

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

RUTH-ANNE SANTOS MACIEL

**COMO ERIGIR O ABEBÉ?  
OU OBSERVANDO NOSSAS AUTOIMAGENS**

NITERÓI

2022



RUTH-ANNE SANTOS MACIEL

**COMO ERIGIR O ABEBÉ?  
OU OBSERVANDO NOSSAS AUTOIMAGENS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestra. Linha de Pesquisa: Fronteiras e Produções de Sentido.

Orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janaina Damaceno Gomes.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M152c Maciel, Ruth-Anne Santos  
Como erigir o abebé? : Ou observando nossas autoimagens. /  
Ruth-Anne Santos Maciel ; Janaina Damaceno GOMES, orientador.  
Niterói, 2022.  
229 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2022.m.05905093733>

1. Autoimagem. 2. Abebé. 3. Mulheres negras. 4. Youtubers  
negras. 5. Produção intelectual. I. GOMES, Janaina Damaceno,  
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Nº139

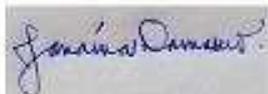
### Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e nove dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois às 14:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professor(a) Janaina Damaceno Gomes, apresentada pelo(a) aluno(a): *Ruth Anne Santos Maciel*, sob o título: “**COMO ERIGIR O ABEBÉ? OU OBSERVANDO NOSSAS AUTOIMAGENS**”. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

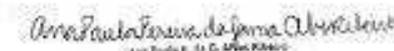
- Aprovação.
- Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª. Janaina Damaceno Gomes (Orientadora - Presidente da Banca)  
(PPCULT/UFF e UERJ)



Prof.ª. Dr.ª. Ana Paula Alves Ribeiro  
Professora Adjunta  
0271199/2021  
Matrícula nº 75046-8

Prof.ª. Dr.ª. Ana Paula Alves Ribeiro  
(PPCULT/UFF e UERJ)



Prof.ª. Dr.ª. Bárbara Andrea Silva Copque  
(UERJ/FEBF)

## **DEDICO**

Às meninas negras de antes e depois, ancestrais Mais-Velhas das que virão depois delas.

## AGRADEÇO

Novamente e toda-vez a ela e a ele, mãe e pai: Edna Santos Maciel e Júlio Maciel da Silva. O conselho-consolo força-fé que constituem minhas células e, por isso, condição, matéria e barro (por falta de palavra que dê conta) que, sem, não seria nada, em absoluto, possível de ser. Citando o agradecimento da monografia, reitero: “Não seria possível sem vocês!”.

À Educação Pública que me acompanha desde sempre e que agora - ainda mais - me aponta futuros. Também à coordenação e ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter podido estar bolsista durante 24 meses.

Ao SUS (Sistema Único de Saúde brasileiro) e todas as pessoas que trabalham no atendimento, na pesquisa, nos serviços de saneamento, limpeza e cuidado. Durante a pandemia do Covid-19 que assola o mundo desde 2020, mas que, em especial no Brasil, fez mais de 685 mil vidas-perdas, a importância de tal Sistema e a necessidade de sua valorização por meio de investimentos e defesa ficaram ainda mais evidentes.

À turma PPCULT2020. Uma “turma composta por 24 pessoas. Dessas, 20 mulheres; 10 pessoas negras; 4 mães; nas faixas etárias de 60, 40, 30 e 20 anos; um servidor e uma servidora pública de Produção Cultural em duas universidades federais diferentes, além de professoras e profissionais da rede pública de educação, artistas, produtoras e produtores, gestoras e gestores de cultura; maioria moradoras de subúrbios, periferias e favelas; também uma mulher angolana, pessoas LGBTQ+ e pessoas de terreiro. Somos 24 encruzilhadas-interseccionais mostrando que impossível é que ‘a universidade pública seja para poucos’”. E para agradecer a essas 23 outras pessoas, replico na íntegra as palavras de um dos nossos, nosso poeta particular – Alex Teixeira: “Eu queria agradecer a parceria da turma 2020. Com nossa Cantareira virtual - o Isoporzinho - a gente conseguiu estabelecer uma verdadeira Agremiação Recreativa, uma confraria, uma união ou ‘Amor em tempos de Cólera’. Mas, não aquele pontuado por cartas perfumadas e pétalas de flores prensadas entre as folhas e sim pautado em gifs, em memes e em PDFs salvas, além de áudios que, se compilados, dariam bons programas radiofônicos - eu garanto”.

Às mulheres que me ajudaram a escrever esse trabalho. Começando pelas Mais-Velhas [Pretas-Velhas] que vieram antes [trazidas], que abriram caminho em diáspora e cujos nomes sequer podemos citar, pois, não nos foi permitido sabê-los. Também às outras que serão – direta ou indiretamente - referenciadas aqui, cujos nomes sabemos bem, afinal, nos ajudam a construir

e observar mundos: intelectuais, professoras, ativistas, artistas, políticas e mães-de-santo. Às youtubers, tanto as que aqui abordo mais diretamente – Jacy Carvalho, Luci Gonçalves e Nátaly Neri - quanto a todas as outras que contribuíram com meus importantes processos pessoais. E ainda àquelas que me cederam tesouros dourados particulares para a pesquisa e para a vida durante as conversas via videoconferência e telefonemas. Nominal e em ordem alfabética, cito: Camila de Matos Silva, Fernanda Delvalhas Piccolo, Fernanda Santos Vieira, Hildalia Fernandes Cunha Cordeiro, Luana Luna Teixeira e Mãe Nilce de Iansã – Iyá Egbé do Ilê Omolú e Oxum de Mãe Meninazinha.

À escuta zelosa e as traduções necessárias de quem é companhia amorosa (Marlon).

À banca examinadora deste trabalho pela disponibilidade, atenção, oportunidade, contribuições e afetos. Às professoras Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro e Bárbara Andrea Silva Copque, em suma, por tamanha generosidade.

À Orientadora desta dissertação. Registro aqui o que já “postei”: “Janaina. Reza a lenda ser um dos nomes possíveis para Yemanjá. Também já ouvi dizer por aí que Yemanjá é, em Iorubá, algo como ‘yá (status de matriarcalidade) cuja cria é como peixe’. Janaina Damaceno Gomes. Um nome possível a dar para o que/quem/encontro/‘matéria preta’ que vetoriza potências, possibilita encontros, difunde agência, aglutina afetos; faz acontecer; cintila (cor/luz). Orí-ent[ra/re]-ação”.

E, repetindo o que já disse outrora, “por fim, e não por ser fim, mas por ser cíclico: gratidão à energia-fio que costurou tudo isso; que tece o que foi, o que é e o que há de ser; quem me cuida e me mantém”: agradeço à ancestralidade pelos meus ideais. Aqui, peço licença e oferto respeito e gratidão às senhoras que pairam enquanto escrevo. Primeiro, o raio que cruza o meu céu, senhora que dança-vento, a quem recorro pedindo emprestadas a leveza de suas asas de borboleta e o ímpeto de sua disparada de búfala para fazer de minhas inseguranças força, mesmo vivendo e cantando em mau tempo: “ventania é Senhora, eu sei!”. Em seguida, à senhora das águas de nascer criança e de banhar riquezas, quem adoça a fronte melhorando a cabeça ruim. Falo da dona do oculto que, em grandeza generosa, me permitiu ver a tempo – na vida e na pesquisa - seu espelho, espelho que aqui cito e solicito, com reverência, como referência.

*Aşà!*

“Aqui esta experiência é a matéria-prima. É ela quem transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito da ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento. É ela que, articulada com experiências vividas por outros negros e negras, transmutar-se-á num saber que - racional e emocionalmente - reivindico como indispensável para negros e brancos, num processo real de libertação.”

(Neuza Santos SOUZA, 1983, p. 18)

*Nasce daquele primeiro corte*

*a biografia do meu cabelo.*

*Como escrevê-la*

*sem uma futilidade intolerável?*

*Ninguém acusaria de ser fútil*

*a biografia de um braço*

(Stephanie BORGES, 2019, p. 41)

## RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo observar a relação entre mulheres negras e suas autoimagens através do meu próprio contato com 20 vídeos de youtubers negras sobre cabelo crespo, postados em 2020. A proposta é discutir multi-interdisciplinar, a partir da perspectiva das ciências sociais e do campo dos estudos visuais, sobre o direito a olhar (Nicholas MIRZOEFF); sobre aprender a olhar (bell hooks); sobre como o abebé de Oxum – enquanto fonte de sentidos e chave de leitura de produção cultural de mulheres negras - pode nos ensinar a nos olharmos e tocar nosso próprio rosto (Conceição EVARISTO; Hildália CORDEIRO; Cristian SALLES); e como imagens de autocuidado com os cabelos de jovens negras podem vetorizar um processo de “tornar-se negra” (Neuza Santos SOUZA), isto é, como podem imprimir no nosso imaginário um repertório imagético outro que engaje identidades de pertencimento.

Palavras-chave: autoimagem; abebé; mulheres negras; youtubers negras.

Hashtags: #abebé #autoimagem #mulheresnegras #youtubersnegras #NátalyNeri #LuciGonçalves #JacyCarvalho #GabiOliveira #Oxum #espelho #culturavisual #estudosvisuais #FrederickDouglass #bellhooks #tornar-senegra

## ABSTRACT

This Master Thesis aims to observe the relationship between black women and their self-images through my own contact with 20 videos of black youtubers about curly hair, posted in 2020. The proposal is to make a multi-interdisciplinary discussion, from the perspective of social sciences and the field of visual studies, on the right to look (Nicholas MIRZOEFF); on learning to look (bell hooks); about how Oxum's abebé – as a source of meaning and a key for reading the cultural production of black women – can teach us to look at ourselves and touch our own face (Conceição EVARISTO; Hildália CORDEIRO; Cristian SALLES); and how images of self-care with the hair of young black women can vectorize a process of “becoming black” (Neuza Santos SOUZA), that is, how they can imprint in our imagination an imagery repertoire other that engage identities of belonging.

Keywords: self-images; abebé; black women; black youtubers.

