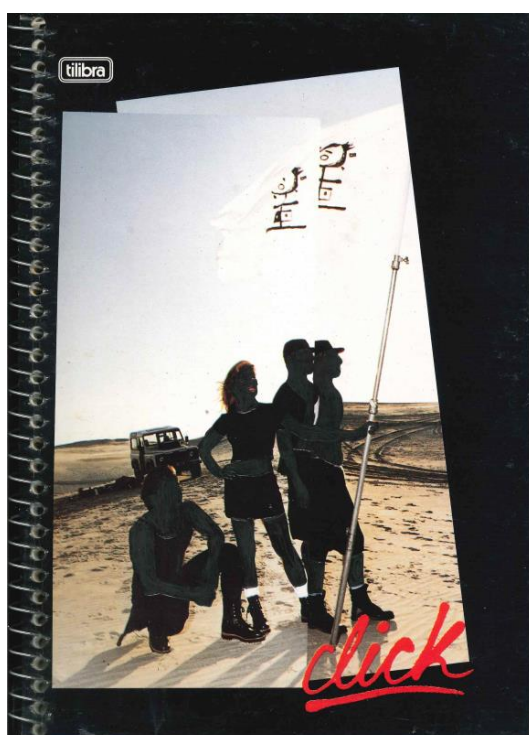


Figura 54 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm
Fonte: acervo do autor.

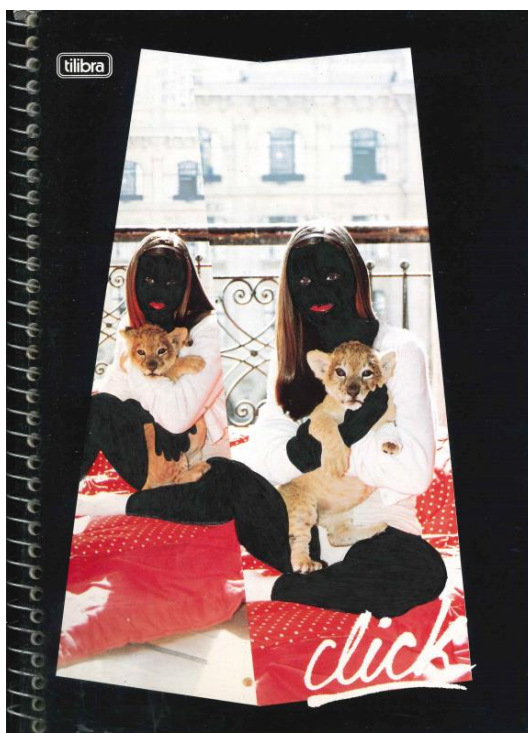


Figura 55 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 14,9 cm x 21 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 56 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 57 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm
 Fonte: acervo do autor.



Figura 58 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm
 Fonte: acervo do autor.



Figura 59 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 60 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 61 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 62 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 63 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 64 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.