Hashtags: #abebé #self-images #blackwomen #blackyoutubers #NátalyNeri #LuciGonçalves #JacyCarvalho #GabiOliveira #Oxum #mirror #visualculture #visualstudies #FrederickDouglass #bellhooks #becomingblack

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Tipos de cabelo
2. Canvas de Pesquisa no perfil pessoal do YouTube.
3. Jacques Etienne Arago. Castigo de Escravos. 1817 ou 1839. / Yhuri Cruz. Anastácia Livre. 2019.
4. Jacques Etienne Arago. Castigo de Escravos. 1817 ou 1839. / Yhuri Cruz. Anastácia Livre. 2019.
5. Vista dos retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo.
6. G.R.E.S. União da Ilha do Governador. Comissão-de-frente, desfile de 2022.
7. G.R.E.S. União da Ilha do Governador. Comissão-de-frente, desfile de 2022.
8. Frame 00:00:07/00:06:46 do Canva 16.
9. Carrie Mae Weems. Sem título (mulher e filha maquiadas). 1990.
10. Kevin Williams. A pior vista já vista. 2019.
11. Nona Faustine, “White Shoes” [Sapatos Brancos], 2013.
12. Alegoria “Jesus da Mangueira”, criação do carnavalesco Leandro Vieira.
13. Carrie Mae Weems. Mirror, mirror. 1987-88.
14. Colagem 1 - As Paquitas.
15. Cores e Botas. Juliana Vicente. 2010. Frame 00:01:02/00:15:55.
16. “Natal na cidade”.
17. Clipe “Procuram-se bonecas pretas” (00:02:01/00:03:57).
18. Rafael Sica. Sem Título. 2019.
19. Valéria, Gianne, Aline, Nayara, Erika, Pinah, Maria, Paula, Narcisa, Queila, Tânia, Soninha, Quitéria.
20. Valéria, Gianne, Aline, Nayara, Erika, Pinah, Maria, Paula, Narcisa, Queila, Tânia, Soninha, Quitéria.
21. “Pequeno senhor que eu amo”, 1840, Julien Vallou de Villeneuve.
22. O circuito da cultura.
23. Priscila Rezende, “Vem... pra ser feliz”, 2017, performance, 40 minutos.
24. Priscila Rezende, “Vem... pra ser feliz”, 2017, performance, 40 minutos.
25. Colagem 2 - Procuram-se Paquitas Pretas!
26. Gil ministro, Gil Imortal.
27. Gil ministro, Gil Imortal.
28. Globeleza 2022.

29. Spice Girls.
30. Humanae, de Angélica Dass (2012).
31. Fotomontagem 1 - Fotografias de arquivo pessoal.
32. Mayara Smith, “Não toque”, 2022, intervenção artística com cabelo.
33. Priscila Rezende. Deformação. 2015.
34. Flávio Cerqueira. Antes que eu me esqueça. 2013.
35. Hair Love.
36. Hair Love.
37. Hair Love.
38. Hair Love.
39. Vitória Rodrigues, s/n, 2021.
40. Fotomontagem 2 - Fotografia de arquivo pessoal sobre Frame 00:05:37/00:16:16 do vídeo 12.
41. Frame 00:10:00/00:16:04 do Canva 6.
42. Narciso e Eco - Grada Kilomba.
43. Kbelá. Yasmin Tainá. 2015. Frame 00:12:43/00:21:45.
44. Deus(A) é mãe.
45. Deus(A) é mãe.
46. Deus(A) é mãe.
47. Oxum dançando - Apresentação Sandro Luiz Umbanda/ Frame do videoclipe “Oro”, das cantoras Kynnie e Preta Gil, direção de criativa de Sthefany Barros e Barbara Fuentes, 2021.
48. Oxum dançando - Apresentação Sandro Luiz Umbanda/ Frame do videoclipe “Oro”, das cantoras Kynnie e Preta Gil, direção de criativa de Sthefany Barros e Barbara Fuentes, 2021.
49. Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Meninazinha.
50. Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Meninazinha.
51. Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Meninazinha.
52. Colagem 4 – Oxum.
53. Mãe Meninazinha e o abebé mais antigo do Ilê Omulu e Oxum.
54. Abebé de Oxum, Rio de Janeiro, século XIX, Doação da Polícia da Corte, 1880, Figurava na exposição KUMBUKUMBU no Museu Nacional: antes e depois do incêndio.
55. Abebé de Oxum, Rio de Janeiro, século XIX, Doação da Polícia da Corte, 1880, Figurava na exposição KUMBUKUMBU no Museu Nacional: antes e depois do incêndio.

56. Frame do Álbum Visual “Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água”, da cantora Luedji Luna, direção de Joyce Prado, 2020/ Acervo pessoal.
57. Frame do Álbum Visual “Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água”, da cantora Luedji Luna, direção de Joyce Prado, 2020/ Acervo pessoal.
58. Carrie Mae Weems. I Looked and Looked but Failed to See What so Terrified You. 2003.
59. Erigir.
60. Erigir.
61. Walter Firmo. Clementina de Jesus, Rio de Janeiro. 1979.
62. Gabriela Oliveira. Tour pelo meu rosto. 2018.
63. Jean Baptiste Debret. Esclaves nègres, de différentes nations. 1830-1835.
64. Carrie Mae Weems. The Considered, See Bergman. 2012.
65. Montagem 1 - Nátaly Neri.
66. Maxwell Alexandre. da série Novo Poder | Pardo é Papel. 2019/ Osmar Paulino. Frame da videoinstalação “É preciso inserir preto”. 2021.
67. Maxwell Alexandre. da série Novo Poder | Pardo é Papel. 2019/ Osmar Paulino. Frame da videoinstalação “É preciso inserir preto”. 2021.
68. Montagem 2 - Nátaly Neri.
69. Montagem 3 - Luci Gonçalves.
70. Montagem 4 - Luci Gonçalves.
71. Colagem 5 - Nossa imagem em sangria.
72. Montagem 6 - Jacy Carvalho.
73. Montagem 7 - #EsculturaCrespa.
74. Montagem 8 - algumas postagens do perfil @in.hair.itance com fotos tiradas entre 1875 e 1937 (aproximadamente) em regiões dos continentes africano e americano. Curadoria de Kyle Rin.
75. Montagem 9 - Jacy Carvalho.
76. Montagem 10 - Jacy Carvalho.
77. Montagem 11 - Jacy Carvalho.
78. Fotomontagem 3 - Fotografias de arquivo pessoal.
79. Mayara Smith, “Mapa Diáspora”, 2019, bordado e cabelo sob tecido americano cru.
80. Capas da edição especial da Revista Aperture, intitulada de “Visão e Justiça”, 2016.
81. Capas da edição especial da Revista Aperture, intitulada de “Visão e Justiça”, 2016.
82. Walter Firmo. Festa do Bumba-meu-boi, São Luis/Maranhão. 1994.

## LISTA DE CANVAS DE PESQUISA

1. Luci Gonçalves. **Finalização nova - cabelo crespo**. 11 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nc4NRd5Wa4s>>.
2. Jacy Carvalho. **Uma conversa sobre cabelo crespo**. 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pwX0HYLZ7QU>>.
3. Jacy Carvalho. **Testei a texturização com coquinhos Bantu Knots | Jacy testou**. 5 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0tgu0dp9r28>>.
4. Jacy Carvalho. **Testei a escova secadora | #JacyTestou**. 19 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tg4nTnlDaKQ>>.
5. Nátaly Neri. **Como lavar e cuidar de dreads (vale para tranças também)**. 23 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qfeoYBkezmg>>.
6. Jacy Carvalho. **Compilado de penteados para cabelo crespo**. 26 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2gn3AJ2cOg4>>.
7. Luci Gonçalves. **Cortei meu cabelo sozinha na quarentena**. 27 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xD115W6LyZU>>.
8. Jacy Carvalho. **5 formas de fazer tranças box braids sozinha**. 23 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXOIfoMlDYs>>.
9. Luci Gonçalves. **Tutorial: tranças grossas com Jumbo**. 1 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W0PGrHED5rQ>>.
10. Jacy Carvalho. **Tranças Nagô falsa para entrelace**. 7 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4n7YLIWJ6FM>>.
11. Jacy Carvalho. **Pior aparelho de Twist do mundo | Jacy testou**. 13 de julho de 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=MRMqn2S\\_XHg](https://www.youtube.com/watch?v=MRMqn2S_XHg)>.
12. Nátaly Neri. **Como trançar o cabelo com dreads - Técnicas para saúde dos seus dreads**. 4 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yKWNb4wtrj8>>.
13. Jacy Carvalho. **A melhor máquina de fazer Twist | #JacyTestou**. 25 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hA9SLGyZnbA>>.
14. Luci Gonçalves. **O vídeo mais emocionante do canal**. 20 de outubro de 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fowl\\_R3B5O4](https://www.youtube.com/watch?v=fowl_R3B5O4)>.
15. Nátaly Neri. **Cuidados com o cabelo com dreads pós tranças/box braids**. 10 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DRa92tFSKIs>>.
16. Nátaly Neri. **Como reaproveitar suas tranças box braids**. 24 de novembro de 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=RMArhWN0\\_TE](https://www.youtube.com/watch?v=RMArhWN0_TE)>.
17. Jacy Carvalho. **Finalizei o cabelo com a minha irmã “gêmea”**. 28 de novembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nCgysnqHlnk>>.
18. Luci Gonçalves. **Tentei fazer Finger Waves**. 2 de dezembro de 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=oBdVcn\\_SetY](https://www.youtube.com/watch?v=oBdVcn_SetY)>.
19. Jacy Carvalho. **Trança Boxeadora fake | Ser Mulher Fibras**. 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yd9JiSRfXiU>>.

20. Luci Gonçalves. **Platinei o cabelo + corte americano | Luci Gonçalves**. 17 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=peIOjYaDGqs>>.

## SUMÁRIO

<b>ERIGINDO O ABEBÉ .....</b>	<b>18</b>
Ou porque me aproximei do tema .....	18
Criando o caso .....	22
Procedimentos .....	24
Por que observar (auto)imagens? - “entenda seu campo” .....	33
Sobre a parte 1 .....	40
Sobre a parte 2 .....	42
<b>PODE UMA JOVEM NEGRA SE OLHAR? .....</b>	<b>44</b>
Interrogando o olhar.....	53
Substantivo Moderno “Negro”: o espelho invertido.....	59
Me vejo, logo, existo? - mulheres negras no labirinto dos espelhos .....	75
Hackear circuitos hegemônicos com imagens inesperadas.....	94
Sobre processos de identificação racial .....	100
Sobre Ritual de Intimidade/ Relatos de sensação sem nome .....	115
<b>COMO [O QUÊ] UMA MULHER NEGRA PODE [OBSERVAR EM] SE OLHAR? .....</b>	<b>122</b>
Narciso não tem nada A VER com isso .....	125
Oxum tem a ver .....	131
O abebé de Oxum/Ferramenta de interpretação de sentidos para mulheres negras .....	146
Erigir o abebé .....	156
O que estava espelhado sob a autoimagem? .....	161
NÁTALY. “eu já vi esse rosto em algum lugar”: sobre pertencimento .....	171
LUCI. signos de intimidade ao fundo .....	177
JACY. gestos de autocuidado ou sobre poética.....	186
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>197</b>
O abebé erigido reflete o campo visual como campo de/por direito .....	197
<b>REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>204</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>216</b>
Breve inventário imagético de youtubers negras brasileiras que tratam sobre cabelo ..	216
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>223</b>
Playlist de músicas.....	223

## ERIGINDO O ABEBÉ

### Ou porque me aproximei do tema

“Tenho trinta anos, mas sou negra há apenas dez. Antes eu era morena.”.

*Storyline* é um termo em inglês utilizado na produção audiovisual e refere-se ao resumo em uma frase da história que se deseja narrar.

Talvez Bianca Santana tenha pensado nesse significado quando escreveu aqueles dois períodos sintáticos que mencionei acima. Talvez ela tenha noção que eles correspondem a diversas histórias e, por isso, os tenha localizado na primeira linha, da primeira parte, de sua primeira obra literária intitulada “Quando me descobri negra”. O livro em questão foi lançado em 2015. Em 2015, eu não li esse livro. Em 2015, eu estava na faculdade cursando Produção Cultural e começava a ouvir com bastante frequência sobre “transição capilar”.

Na graduação, as aulas de História da Arte I me provocaram uma sensação sem-nome. Decerto essa coisa sem-nome já tivesse aparecido antes, só que – sem a consciência do sentir – não reparei. Vale dizer que o docente que ministrava tal disciplina relacionava Arte, Cultura e Religiosidade. Ele tinha especial inclinação em suas pesquisas por culturas afro-brasileiras. Em seu curso foram apresentadas, como de costume na abordagem recorrente do tema, estéticas, técnicas, principais nomes, períodos e correntes de fazeres artísticos desenvolvidos em certos países e por alguns grupos societários do continente europeu. Todavia, ele dedicou especial ênfase às pinturas rupestres brasileiras, às tapeçarias islâmicas, à iconoclastia judaica, às pinturas corporais e trançados indígenas, evidenciando, sobretudo, a tríade Mito-Rito-Representação nas e das cosmogonias e cosmologias de matriz africana. Com projetor, lançava numa tela branca uma série de imagens a serem observadas e discutidas pela turma. Dessa forma, ressaltava algo que agora, anos depois, acho que começo a entender: trata-se de lógica outra.

Em 2015, vale dizer, eu “não era” negra.

Como Nati, personagem de Bianca Santana presente na terceira parte do livro que só vim a ler em 2021, também fui uma criança que colocava tecidos sobre a cabeça para fingir ter um cabelo que crescia para baixo. Assim como para Nati, para mim essa brincadeira também passou a ter menos graça com o passar do tempo. Semelhante ao que Bianca Santana descreve em “A primeira crônica”, não gostar do cabelo foi um sentimento que, desde muito cedo, me acompanha.

Assim como a personagem, também fui lembrada pelas imagens na TV, por canções populares, anedotas recreativas de gosto duvidoso, pessoas na escola, aspirantes à paquera e, conseqüentemente, pelo próprio espelho que meu cabelo era “ruim”. Também eu sonhava com o dia que ele alisaria definitivamente, pois, só quando chegasse esse dia, eu seria bonita. Talvez alguém pudesse inventar uma pílula-do-cabelo-liso...

No entanto, assim como na narrativa psicanalítica “História de Luisa” que Neusa Santos Souza (1983) nos contou, enquanto a tal pílula não existia, eu seguia criando proteções para o negativo. Então, se não ter o cabelo liso era a questão negativa a ser resolvida, a solução temporária era positivá-la “sempre dizendo sim, estudando e sorrindo”.

A partir de 2015, eu entendi que transição capilar era o processo de retirar a química de alisamentos e relaxamentos dos cabelos, deixando-os crescer naturalmente. Algo inimaginável para mim. Fui apresentada, através da Internet, a uma nomenclatura própria desse processo como, por exemplo, o termo *Big Chop* (ou BC), que se refere ao ato de cortar toda a parte com química do cabelo, o que, em alguns casos, pode significar raspar toda cabeça com máquina. A propósito, corte com máquina no estilo asa-delta ou joãozinho, registrado em boa parte de minhas fotografias da primeira infância, sempre foi uma lembrança pessoal nada agradável.

Comecei a prestar mais atenção no assunto “transição” quando, especificamente, duas conhecidas iniciaram seus processos. A primeira, J., tinha estudado comigo no ensino médio, sempre usou Henê e, além de pranchar o cabelo constantemente (ou mesmo diariamente como eu fazia), usava-o preso rente à nuca. De repente, essa jovem, negra, paulista, evangélica, apareceu nas redes sociais de tranças alongadas com material sintético estilo aquelas que, na minha infância, eram usadas por meninas de pele mais preta, e coincidentemente ou não, mais pobres. Aprendi que tranças desse tipo são consideradas penteado de proteção e que quem as usa as chama de *Box Braids*.

A segunda, T., conheci na faculdade: jovem, carioca, umbandista, de pele branca e de família negra. Após aparecer com a “raiz alta”, cortou o cabelo estilo nuca-de-fora. Certa vez, me narrou o quanto a incomodava ouvir das pessoas que elas a prefeririam de cabelo liso, enfatizando que passar pela transição capilar não é coisa fácil.

Provavelmente, então, por ver pessoas próximas e famosas assumindo seus cabelos cacheados e crespos e até para me sentir pertencente a grupos e lugares em que comecei a frequentar, decidi trocar o megahair liso e longo que já me acompanhava há mais de seis anos

por um alongamento ondulado. Depois de dois anos, troquei a extensão ondulada por um aplique crespo - “para ver como eu ficava usando algo mais parecido com o cabelo que nasce da minha cabeça”. Para isso, cortei toda a parte “alisada”, ou seja, fiz o BC. Portanto, junto do implante crespo, foi encerrado meu uso de químicas de alisamento ou de relaxamento. Um ano depois do meu BC, vieram - pela primeira vez - as tranças. Desde 2020, eu mesma coloco os meus alongamentos *twist* (*Senegalese Twist Crochet Hair Braids*). Esse tipo de alongamento sintético é uma espécie de trançado-torcido feito com duas, e não três, partes de mechas separadas em quadradinhos.

Vale informar que o primeiro alisamento químico que fizeram em meu cabelo - e que me deixou muito feliz, visto que “ele balançou para baixo” - foi ainda na infância, aos oito anos de idade, no dia do meu aniversário. Aos quatorze anos eu já havia alisado ou relaxado os cabelos com produtos químicos das mais variadas composições: hidróxido de sódio e guanidina, tioglicolato de amônia, ácido pirogálico e até formol.

Em 2015, quando fiquei sabendo sobre a transição capilar, eu ainda alisava meu cabelo e usava aplique liso. Contudo, fiquei muito curiosa com a possibilidade de poder conhecer como seria o cabelo que, desde os oito anos de idade, já não nascia sem intervenções químicas ou térmicas, temporárias ou pseudo-definitivas. Em suma: eu não conhecia meu cabelo. Ou seja, a imagem que eu tinha do meu corpo era fraturada.

Foi procurando saber sobre transição capilar, especialmente, no YouTube, e tendo acesso à já mencionada terminologia específica sobre cabelo crespo e seus processos de cuidado e manejo, que aprendi o vocabulário de classificação capilar do qual tive de me apropriar para entender outras informações que circulavam.

Desenvolvido na década de 1990 pelo cabeleireiro estadunidense Andre Walker – *hairstylist* de Oprah Winfrey - o sistema de classificação devido à forma dos fios, divide os tipos de cabelo em grupos numerados de 1 a 4. Nesta, os lisos são classificados como 1; os ondulados, como 2; os cacheados, como 3 e os crespos, como 4. Cada grupo numeral é subdividido em categorias a partir do grau da curvatura do fio. Essas, caracterizam subtipos sinalizados pelas letras A, B e C. Logo, segundo esse esquema, os cabelos cacheados e crespos podem ser classificados como: 3A (cachos abertos); 3B (cachos definidos e mais enrolados); 3C (cachos bem definidos em espirais médias e mais estreitas); 4A (espirais menores,

extremamente apertadas e definidas); 4B (sinuosidades estreitas tipo ziguezague); e 4C (micro molas muito próximas e extremamente apertadas).

Apreendi ainda, com algumas youtubers que abordam o tema cabelo cacheado e crespo em seus canais, que é inclusive muito possível que dois ou mais subtipos de cabelo coexistam em uma só cabeça.

Imagem 1: Tipos de cabelo.



Fonte: Revista Por Elas<sup>1</sup>.

Legenda sugerida: Para aprender a ler os rótulos.

Foi somente a partir de meu contato virtual e visual pelo YouTube com outras mulheres de cabelos cacheados e crespos como Amanda Mendes, Bia Barcelos, Camilla de Lucas, Cynthia do Céu, Gabi Oliveira, Gill Vianna, Kenya Borges, Jacy Carvalho, Luany Cristina, Luci Gonçalves, Mari Morena, Marih Santos, Maristela Rosa, Mc Taya, Natália Romualdo,

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://revistaporelas.com.br/dicas-para-cabelo-cacheado-e-crespo/>>.

Nátaly Neri, Silmara Vasconcelos, Xan Ravelli e Yuli Balzak que entendi que meu cabelo é crespo<sup>2</sup>.

Essa informação pode parecer evidente, mas ela não é. O sistema classificatório apresentado acima evidencia que, pelo tipo de curvatura dos fios, o cabelo de alguém pode ser, pelo menos, de doze formas diferentes. Então, o que fez um mísero fio de cabelo, naturalmente em formato de mola e/ou ziguezague, ser tido por mim durante uma vida inteira como ruim? E o quanto não gostar dele, me fez sofrer?

Bem, alguma coisa aconteceu quando entendi que meu cabelo é crespo. Algo aconteceu para além da descoberta de uma textura capilar.

Com certeza eu descobrir, com as youtubers, que cremes sem sal, parabenos e petrolatos são mais adequados para o cabelo crespo, bem como que construir um cronograma capilar e conhecer a estrutura e o grau de porosidade de seu fio são coisas bem importantes para maior saúde capilar, do bulbo até a cutícula. Mas, não sei se foi só isso que aconteceu.

Percebo, hoje, que minha relação com meu cabelo teve e ainda tem centralidade na construção de minha subjetividade e de minha autoimagem. Relação essa por vezes delicadamente traumática... até hoje. Este relacionamento é tomado aqui como introdução à minha ligação pessoal com o tema e objetivo de pesquisa: dissertar sobre a relação mulheres negras e suas autoimagens. Assim, erguem-se meu processo de transição capilar e meu interesse em pesquisar.

### **Criando o caso**

A dissertação aqui apresentada tem como objetivo, por meio de uma, entre muitas maneiras possíveis, discorrer sobre a observação da relação entre mulheres negras e suas autoimagens: através do contato com vídeos de youtubers negras sobre o tema cabelo.

Este trabalho está aportado na Linha de Pesquisa “Fronteiras e Produções de Sentidos” do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Por isso, visa discutir multi-interdisciplinar e transmetodologicamente, a partir da perspectiva das ciências sociais, sobre territorialidades,

---

<sup>2</sup> Em anexo neste trabalho há um Breve inventário imagético de youtubers negras brasileiras que tratam sobre cabelo. Nessa produção desta dissertação - ou seja, produto do processo de investigação - é possível ver a imagem de cada uma das citadas aqui.

interseccionalidades e elaborações com atenção sobre narrativas, memórias, construções identitárias e representações em torno das produções culturais, de sentido e de subjetividades.

Vale ressaltar que a bibliografia da prova do Edital de 2020 do PPCULT, sobretudo, os textos de Gloria Anzaldúa, de Avtar Brah e de Patricia Hill Collins ativaram desmesurada ânsia em abordar os assuntos que aqui tomo como universo de pesquisa: questões raciais, intersecção de gênero-raça, epistemologias, discussões sobre subjetividade e identidade<sup>3</sup>.