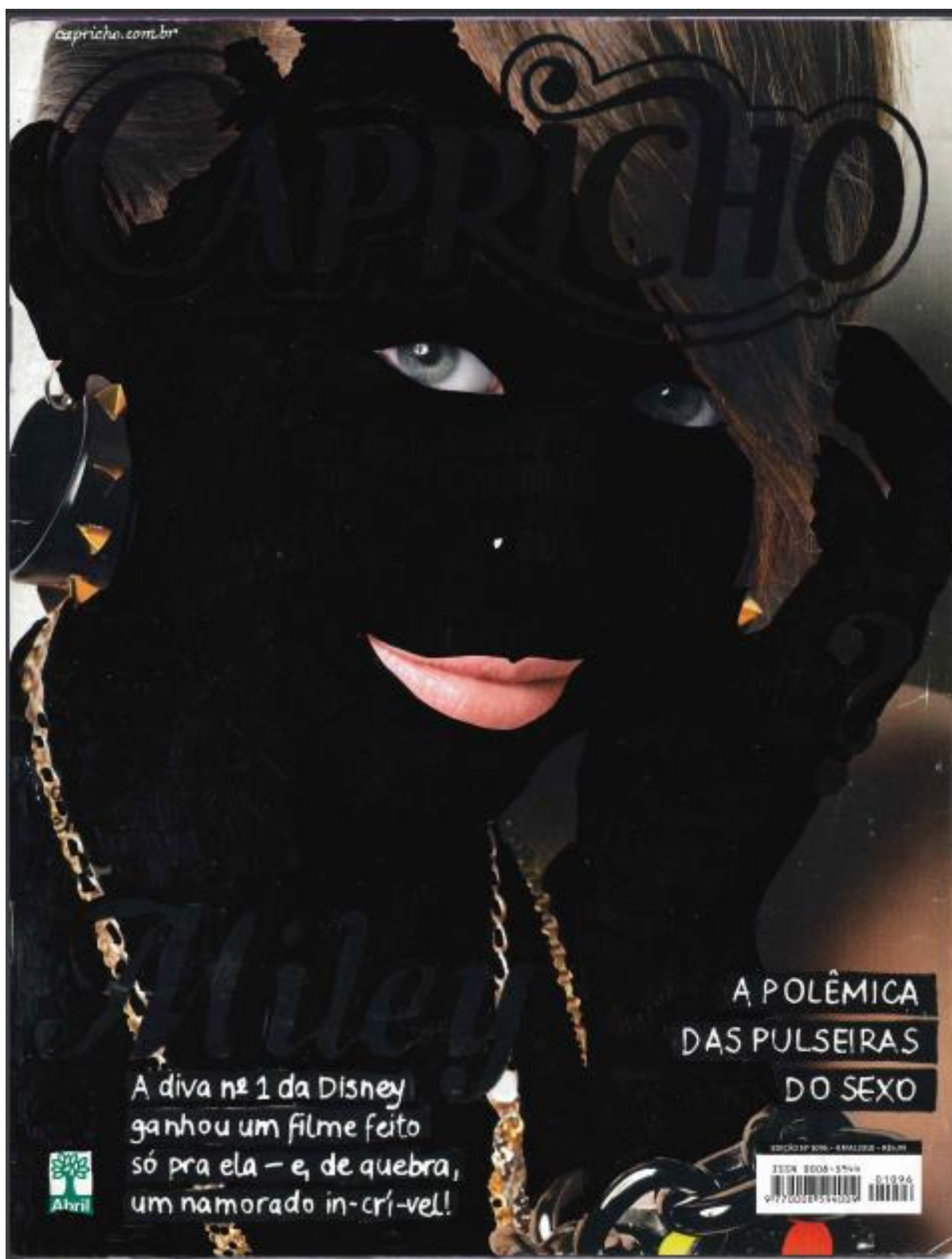


Figura 65 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 66 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 67 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 68 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 69 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 70 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 71 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm
 Fonte: acervo do autor.



Figura 72 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm
 Fonte: acervo do autor.



Figura 73 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 74 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 75 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.

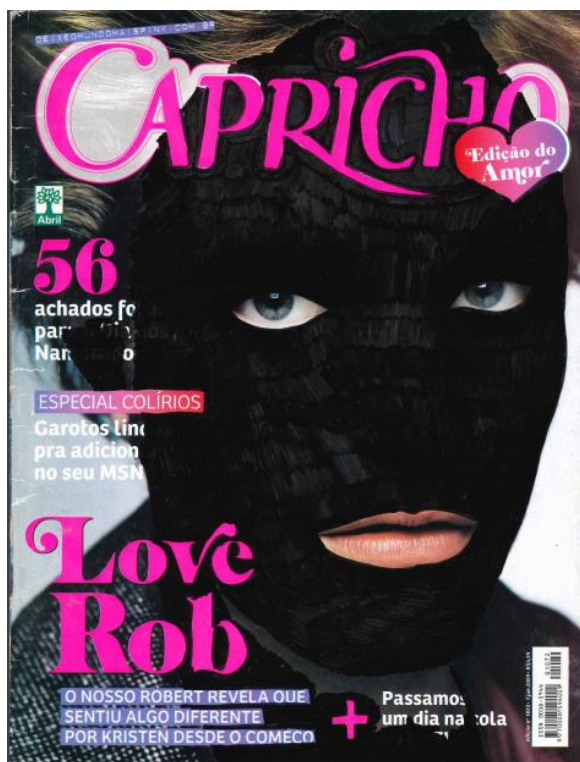


Figura 76 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 77 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 78 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 79 – Geovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.



Figura 80 – Giovanni Lima | *Click ou isto não é um preto, Volume II* | 2020 | Dimensões: 26,4 cm x 20,1 cm

Fonte: acervo do autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios, Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGRA, Lúcio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). **Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 11-17, 2011. Disponível em: <https://superficedosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performance-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2020.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento; 2018.

A SANTA SÉ. Instrução *Redemptionis Sacramentum* sobre algumas coisas que se devem observar e evitar acerca da Santíssima Eucaristia, 25 mar. 2004. Disponível em:

http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_d oc_20040423_redemptionis-sacramentum_po.html. Acesso em: 4 jun. 2020.

BARBOSA, A. M.; e COUTINHO, R. G. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009.

BISPO, Alexandre Araujo. “Abundância” e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. **Revista Omenelick 2º Ato**, jun. 2020.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CASTANHEIRA, Ludmila. **Performance arte** – modos de existência. Curitiba: Appris 2018.