Ademais, ainda mais crucial para a costura temática do que é apresentado, costura essa feita pelo campo dos estudos visuais, é a orientação de Janaina Damaceno Gomes. Toda a pesquisa e processo de escrita foi viabilizado por “Jana” através de sua interessada escuta, seus encaminhamentos, suas proposições de metodologias libertadoras, seu incentivo em diversas frentes e seu ensinamento-mor: “entenda seu campo, monte suas referências”. Foi Janaina Damaceno Gomes quem lapidou a vaga ideia “youtubers negras e cabelo” incutindo a “dimensão da imagem” como mote desta pesquisa. A orientação de Jana ajustou a lente da observação por meio de duas máximas: “o campo dos estudos de imagem é um campo político” e o “repertório ampliado de si na construção identitária de pessoas negras é mudança no campo visual”.

Interessa-me, pois, com esta dissertação, poder compor a agenda de pesquisas que visam o exercício da expansão da noção de cultura como um âmbito de linguagens-práticas-existências plurais, a conjectura de corpos como corpos-territórios, a observância das relações raciais como cerne na e da partilha do comum do mundo pós-Colonial e o protagonismo de mulheres negras na produção cultural, intelectual, de sentido e de imagem. No próprio PPCULT, inclusive, podemos encontrar dissertações que se ocupam com tal exercício<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” (Glória ANZALDÚA, 2000 [1981]); “Diferença, diversidade, diferenciação” (Avtar BRAH, 2006); “Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro” (Patricia Hill COLLINS, 2016).

<sup>4</sup> São elas: “Parimos um vermelho sem igual - Elekô, femininos negros em cena” (2016) de Daiane dos Santos Ramos; “Ressignificações em torno dos cabelos crespos e cacheados: uma análise sobre performances corporais nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia/Rio de Janeiro” (2017) de Paula Beatriz de Carvalho e Oliveira; “Afro-ntando: Compreendendo as construções/desconstruções e disputas de identidades de mulheres negras a partir de seus cabelos” (2018) de Alice Santos Silva; “Eu sou mulher no poder – mulheres negras em movimento: resistência e reação na cidade” (2019) de Viviane Laprovita; “Diásporas Dançantes: Os hibridismos da Kizomba a partir dos entre lugares Brasil x Angola e suas diásporas de (re)significação” (2018) de Paolla de Souza Thomaz; “De ponto em ponto, um conto. A presença do jongo e os aspectos afroperspectivistas de uma cidade contada e cantada” (2019) de Fabiana Pereira da Silva; ““Queira aceitar a lembrança de tua irmã Geni’: Acervos Fotográficos Negros da Família Soares Fontoura (Timbaúva/RS)” (2019) de Iliriana Fontoura Rodrigues; “Linguagem e Representação: a Imagem Negra Na Prática da Terapia Ocupacional” (2019) de Isabelly Regianne Brasil Braga da Costa; ““Os nêgo da Minervina e a Rede de Caruá’: confluências da memória e biointeração no Quilombo São João do

Neste sentido, para melhor compreensão do que proponho, parece necessário explicar a seguir algumas escolhas empreendidas neste trabalho.

## Procedimentos

Primeiro, é importante sublinhar que

Peço licença aos que zelam pela impessoalidade dos trabalhos científicos para utilizar a primeira pessoa do singular na construção da dissertação. Vale ressaltar que não negligencio neste o movimento analítico que creio que somos atravessados por significações culturais tecidas em espaços e momentos distintos, e que habitam em nós silenciosamente e por vezes despercebidas. Contudo, acredito que esta opção não torna o texto nem menos, nem mais científico, para mim isto o torna apenas mais humano. (Lívia Natália de Souza SANTOS, 2008, p. 11 apud Hildália CORDEIRO, 2020b, p. 260).

Segundo, opto pela construção de duas seções discursivas mais extensas, chamadas, não de “capítulos”, mas de “partes”. Principalmente em espetáculos teatrais e óperas, mas também em algumas obras audiovisuais e livros, não é incomum a divisão da unidade de uma narrativa em Atos. Como em uma peça teatral, mesmo relacionando conceitos e personagens e contando uma só história, em cada parte, pelo menos, o cenário muda.

Este trabalho, vale dizer, foi atravessado e produzido com música, não só de fundo, como trilha, mas, junto, constituindo de fato o texto. A primeira música que pairou e que, de certa forma, pode ter inspirado essa escrita em partes foi “*Ain't Got No/ I Got Life*”, *medley* criado por Nina Simone, em 1968. A composição é uma junção de duas canções do espetáculo musical “*Hair: The American Tribal Love-Rock Musical*” de James Rado e Gerome Ragni, estreado no *off-Broadway*, em outubro do ano anterior, como um produto do movimento contracultural estadunidense dos anos de 1960.

Na releitura de Nina Simone, as canções originalmente interpretadas em separado no musical, foram cerzidas pela agulha de sua voz e pela linha de seu já conhecido ativismo na luta por direitos civis para pessoas negras nos Estados Unidos, o que pode ter atribuído uma “nova” conotação às músicas. Vale inclusive ressaltar que esse *medley* faz parte do álbum “*Nuff Said!*”, gravado, majoritariamente ao vivo, três dias após o assassinato do também ativista negro Martin Luther King Jr.

---

Jatobazinho/Piauí” (2019) de Mona (Maria da Conceição) Teixeira de Lima; e “Aquilombamento virtual: narrativas pretas costuradas num campo minado por racismo algorítmico” (2020) de Ana Carla Ferreira dos Santos.

Na primeira parte da composição, Nina reitera o estribilho “*Ain’t Got No*” (“Eu não tenho”). Podemos interpretar que a cantora está apresentando como o direito a existir historicamente foi retirado de pessoas negras: eu não tenho casa, sapatos, dinheiro, classe, saias, blusas, perfume, amor, fé, cultura, mãe, pai, irmão, crianças, tias, tios, amor, mente, país, escolaridade, amigos, água, ar [!], cigarros, frango, deus, vinho.

Nina Simone, sentada ao piano, é altivez incontestável no vídeo de uma apresentação em preto e branco dessa música. Seguramente assisti a tal vídeo mais de cem vezes. Dessa maneira, pude perceber que, após perguntar “O que eu tenho? Por que estou viva, afinal?”, o arranjo da música muda (até por ser originalmente outra música). Porém, mais que isso, a postura de Nina Simone muda, parecendo responder ela mesma a sua própria pergunta na segunda parte da música. Confesso que a segunda parte foi a que mais me inquietou:

*What have I got nobody can take away. I got my hair, got my head. Got my brains, got my ears. Got my eyes, got my nose. Got my mouth. I got my, I got myself. I got my arms, got my hands. Got my fingers, got my legs. Got my feet, got my toes. Got my liver. Got my blood. I've got life. I've got lives. I've got headaches and toothaches. And bad times too like you. I got my hair, got my head. Got my brains, got my ears. Got my eyes, got my nose. Got my mouth. I got my smile. I got my tongue, got my chin. Got my neck, got my boobs. Got my heart, got my soul. Got my back. I got my sex. I got my arms, got my hands. Got my fingers, got my legs. Got my feet, got my toes. Got my liver. Got my blood. I've got life. I've got my freedom. I've got life.*

(O que eu tenho ninguém pode tirar de mim. Tenho o meu cabelo, tenho minha cabeça. Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas. Tenho meus olhos, tenho meu nariz. Tenho minha boca. Eu tenho. Eu tenho a mim mesma. Tenho meus braços, minhas mãos. Tenho meus dedos, tenho minhas pernas. Tenho meus pés, tenho dedos nos pés. Tenho meu fígado. Tenho meu sangue. Eu tenho uma vida. Eu tenho vidas. Tenho dores de cabeça e de dentes. E tenho horas ruins, assim como você. Tenho o meu cabelo, tenho minha cabeça. Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas. Tenho meus olhos, tenho meu nariz. Tenho minha boca. Eu tenho o meu sorriso. Eu tenho a minha língua, meu queixo. Meu pescoço e meus seios. Meu coração, minha alma. E minhas costas. Tenho meu sexo. Tenho meus braços, minhas mãos. Meus dedos, minhas pernas. Tenho meus pés e meus dedos. Tenho meu fígado. Tenho o meu sangue. Eu tenho vida. Eu tenho minha liberdade. Eu tenho a vida).<sup>5</sup>

Assim como em sua apresentação, aqui divido em duas partes.

---

<sup>5</sup> SIMONE, Nina. *Ain't Got No, I Got Life*. Álbum ‘Nuff Said!’. Nova Iorque: RCA Victor. 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E>>. Saber mais em: *What Happened, Miss Simone?* [Documentário]. Direção de Liz Garbus. Estados Unidos: Netflix, 2015 (1h41m); BROOKES, Daphne. “Ain't Got No, I Got Life”: #OscarsSoWhite & the Problem of Women Musicians on Film. *LARB - Los Angeles Review of Books*. 2016. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/aint-got-no-i-got-life-oscarssowhite-the-problem-of-women-musicians-film/>>.

Vale dizer que, cada uma das partes, será porcionada por subtítulos sem numeração. Desse jeito, segmento a argumentação do assunto em uma subdivisão temática a fim de discorrer sobre duas perguntas orientadoras que surgiram durante a investigação deste trabalho de pesquisa e ajudaram na conjectura da escrita. São elas: 1) “Pode uma jovem negra se olhar?”; e 2) “Como [o quê] uma mulher negra pode [observar em] se olhar?”.

A escrita dessas partes é realizada, a meu ver, de trás para frente. Explico: o que está no início, isto é, na parte 1 é resultado de um processo que, na vida vivida, foi o estopim para a realização dessa pesquisa e que está localizado no final da parte 2. Consequentemente, a parte 2 - do fim à ponta - mesmo parecendo consequência de uma argumentação advinda da primeira parte, não é efeito, mas ao contrário: causa da busca do que foi pesquisado na parte 1. O motivo disso? Apenas resultado possível, conseguido do exercício de achar uma ponta, começar a puxar o fio e desembaraçar o novelo da mente.

Procurando seguir o conselho-mor da orientação, busquei por referências com as quais melhor pudesse dialogar e conhecer meu campo. Por isso, para além de produções dos estudos visuais, em especial, Nicholas Mirzoeff e sua elaboração sobre como a questão da cultura visual é política e ambienta-se no campo dos direitos, recorro, sobretudo, à intelectualidade negra de homens e mulheres brasileiras e estadunidenses, bem como de pessoas trans, periféricas e do sul-global. A produção desses grupos sociais é elaboradora de análises históricas, sociológicas e antropológicas, de crítica cultural, de arte e de comunicação que acho mais adequadas como ferramentas para o trabalho aqui pretendido.

Observando isso, na parte 1 deste trabalho, destaco maior debate com Achille Mbembe, Muniz Sodré, Rosane Borges, Patricia Hill Collins, Isildinha Baptista, Nilma Lino Gomes e Denise Ferreira da Silva. Na parte 2: Neuza Santos Souza, Grada Kilomba, Conceição Evaristo, Carla Akotirene, Cristian Sales, Hildália Cordeiro, Lélia Gonzalez e bell hooks.

Lélia Gonzalez e bell hooks, a propósito, inspiram a forma da escrita - a forma como se expressam foi patuá e salvo-conduto para conseguir escrever este trabalho. Aprecio a elaboração e curadoria de palavras de Lélia Gonzalez para melhor nomear cada coisa. Ela ensina que é possível escrever, dentro da Academia, de modo coloquial e, desse jeito, não só melhor escrever como até debochar das estruturas gramaticais e institucionais. A autora, portanto, tensiona o que está posto como cânone com ginga na língua e canjerê no dizer. Já bell hooks me autoriza a usar os fenômenos e as produções culturais para explicitar dinâmicas

sociais de poder. Para bell hooks parece interessar as teorias, textos e referências conceituais dialogadas com múltiplas disciplinas, mas, fundamentalmente, conjuga com os estudos sobre representação e raça de Stuart Hall, com a pedagogia libertadora, especialmente, desenvolvida por Paulo Freire e com as elaborações de feministas, de ativistas e de artistas negras. Aprecio, acima de tudo, que, em seus textos, bell hooks recorre às lembranças familiares, aos “causos” da vida e aos produtos midiáticos não apenas para exemplificar sua teoria, mas como o próprio argumento em si.

Os mais de 24 meses de trabalho coincidem com a pandemia do Covid-19. Aulas, palestras, eventos, performances... tudo precisou ser remoto nos primeiros 18 meses. Mesmo depois da flexibilização social que permitiu atividades presenciais, muitas coisas ainda foram mantidas online. Assim, a oralidade de *lives* e aulas virtuais também aparece como referência aqui. A propósito, o YouTube funcionou como um grande acervo material: tanto como suporte do que vim a chamar de Canvas de Pesquisa, isto é, vídeos de youtubers negras presentes nos “rituais de intimidade” - melhor explicado nas partes 1 e 2 desta dissertação; quanto como uma espécie de biblioteca com a qual foi possível ter acesso a materiais que contribuíram demasiadamente com esta elaboração.

Os instrumentos mais utilizados na pesquisa foram os diários de campo. Neles, registrei anotações sobre aulas, ideias em geral, apontamentos, “achados” e descrições de eventos que participei remota ou fisicamente. Boa parte do que foi redigido digitalmente é fruto de alguma anotação manuscrita. Dessa forma, há momentos do texto em que cito os cadernos de anotações de pesquisa como fonte.

A pesquisa, muitas vezes, teve “vontade própria”. A principal delas foi demandar um método que não estava previsto e que, em primeiro momento, chamei de entrevistas. Aqui, as sabedorias do sagrado negro, de axé e de terreiro estão como fontes, que são, de conhecimento e de cultura. Mas, o que é segredo do sagrado em contexto nenhum, foi revelado. Por isso, mesmo recorrendo à Oxum e ao seu abebé, o faço enquanto fonte e chave de sentidos.

Como não sou pessoa de terreiro, desconfiei que os sentidos atribuídos à Oxum e ao seu abebé até mim chegados pelo senso comum diziam menos ou diziam errado do que, de fato, poderia ser apreendido pelas dinâmicas e dimensões da autoimagem. Por isso, procurei pessoas que pudessem conversar comigo sobre a referida orixá e sua ferramenta litúrgica. As redes sociais e os aplicativos de conversa foram utilizados para divulgar e solicitar às minhas

amizades indicações de pessoas “de Oxum” ou “de Axé” que pudessem e quisessem falar para a pesquisa. Me foram sugeridas mães-de-santo, dirigentes de ilê, sacerdotisas, terapeutas espirituais, influenciadoras digitais candomblecistas e umbandistas, ogãs, pesquisadoras da temática oxúnica e abebética, iniciadas e frequentadoras de terreiros. Em meio à pandemia, tudo precisou ser realizado por contato remoto. Em meio à pandemia, muitas casas e terreiros estavam se organizando para dar suporte material e alimentar às suas comunidades, por isso, entre outros fatores, muitas entrevistas acabaram não acontecendo.

Entre os mais diversos contatos consegui estabelecer seis conversas. Chamo agora, não mais entrevistas, e sim de conversas, pois realizadas por videoconferência, chamadas telefônicas e trocas de mensagens de texto e áudios por aplicativos de conversa, essas renderam mais do que o previsto. A pesquisa tem quase cinco horas de áudio no total. Contudo, alguns pontos das conversas tiveram caráter de intimidade, acolhimento, troca e orientação para A Cabeça.

Optei, por não transcrever essas conversas na íntegra.

Coincidentemente, as seis conversas foram com mulheres. Todas foram receptivas, cuidadosas e se disseram “na torcida” por minha caminhada. Apresento-as como as mais importantes referências deste texto, aproveitando para agradecê-las:

1) Fernanda Delvalhas Piccolo: cientista social, especialista em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica, onde foi autora do trabalho “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonito do que eu?!”: branquitude e educação antirracista - uma proposta de curso de extensão” (2020), mestre e doutora em Antropologia Social, coordenadora da pós-graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (LACE) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ) de Nilópolis, mãe, mulher, filha de Iansã. Fernanda foi minha professora durante a graduação. Com ela, ocorreram as primeiras conversas de texto e trocas de áudios, assim como as primeiras indicações de leitura;

2) Mãe Nilce de Iansã, *Iyá Egbé do Ilê Omolú e Oxum* (São João de Meriti/RJ): coordenadora da Rede Nacional de Religiões Afro Brasileiras e Saúde, coordenadora do Ponto de Cultura e Museu-Memorial *Iyá Davina*, além de sobrinha de Mãe Meninazinha de Oxum. Seu contato foi passado por um ex-professor e amigo e nossa conversa de pouco mais de vinte minutos trouxe à tona mais de 100 anos de memória;

3) Fernanda Santos Vieira: são-gonçalense graduada em Letras/Literatura, especialista em Língua Portuguesa e em Gestão Escolar, graduanda em Pedagogia, mestranda em Relações Étnico-Raciais, produtora de projetos sociais e culturais, analista de treinamentos e ações afirmativas, autora do livro “Sou Cubango, sou memória: recanto da raça negra - letramento, samba e fê” (2012), mãe, *Ajuê* de Ogum e filha da ancestralidade de duas qualidades das águas d’Oxum. Indicada por uma amiga da turma PPCULT2020, cedeu duas horas de seu tempo e muita intimidade sacra curiosamente depois de ter levado a filha para “fazer os cabelos”;

4) Luana Luna Teixeira: mulher, indígena, macumbeira, baixadense, foi criança de terreiro, é mãe de Dandara Luna e João Antônio. Doutora em Políticas Públicas e Formação Humana, pedagoga, docente de especialização em Ensino de Histórias e Culturas Afro-Brasileira, pesquisadora em Educação e Serviço Social com especial interesse em “Epistemologia de Terreiro”. Indicada por uma ex-estagiária sua e minha amiga de faculdade. Além de muito zelo em nossa conversa de pouco mais de uma hora e especial orientação para textos e caminhos, foi o vetor propulsor das duas próximas conversas;

5) Camila de Matos Silva: mineira, filha de Oxum, formada em Letras Português/Licenciatura, mestre em Literatura, Cultura e Tradição, consteladora familiar e sistêmica, doutoranda em Teoria da Literatura, além de escritora e contadora de histórias. A uma hora que conversamos foi de demasiado deságue (= hidratação, vazar e lançar água);

6) Hildalia Fernandes Cunha Cordeiro: baiana, mãe de Cauê, contista e filha de Logun Edé com Oya, Erva Doce na Família Arte Baiana Capoeira, professora substituta na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (FACED/UFBA) desde 2021, doutoranda em Literatura e Cultura, especialista em História e Cultura Africana e Afro-brasileira, em Linguística Textual e em Consciência e Educação, mestre em Educação e Contemporaneidade, pedagoga, professora, curadora e pesquisadora da escrita de mulheres negras através do conceito “Literatura abebé”. As contribuições de Hildália para esse trabalho requerem outros parágrafos.

Hildália Cordeiro foi a única a conversar por chamada telefônica devido a inviabilidades técnicas para videochamada. Foi a única das seis com quem tive outras conversas com o mesmo intuito, via trocas de áudios e mensagens de texto. Já no primeiro contato, Hildália “deu o papo”: “estou compartilhando com você meus tesouros dourados”. Em outras palavras, ela me economizou tempo de estudo ao apresentar alguns pontos fundamentais sobre o abebé, a

abebelidade e Oxum na dimensão da imagem. As anotações de nossas conversas, os textos produzidos por ela sobre “literatura abebé” e as indicações de textos e falas de Conceição Evaristo e Cristian Sales é a substância elementar do desenvolvimento deste trabalho, presente na parte 2 desta dissertação.

Se eu desconfiava, portanto, que o abebé “tinha a ver” com a pesquisa e poderia ser caminho, essas seis mulheres são minhas companheiras-bússolas de travessia.

Vale registrar que Hildália, além do que já foi dito e do que será desenvolvido no corpo do texto, foi a que mais me provocou sobre os termos que eu usava para falar sobre a pesquisa. Em algum momento, para me referir a como o abebé apareceria na pesquisa, usei o termo “mito-metáfora”. Como diz minha mãe, me servindo um “chá de cá-te-espero”, Hildália sinalizou não entender muito bem o porquê da terminologia. Quando voltei às gravações das conversas com Luana e Camila, a decifração: o sagrado negro, por ser lógica outra, oferece não metáforas, mas a experiência vívida e vivida, ou seja, a forma como se dá e a própria ritualística em si é o que elas nomearam de filosofia, mas que, aqui, chamo de saber ou mesmo de episteme.

Ainda sobre nomenclaturas e formas de escrita: as palavras com letra inicial maiúscula demarcam construtos, ou seja, substantivos ou locuções substantivas com peso simbólico, que durante o texto, são explicadas de forma cultural, social, geográfica, histórica e/ou política. A letra final maiúscula, demarcadora, na língua portuguesa, de gênero, está na palavra para evidenciar a categoria social a que pertence. “Mulheres negras” é designação utilizada para pessoas cuja socialização é atravessada por intersecção de categorias sociais ocidentais e diaspóricas de gênero e raça simultaneamente. Como raça, lê-se o produto do “Evento Racial” (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019), estrutura determinante da legibilidade social e das intervenções políticas, portanto, jurídicas, econômicas e éticas, sobre determinados corpos. Para demarcar tom de pele, serão usadas locuções como “negra de pele clara” e “negra de pele escura”. “Preta”, “parda” e “mulata” aparecerão contextualizadas no argumento. Palavras em língua estrangeira iorubá e espanhol podem ou não ser traduzidas; porém, quando em inglês, francês ou alemão, serão ou traduzidas ou explicadas.