COCCHIARALE, Fernando *et al.* **Corpo**. 1. ed. São Paulo. Itaú Cultural, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **The black feminist thought**. London: Routledge, 2000.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2002.

ESSED, Philomena. **Everyday racism: reports from women of two cultures**. Alameda: Hunter House Publishers, 1990.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: ALEXANDRE, Marcos A. (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Porto: Paisagem, 1975.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

FELINTO, Renata. **Também quero ser sexy**. Disponível em: <https://renatafelinto.com/tambem-querer-ser-sexy/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

FERNANDES, Nurimar Conceição; MAGALHÃES, Taissa Cañedo; QUINTELHA, Daniele Carvalho; CUZZI, Tullia. Foliculite supurativa crônica de couro cabeludo: desafio terapêutico. **Surgical and Cosmetic Dermatology**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, jul./set. 2018 (3 Supl. 1).

FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael; SILVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Ed. 1, n. 1, 2014.

FREITAS, Maíra. Geovanni Lima: a performance nas raízes da pele. **Hipocampo Art**, Campinas, v. 8, out. 2020.

GEOVANNI Lima: o que te diz o meu corpo? **Hemispheric Institute**. Cidade do México, México, 2019. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/encuentro-2019-performances/item/2957-geovanni-lima-que-dice-mi-cuerpo.html>. Acesso em: 7 mar. 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora 3, Universidade Cândido Mendes e Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva; 1987.

GRAMHO. Instagram posts from Liberdade Galeria de Arte. Disponível em: <https://gramho.com/location/liberdade-galeria-de-arte/337049073599081>. Acesso em: 21 jun. 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniela Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução: Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Tradução: Markus Hediger. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2014.

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

HOOKS, bell. Vivendo de amor. *In*: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (org.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. v. 2, p. 188-198.

IPEAFRO. Acervo Digital. **Obras Cristo Negro**. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess de Oliveiras. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LABCULT. Laboratório de Culturas e Humanidades Digitais. **Paulo Nazareth**, c2021. Disponível em: <https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>. Acesso em: 6 fev. 2021.

LEITE, Serafim. **Suma história da Companhia de Jesus no Brasil (assistência de Portugal): 1549-1760**. Lisboa: Junta de Investigação Ultramar, 1965.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos da performance brasileira. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LIGIÉRO, Zeca. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). **Karpa – Journal of Theatricalities and Visual Culture**, Los Angeles, n. 10, 2017.

LIMA, Geovanni. **Ensaio para [des]construção do corpo**, 2016. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/ensaio-para-des-construcao-do-corpo>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Involucrum**, 2015. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/involucrum>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Memórias**, 2016. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/memorias-pes>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **µg/Kg**, 2017. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/mg-kg>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Epiderme Social**, 2015. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/epiderme-social>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Exercícios para se lembrar: Branqueamento ou ação repetida de cuidar**, 2020. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/branqueamento-ou-acao>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Exercícios para se lembrar: Quantos passos valem uma caminhada?**, 2018. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/quantos-passos-valem>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **Exercícios para se lembrar: Rei da Primavera**, 2021. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/rei-da-primavera>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni. **O que te diz meu corpo**, 2016. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/o-que-te-diz-meu-corpo>. Acesso em: 21 fev. 2021.

LIMA, Geovanni; FREITAS, Máira. Quando falam as esculturas: performance e memória. **NAVA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Cultura e Linguagens da UFJF**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 136-140, 2021.

LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. **Harper's Bazaar Art**, abr. 2015a. Disponível em: http://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Presencas.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

LOPES, Fabiana. Reencenando histórias. **Harper's Bazaar Art**, ago. 2015b. Disponível em: http://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Kehinde_Wiley_Port.pdf. Acesso em 12 maio 2020.

MACHADO, Magali de Fátima Evangelista. **A escola e seus processos de humanização**: implicações da gestão escolar e da docência na superação do desafio de ensinar a todos e a cada um dos estudantes. Brasília: Liber Livro, 2013.

MACHADO, Marília Novais da Mata. Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v.18, n. 2, maio/ago. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000200014. Acesso em: 24 jan. 2021.

MACIEL, Cleber. **Negros no Espírito Santo**. Organização: Osvaldo Martins de Oliveira. Vitória: Arquivo Público do Espírito Santo, 2016.

MAIA, Rubiane. **There is a voice that says, shut up. Shut up, all of you who are standing at the edge of the abyss.** Book-performance, Chapter II, 2021. Disponível em: <https://www.rubianemaia.com/there-is-a-voice-that-says-shut-up>. Acesso em: 6 fev. 2021.

MARIANI, Bethania. **Colonização linguística: línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII).** Campinas, SP: Pontes, 2004.