Além das duas partes supracitadas que constituem a dissertação, esse trabalho conta com duas seções de considerações (iniciais e finais), bem como com anexos que considero também produtos da pesquisa:

1) uma “Lista de imagens” (elemento pré-textual): Assim como geralmente acontece em boa parte das dissertações, essa igualmente contará com uma listagem de ilustrações utilizadas no corpo do texto. No entanto, aqui é preciso, primeiro, que todas as imagens sejam apreendidas como texto propriamente. Dessa forma, as imagens poderão ser tidas como citações. Isso se justifica, pois nesta dissertação apreendo as imagens, ademais, como documentos; monumentos; fenômenos; acontecimento social; objetos de montagem e de ciência; artefato cultural; narrativas socioculturais; impressões de uma ideologia; poço e território de memória, sensação e emoção; veículo de pensamentos e de comunicação; sintoma; parte constituinte do universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico (Georges DIDI-HUBERMAN, 2012; Etienne SAMAIN, 2012; Charles MONTEIRO, 2013). Em função disso, na maioria das vezes, as imagens não serão especificamente descritas, tabuladas e analisadas como dados, pois o próprio sentido que se procura obter dependerá da leitura particular da imagem como texto, ou seja, um tipo de conhecimento PELA imagem (Georges DIDI-HUBERMAN, 2012). As imagens são com o que e como pretende-se aqui provocar questionamentos, “olhar de volta”, e, quem sabe, perguntar: “tá olhando o quê?”. A escolha ou a produção das imagens e seu posicionamento como montagem de uma narrativa visual, quiçá histórica e cultural, está, ao mesmo tempo, sobreposta/interligada e independente da escrita. Esta, entendida aqui como uma dinâmica de pseudo-curadoria. Logo, algumas imagens, assim como em uma exposição ou em uma postagem em rede social, respectivamente, podem ser apresentadas em perspectiva (uma ao lado da outra) e contar com uma legenda sugerida. Integram essa pequena mostra de imagens: desenhos, ilustrações, fotografias (inclusive pessoais), iconografia histórica, escultura, peças publicitárias, gravuras, captura de tela de celular e computador, postagens de redes sociais, alegorias e alas de desfiles de escolas de samba, frames de filmes, clipes e vídeos, assim como montagens e fotomontagens-performances produzidas por mim especialmente para a pesquisa. Vale mencionar, que a mostra foi organizada a partir de acervo particular de afrovisualidades que tomou maior substancialidade com o desenvolvimento da pesquisa. Janaina Damaceno define Afrovisualidade como:

como uma contravisualidade, ou seja, um modo que sujeitos negros reivindicam para si o direito a olhar. No caso da fotografia, trata-se menos de um desejo de inscrição do já dado, mas de entender os esforços de autoinscrição fotográfica como ação política na luta por direitos, na demanda de novos modos de estar e devir no mundo e, portanto, da realidade porvir. (DAMACENO, 2022, p.22)

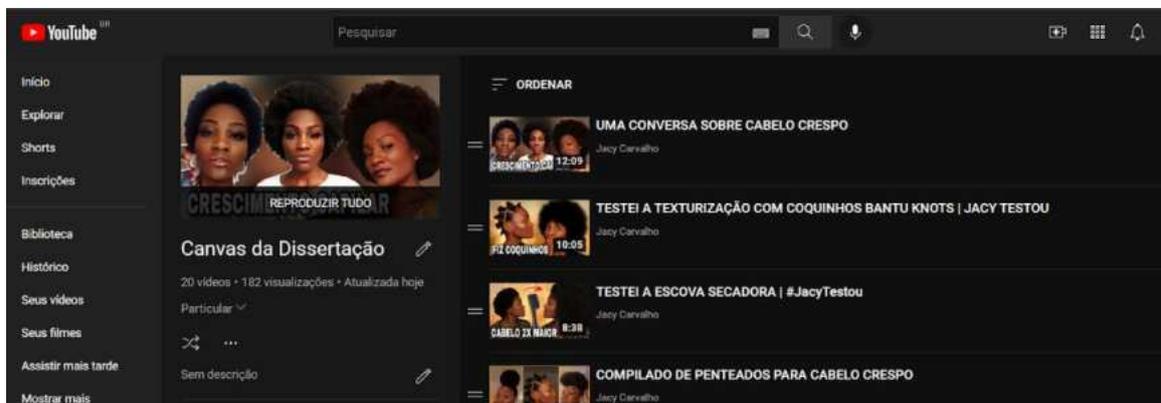
Entende-se, portanto, como afrovisualidades narrativas, inscrições e epistemologias visuais afro-referenciadas de autorrepresentação, ou seja, protagonizadas em imagem e em produção por pessoas negras. Para construção de tal acerto, realizei a captura da tela de tudo que me interessava para depois lançar no computador, categorizar e ver o que ia usar. Quase todas as imagens estão disponíveis na Internet e foram armazenadas de maneira virtual. Nem todas contam com créditos, por não estarem disponíveis nos locais de busca. É importante dizer também sobre essas imagens e suas autorias: são majoritariamente pessoas negras;

2) uma “Playlist de músicas” (elemento pós-textual): Pego emprestada das aulas de Janaina Damasceno Gomes e de Ana Paula Alves Ribeiro a metodologia de entender produções fonográficas como “referências complementares” por serem pessoas compositoras e cantoras, “intérpretes de Brasil”. Bem como as imagens, majoritariamente protagonistas na contemporaneidade telânica, oclocêntrica e preponderantemente visual, os sons também constituem a forma como, desde cedo, construímos os sentidos para o mundo (Ricardo CAMPOS, 2013). As músicas, nesta pesquisa, não só formam a trilha sonora presente durante a produção da escrita, como textos, diversas vezes revisitados. Algumas composições são, inclusive, empregadas diretamente como citações. As músicas estão dispostas numa listagem em ordem alfabética, não necessariamente na sequência em que foram ouvidas e impressas no texto. Disponibilizo os links das músicas no YouTube. O site, além de permitir acesso gratuito, possibilita assistir a como algumas músicas estão “preenchidas” por imagens em movimento que igualmente ajudaram na construção das reflexões aqui empreendidas. Fazem parte desta lista: músicas brasileiras e estrangeiras, pontos e cantos de umbanda e candomblé, exemplos de ijexá, sambas-enredos, “hinos de luta e cantos de paz” - como define inclusive um dos sambas-enredos escutados;

3) uma “Lista de Canvas de Pesquisa” (elemento pré-textual): A expressão Canva de Pesquisa surge da nomenclatura “Canvas Infinito” de Michelangelo Pistoletto, citada por Denise Ferreira da Silva em “A Dívida Impagável”. A lista em questão será composta por 20 vídeos sobre o tema cabelo, postados por três youtubers negras brasileiras - Jacy Carvalho, Luci Gonçalves e Nátaly Neri - durante o ano de 2020 e que são compreendidas como tela-espelho de processos de identificação e de erguimento de subjetividades. Jacy Carvalho, Luci Gonçalves e Nátaly Neri não são necessariamente as produtoras cujo conteúdo eu mais tive acesso (views), ou seja, as que mais assisti. Mas, com certeza, são as principais imagens-espelhos para este trabalho. No corpo do texto, especificamente no final da parte 2, essas 3 jovens serão melhor apresentadas. Escolho os vídeos de 2020, pois não foram assistidos antes do início do mestrado,

assim, inéditos ao olhar pessoal enquanto pesquisadora. No trabalho não abordo cada vídeo como uma produção inteira, me interessam os frames (que remetem à imagem que está em movimento na tela). Desse modo, não cito de qual vídeo pertence cada frame. Vale registrar que um dos maiores desafios da pesquisa foi descrever a dinâmica do movimento - das imagens dos vídeos ou do gestual feito pelas youtubers e por mim durante momentos de cuidados com os cabelos, os realizados por Oxum ao erigir seu abebé, ou mesmo dos meus olhos e do deslocamento da minha mente;

Imagem 2: Canvas de Pesquisa no perfil pessoal do YouTube.



4) um “Breve inventário imagético de youtubers negras brasileiras que tratam sobre cabelo” (elemento pós-textual): Até para saber que Jacy Carvalho, Luci Gonçalves e Nátaly Neri foram as principais imagens-espelhos, foi necessário sistematizar as youtubers negras a que tive acesso quando o tema foi cabelo. Levei em consideração serem youtubers negras de pele clara ou escura; jovens e adultas (entre 18 e 35 anos); com periodicidade de postagem e cuja uma das temáticas principais de seus vídeos fosse “cabelo”. Compõem o Inventário as que mais e constantemente assisti; as de quem foram os vídeos mais relevantes ou repetidas vezes assistidos por mim; as que mais acompanho redes sociais, entrevistas, plataformas de conteúdo, comerciais, etc; as que mais estiveram “presentes” no meu Ritual de Intimidade e as que me alimentaram com “imagens de mim”.

### **Por que observar (auto)imagens? - “entenda seu campo”**

Em 2022, o artista visual Yhuri Cruz elaborou e promoveu, no Rio de Janeiro, mais uma de suas cenas proféticas, que vêm sendo desenvolvidas desde 2019. Segundo a legenda da

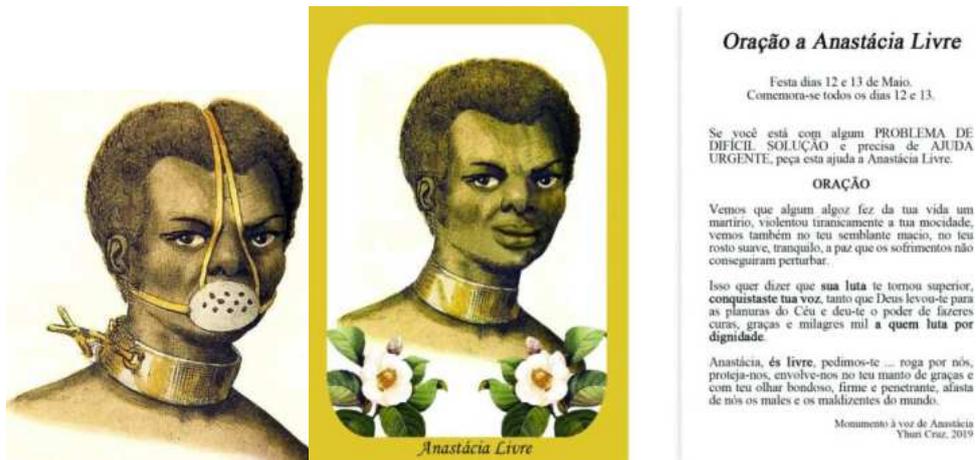
performance intitulada de “Negrociação/Negrotiation #1”, ela “investiga formas de dramatizar a troca e o trânsito de imagens históricas afrodiáspóricas entre pessoas negras e não negras”. Em suas redes sociais, o artista convocou pessoas interessadas em negociar suas autoimagens e o som de suas vozes em troca de uma imagem de valor afrodiáspórico. No caso, a imagem em questão estava silkada em camisetas que seriam destinadas a quem com ele negociasse. A imagem era “Anastácia Livre”, obra de autoria do referido artista que, em 2020, passou a ilustrar materiais didáticos de história em mais de 220 escolas do Brasil.

Na ocasião, um texto foi encenado para explicar a proposta. Yhuri acompanhado de mais quatro pessoas negras vestidas de roupas pretas elegantes, com cabelos soltos, enunciou ao público presente:

Acordei com sangue em minhas mãos  
 e o vermelho eclipsou a cor da minha pele  
 Onde negocio o sangue por uma nova imagem?  
 Vivi uma História com minha voz trancafiada  
 dentro da tumba de um retrato.  
 Onde negocio o silêncio por uma nova voz?  
 Durmo toda noite com minha língua inquieta, tremulante  
 entre a vida e a morte da linguagem  
 Onde negocio a língua da guerra pela língua do corpo?

Cada pessoa que aceitava participar da cena, após assinar um termo de autorização de uso de áudio e vídeo, teve sua imagem gravada por pouco mais de 10 segundos. Para registro de sua voz, as mesmas pessoas eram convidadas a falar em um microfone as três exclamações seguintes: “Minha língua está em sua boca e eu a quero de volta! Minha voz está em sua garganta e eu a quero de volta! Minha imagem está em sua memória e eu a quero de volta!”.

Imagens 3 e 4: Jacques Etienne Arago. Castigo de Escravos. 1817 ou 1839. / Yhuri Cruz. Anastácia Livre. 2019.



### Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.  
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

#### ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mui a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia  
Yhuri Cruz, 2019

Fontes: Internet

Meu trabalho dissertativo se apresenta e visa se aportar na via dos estudos de Cultura Visual. Área de pesquisa de natureza interdisciplinar que não diz respeito apenas às imagens. Conforme nos aponta Ricardo Campos em “Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais”,

a cultura visual está essencialmente relacionada com as relações social, cultural e historicamente forjadas que se firmam no âmbito do visível e da visualidade. De uma forma algo simplificada, falamos do “ver” e do “ser visto”. Apesar de muitos entenderem a cultura visual principalmente a partir da perspectiva do espectador, do consumo e do usufruto de bens visuais (o “olhar”), a verdade é que a dimensão do “ser olhado” é crucial para pensar a cultura visual contemporânea [...] Quando mencionamos uma área de investigação denominada cultura visual (nalguns casos estudos visuais), estamos a referir-nos a algo relativamente recente e não verdadeiramente consolidado disciplinarmente, uma vez que consiste num empreendimento interdisciplinar envolvendo múltiplos programas epistemológicos. Tal diversidade apenas revela quão complexo e multifacetado é o horizonte da visualidade humana e dos artefactos e dispositivos que o compõem. A pintura, o cinema, o graffiti, a fotografia, a banda desenhada, a moda, o corpo, etc. são alguns dos alvos de interrogação de investigadores provenientes dos estudos culturais, dos estudos dos média, da história de arte, da sociologia, da antropologia, entre muitas outras disciplinas instituídas (Ricardo CAMPOS, 2013, p. 5).

Charles Monteiro em “Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual” (2013), breve artigo de cunho arqueológico sobre essa área de estudos, adverte que tal campo emerge, por volta dos anos de 1970, influenciado por várias dinâmicas do contexto social ocidental. Primeiro, sinaliza a crescência, na vida cotidiana, da videosfera - termo que seleciona de Régis Debray. Conforme explica Charles Monteiro, o meio de vida e de pensamento na videosfera,

quer dizer, o “ecossistema da visão” e o “horizonte do olhar”, são marcados pelo impacto da televisão, do cinema, da fotografia, da publicidade e de novas práticas artísticas híbridas como videoinstalações e performances.

Contemporâneas desse contexto e igualmente influência para o surgimento dessa área de estudos foram as rupturas epistemológicas no campo das Ciências Sociais mobilizadas pelos “estudos culturais, pós-estruturalistas, pós-coloniais, de gênero e sobre etnicidade, que colocaram em pauta temas transversais aos estudos sobre literatura, cinema, artes visuais e meios de comunicação” (Charles MONTEIRO, 2013, p. 8).

Ademais, vale considerar sobre essa emergência que “a luta política pelo reconhecimento dos direitos sociais e civis dos afro-americanos foi acompanhada por uma luta pela visibilidade, para que atores e atrizes negras também aparecessem em propagandas e filmes estadunidenses, fornecendo outros modelos de construção de identidade e imaginários sociais para crianças e jovens negros” (Charles MONTEIRO, 2013, p. 13).

É importante sinalizar também que a esse campo de pesquisa interessa discutir e produzir reflexões sobre objetivos não compreendidos, por exemplo, pela História da Arte:

o projeto interdisciplinar da cultura visual não estava mais organizado sobre o modelo da história assim como acontecera com a história da arte, da arquitetura e a teoria do filme, mas sim sobre o modelo da antropologia. A essa mudança Evans e Hall chamaram de dupla troca: da arte para a cultura visual e da história para a cultura. Nesse contexto, a arte deixa de ter um estatuto privilegiado em relação a outras práticas de significação e de produção de discursos (Rosana MONTEIRO, 2008, p. 131 apud Charles MONTEIRO, 2013, p. 10).

Para esses estudos, as imagens não poderiam ser observadas apenas por seu valor estético, mas, especialmente, por seu tom político. Ou seja, neste novo campo, “a cultura seria o traço definidor [...] referindo-se a valores e a identidades construídas e comunicadas pela cultura via mediação visual, bem como aos mecanismos de inclusão e de exclusão social nos processos de elaboração de identidades” (Charles MONTEIRO, 2013, p. 10)

Englobando as imagens em sua diversidade de formas e suportes e tensionando hierarquias visuais, a Cultura Visual compreende a visão para além de um sentido, mas como prática social construída e localizada socialmente, portanto, perspectiva. “Este modo específico de percepção é uma ação simbólica que se apresenta de forma diferente segundo a cultura a que pertence o indivíduo que olha” (Charles MONTEIRO, 2013, p. 12). Logo, os estudos visuais

compreendem as imagens como produtos culturais possuidores de função social, bem como, para além de artistas e instituições produtoras de imagens, entende que também os processos de apropriação e de uso social das imagens é crucial para a observação do que é visual. Tendo papel na vida cultural como parte e prática desta, as imagens revelariam, por exemplo, a dimensão de um imaginário coletivo partilhado e sociabilizado.

Além disso, os estudos de cultura visual parecem observar as imagens, metodologicamente falando, acima de tudo, pela investigação das estruturas simbólicas de percepção, justificando com isso que as imagens nos convocam a pensar através da oferta de um pedaço de real, de um recorte ou mesmo de uma faísca de imaginário (Etienne SAMAIN, 2012). As pesquisas localizadas neste campo, aliás, podem intentar a necessidade de reservar especial atenção à memória como locus de disputa simbólica ao solicitarem outras epistemologias para sua observação (Etienne SAMAIN, 2012), nos revelando que a “legibilidade [das imagens] não está dada de antemão” (Georges DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Com a breve exposição acima, é possível apreender que as pesquisas e intelectuais visuais podem se interessar tanto pelo “como-porquê” grupos e indivíduos são ou não representados em imagens (relação quadro e extraquadro, visibilidade e invisibilidade); quanto as modalidades do olhar enquanto domínios de compreensão ideológicos. Mas, sobretudo, nos permite compreender especial interesse nas imagens enquanto artefatos de reconstituição histórica para grupos socioculturais que tiveram seus tesouros ameaçados pela pilhagem e suas tumbas da memória ameaçadas por profanação (Georges DIDI-HUBERMAN, 2012).

A agenda de pesquisa afrovisual é um exemplo disto. Esta pode sugerir, provocar e elaborar discussões no âmbito dos direitos a ser vista e a olhar de volta. Para ilustrar essa afirmação, sintonizada com as contribuições de John Stauffer (2015) e de Janaina Damaceno Gomes (2021), mobilizo a história do homem estadunidense mais fotografado do século XIX.

Frederick Douglass, o também chamado “Sábio Leão de Anacostia”, nasceu em 1818 durante o período de escravidão estadunidense. Filho de uma mulher negra escravizada e de um homem branco a quem nunca conheceu, Douglass era homem negro, mantido em cativeiro até 1838 quando conseguiu fugir. A partir daí, o abolicionista considerado arauto dos direitos civis estadunidenses, lutou pela liberdade das pessoas negras chegando a pressionar Abraham

Lincoln a abolir a escravidão. Frederick Douglass lutava por direitos sufragistas e pela igualdade de raça.

Além de proeminente orador, autobiógrafo de notoriedade, jornalista, político e diplomata, era extensivo escritor sobre o tema fotografia. Conforme nos revela John Stauffer (2015), o Leão de Anacostia era apaixonado por fotografia por considerá-la a mais democrática das artes. Ele reconheceu o poder da fotografia quando um retrato de Abraham Lincoln, feito em 1860, “ajudou” a elegê-lo. Além disso, associava a imagem registrada pela fotografia à liberdade. Durante uma live que compôs a programação de “As vozes dos artistas #4: em torno dos retratos de Frederick Douglass” da Bienal de São Paulo, Janaina Damaceno Gomes (2021) explica o que nomeou como o “ativismo visual” de Frederick Douglass:

Frederick Douglass compara a fuga à fotografia. Esse processo de fuga da fazenda ao processo fotográfico. A fotografia, para ele, se equivale a essa fuga, no sentido que ele também está sendo desobediente ao retomar sua própria imagem [...] e multiplicar a imagem negra. Então, a grande virada ontológica é quando ele percebe que com as imagens ele pode multiplicar a si mesmo, multiplicar a imagem de liberdade através de sua própria feição, através do olhar direto que ele tem, através do olhar direto que ele faz. Ele reivindica a fotografia como uma janela para a alma e, de certa forma, esse olhar dele também é uma janela para a alma e alma é algo importante [...] para aqueles que [são vistos] apenas como corpos [...] eu imagino o susto para homens e mulheres brancas ao ver a imagem de Frederick Douglass livre, pois ele não está representando a realidade, ele está projetando os futuros possíveis para a comunidade negra (Janaina Damaceno GOMES, 2021, s/p).

Podemos observar que, sobretudo, Frederick Douglass utilizava de seus retratos como ferramenta para construção de dignidade e cidadania para pessoas negras, do mesmo jeito como fazia com sua escrita e com seus discursos. Quer dizer, “os retratos fotográficos testemunham a humanidade essencial dos negros, contrapondo-se às caricaturas racistas evidentes em litografias e gravuras baseadas em desenhos” (John STAUFFER, 2015). “Majestoso em sua ira”, visto que poucas vezes foi registrado sorrindo, entre 1841 e 1895, foi fotografado, pelo menos, 160 vezes.

Imagem 5: Vista dos retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo.



Crédito: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Diante disso, podemos conjecturar que Frederick Douglass promovia com a produção, a exposição e o registro consciente de sua imagem, outros desenhos para os acervos mentais e para os mapas do inconsciente de pessoas negras e brancas, visando subverter as imagens dominantes de matriz colonial que imprimem no imaginário compartilhado pessoas negras como inferiores.

Interessa, especificamente, aos porquês dessa pesquisa, assim como ajuda em sua justificação, o que John Stauffer sinaliza a seguir:

Douglass teria sido um devoto experiente da mídia social, pois atualizava continuamente sua persona pública, projetando um self em constante evolução. Ao fazer isso, ele estava desafiando os fundamentos estáticos da escravidão e do racismo, que se baseiam na ideia de que algumas pessoas de uma determinada raça são de alguma forma imutavelmente inferiores a outras. A concepção fluida de Douglass da auto-união entre arte e política. Ele chegou a dizer que “a influência moral e social das imagens” foi mais importante na formação da cultura nacional do que “a elaboração de suas leis” (John STAUFFER, 2015).