MARTINS, A. C. A; VERAS, E. F. (org.). **Corpos em aliança.** Diálogos interdisciplinares sobre gênero, raça e sexualidade. Curitiba: Appiris, 2020.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Curitiba: Travessa, 2009.

MENDES WOOD DM. **Paulo Nazareth. Notícias de América,** c2010-2021. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/notcias-de-amrica>. Acesso em: 6 fev. 2021.

MOREIRA, Fayga. O desafio intercultural: refletir – criar – resistir diante das relações entre colonialidade, culturas, política e saber. **Iberoamérica Social: Revista-red de Estudios Sociales**, VI, p. 69-88, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodíaspóra. Revista do Mundo Negro**, Ipeafro, ano 3, n. 6 e 7, p. 41-49, 1985.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth.** Arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NOGUEIRA, Isildinha B. **Significações do corpo negro.** 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa.** São Paulo: Pólen, 2020.

O QUE te diz meu corpo?, 2017, Geovanni Lima. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo 94 min). Publicado no canal Geovanni Lima Performance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLKlhqXOVxM>. Acesso em: 7 mar. 2021.

O SACUDIMENTO from the Maison des Esclaves em Gorée by Ayrson Heraclito. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal A Menadèò – aRTs.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGYBv8QrJIA>. Acesso em: 5 fev. 2021.

P.ARTE. **Geovanni Lima**, c2012-2020. Disponível em: <https://www.p-arte.org/br/artistas/geovanni-lima>. Acesso em: 21 jun. 2020.

PELED, Yiftah. **DTEEP: Dinâmicas de Troca entre Estados de Performance**. 2012. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade São Paulo, São Paulo, 2012.

PEREIRA, André Luís. **O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento: a contribuição de um “negro revoltado”**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REZENDE, Priscila. **Bombril [2010]**, 4 jan. 2018. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/projects/bombril-2010/>. Acesso em: 3 jun. 2020.

RODRIGUES, Alexsandro. **A política no corpo: gêneros e sexualidades em disputas**. Vitória: Edufes, 2016.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. A branquitude de *White Face and Blonde Hair*. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 141-158, 2019.

SCHECHNER, Richard. “Ponto de Contato” revisados. In: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013a, p. 37-65.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. Tradução: Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013b.

SCHUNG, Stella; FOMITCHOVA, Masha. Kehinde Wiley. **The Arts in New York City**, 27 nov. 2017. Disponível em: https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/nycarts2017/files/2017/11/Wiley-K_TriplePortraitOfCharles_I.jpg. Acesso em: 5 jun. 2020.

SILVA, Luana Cristine da; TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis. O campo lexical dos orixás em “O sumiço da Santa”. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 26, n. 76, Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, jan./abr. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Religião e identidade cultural negra: afro-brasileiros, católicos e evangélicos. **Afro-Ásia**. Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, n. 56, jun./ago. 2017.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Bixa Travesty e o queerlombismo: a negritude trans no documentário. *In*: ENCONTRO SOCINE, 23, 2019. **Anais** [...]. Sessão: Cinema negro africano e diaspórico: narrativas e representações. São Paulo: SOCINE, 2020a, p. 435-440.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. O afroperspectivismo de *A Trilogia da Bicha Preta*, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. **LOGOS. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 152-167, 2020b.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE DERMATOLOGIA. **Acantose**, c2017. Disponível em: <https://www.sbd.org.br/dermatologia/pele/doencas-e-problemas/acantose/44/#sintomas>. Acesso em: 11 jun. 2020.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE DERMATOLOGIA. **Acrocórdon**, c2017. Disponível em: <https://www.sbd.org.br/dermatologia/pele/doencas-e-problemas/acrocordon/45/#:~:text=Acroc%C3%B3rdons%2C%20tamb%C3%A9m%20conhecidos%20como%20p%C3%B3lipos,sinalizar%20um%20estado%20pr%C3%A9%20diabético>. Acesso em: 11 jun. 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** – performances e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013a.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Carolina do Norte/USA: Duke University Press, 2016.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. *In*: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (Org). **Antropologia e performance – ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b, p. 9-16.

TV GAZETA Programa Em Movimento fala sobre o quebra queixo. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Lorenço Oliveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HkCmlCJejk8>. Acesso em: 4 maio 2020.

VAIS, Leo. Mucane comemora 26 anos de resistência neste mês com várias ações. **Prefeitura de Vitória**, 13 maio 2019. Disponível em: <https://m.vitoria.es.gov.br/noticia/mucane-comemora-26-anos-de-resistencia-nestes-mes-com-varias-acoas-35249>. Acesso em: 21 jun. 2020.

VIEIRA JR., Ery. **Exercícios do olhar, exercícios do sentir**. Vitória: Cousa, 2019.

WARR, Trace; JONES, Amelia. **The artist body**. New York: Phaidon, 2002.