Por fim, registro que em minha família a imagem da mulher negra amordaçada de olhos azuis sempre esteve em casa, nas casas de tias e de minha madrinha junto a esculturas de santas católicas. Em casa, especificamente, por muito tempo Anastácia - se é que esse é seu nome - dividiu o altar de oração com Nossa Senhora da Penha e Nossa Senhora da Conceição Aparecida, padroeira do Brasil, outra escultura de gesso pintada de preto. E para quem manja dos sincretismos brasileiros já deu para sacar: Oxum com Anastácia, lá em casa, dividiu altar.

Imagens 6 e 7: G.R.E.S. União da Ilha do Governador. Comissão-de-frente, desfile de 2022.



Fonte: Globoplay.

### Sobre a parte 1

Três textos ativaram a pergunta orientadora da parte 1: “Pode o subalterno falar?” de Gayatri Chakravorty Spivak (2010); “Pode um cu mestiço falar?” de Jota Mombaça (2015); e “Quem pode falar?”, segundo capítulo do livro “Memórias de plantação - episódios de racismo cotidiano” de Grada Kilomba (2019). Nos três textos, as autoras propõem a interrogação sobre o poder de falar detido por castas e ideologias hegemônicas. Falar para elas é antônimo de regimes de silenciamento social, mutismo cultural, encarceramento da voz (= linguagem, pensamento, reivindicação) como tortura de matriz colonial e de origem patriarcal. Silenciar é uma das formas, segundo elas, de subalternizar, ou seja, de tornar ausente a pessoa a fim de que ela não possa falar por si. Uma vez que ela não fale por si, qualquer história inventada e transformada como “A” verdade pode ser falada por outra pessoa sobre ela.

Ao pensar sobre grupos sociais subalternizados tornados “ausentes” a partir do viés dos estudos visuais, proponho observar o mesmo fenômeno a que se referem as autoras, somente por outra abordagem. Por isso, suponho que as pessoas silenciadas são igualmente invisibilizadas e seus corpos, territórios interditos.

O direito a olhar aparece como mote, senão de toda a dissertação, com certeza desta primeira parte. Inclusive é só com tal desabafo intenso que consigo iniciar o texto que, como informado, é um início pelo avesso.

Para tratar de saber se uma jovem negra pode se olhar, volto no tempo: mais de 500 anos da Era Comum. Exercito imaginar o Evento Colonial, esse, exercício sankófico de pensar presente-futuro sem perder o passado de vista. Tento entender com isso por que constantemente não somos representadas ou por que - se somos - é da forma como costuma ser. Tento entender por que do auto-ódio destinado, inclusive por mim, ao meu corpo e cabelo. Descubro o Trauma.

No exercício aparecem dois SujeitOs.

Um, imagem e semelhança do próprio deus dele, o segundo, “O Outro” daquele. Um espelho invertido do que é humano, do que é branco.

Para entender por que me olhei com desprezo, interrogo o olhar do primeiro SujeitO, chamado aqui de Colonizador. Me atrevo a ver o que me atravessa a alma, ferindo até o inconsciente. Ao olhar-lhe nos olhos, entendo que ele não me vê, que ele, na verdade, me vigia e que coreografa meus olhos a fazer o mesmo. Com isso, ele condiciona minha perspectiva visual ao me visualizar.

Ele me dá um substantivo que me adjetiva: Negro!

Com a biologização de minhas marcas fenotípicas, ele condiciona a relação social que tem comigo pelo racismo. Isto, a propósito, interfere também em minha relação comigo mesma e me induz à sina.

Mas, a questão é mais complexa do que parece: eu não sou só Negro, eu, ainda por cima, sou negra. Imagem duas vezes outra, simultaneamente exposta às produções culturais que reforçam a sina.

Meu desejo e reivindicação? Me olhar!

Não há comercial que me mostre, não há novela que me faça gostar do que eu vejo. Paquitas e Spice Girls aparecem. Tia Anastácia e a Globeleza também aparecem, mas como imagens de controle. E com tanto controle, como se entender negra? Aliás, a arquitetura simbólica do olhar do Sujeito Colonizador me diz que nem tão negra assim eu sou... Que novidade é essa de ser negra, então? A fábula vil de uma democracia racial, que é pautada em assédio, violência e mentira e que fragmenta meu corpo e, conseqüentemente, minha identificação é clara: #SomosTodosMulata. Porém, só não vá você parecer com aquele antepassado de cor! Pois, se o teu cabelo não negar que você é negra... o problema. Inclusive de pesquisa.

Daí, eu olhei e vi no celular umas imagens que chamo aqui inesperadas. Essas, hackeiam os sistemas de representação e de estereotipagem. Entre outras, vi a imagem de uma mulher negra cantando vinheta de carnaval vestida, vi um ministro negromestiço nordestino artista imortal, vi, mesmo que menos do que deveria, gente pobre ocupando corredores de universidades públicas, assim como me deparei com jovens negras de estética contra-sina tratando de seus cabelos crespos e não lidando com eles.

Na intimidade de um ritual, mirando uma tela e um espelho, vi minha própria imagem no rosto de alguém e vice-versa. A autoimagem foi resultado de um Canvas Infinito. Tornei-me negra.

## **Sobre a parte 2**

Quando finalmente a autoimagem de uma jovem negra - retirada desta há mais de 500 anos - é descoberta por ela, ou seja, quando enfim o próprio rosto é tocado, ela descobre que se ver - na literatura ocidental das Ciências Humanas - é tratado como narcisismo.

Tudo tem a ver com Narciso por pressuposto? - eu questiono. Mas, e se mudada a matriz do olhar? Eis a síntese da pergunta orientadora da parte 2: como e o quê uma mulher negra pode observar ao se olhar?

Pela apreensão dos estudos de cultura visual, o Mito de Narciso pareceu, desde o início, não dar conta da leitura da relação de mulheres negras com suas autoimagens. Esta se tornou a hipótese. E que chave de leitura poderia tratar de processos curativos do inconsciente e de memória afroperspectivada, de gênero-raça como enquadramento da visão, de mirar a imagem como experiência de vida e não de morte, de presença e não de ausência?

Como supus, ao mudar o olhar sobre si, muda-se o espelho. Então, mulheres negras, de axé e/ou de literatura e escrevivência me apontam, conforme previsto pela hipótese, o abebé de Oxum como ferramenta-lente, gesto criativo-interpretativo-celebrativo ou signo-imagem de leitura e observação da produção artística, portanto, cultural e de conhecimento de mulheres negras.

Para entender como o encantamento vence a guerra, foi preciso apreender sobre olhar 360 graus e a abebelidade. Além disso, é preciso restituir à Oxum sua imagem e seu sentido, é preciso vê-la dançar, registrar o que nos ensinam suas filhas intelectuais e mães-de-santo, além de ouvir suas histórias como fonte de axé, cultura e saber. Questão de epistemologia.

Além disso, é preciso compreender que o abebé não é espelho, mas ferramenta de (re)conhecimento. O Abebé não é, acima de tudo, instrumento individual. Em outras palavras, o abebé provoca o ato-efeito de conhecer o eu - que é tanto próprio, quanto coletivo. Por isso, o aciono como lente frente aos espelhos-telas, às telas-espelhos, às imagens-espelhos, aos Canvas de uma jovem negra frente às jovens negras youtubers. E “como erigir o abebé?” - eis a pergunta transversal da pesquisa.

Erigir, que quer dizer “pôr em posição vertical, levantar a prumo, erguer; construir; conceber”, pode ter a ver com o erguimento (= construção) identitário. Assim, me parece terminologia adequada para fazer entender os dois movimentos-metáforas centrais na dissertação, movimentos que fizeram nascer toda essa escrita: o movimento de pegar o celular frente ao espelho e o movimento de Oxum ao se mirar em seu abebé.

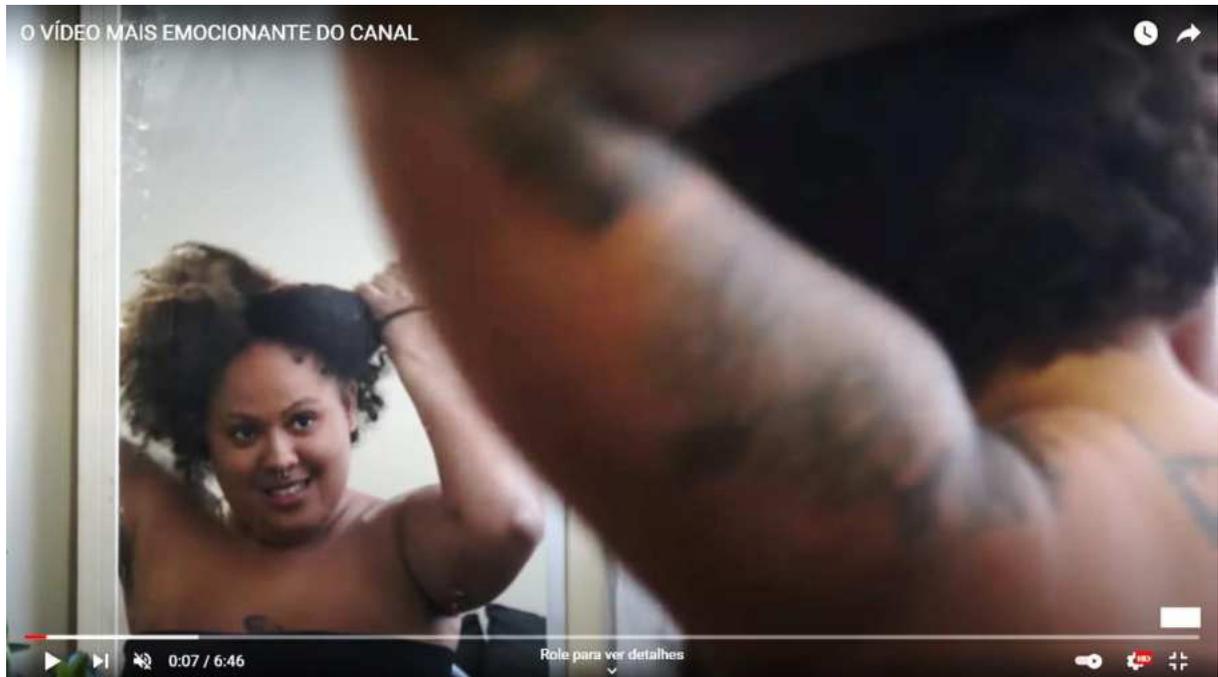
Ambos os movimentos suscitam cura por terem a ver com memória, enquanto consciência de si, construção identitária e amor. A cura da sina parece ter a ver com amar a negritude. Ambos os movimentos invertem - ou desinvertem - meu olhar.

Sob perspectiva da abebelidade descrevo o que vi nos Canvas - as telas-espelhos: características fenotípicas negras sem significantes, desterritorialização da rostidade, fronte-devir. Em um view, me vi-vivendo. Isto é, portanto, coisa contravisual. E se um rosto negro pode mudar alguns contextos, o de Gabriela Oliveira me sugere devir, o de Nátaly Neri me vetoriza pertencimento, propriocepção, o de Luci Gonçalves expande meu ambiente ritualístico de autocuidado ao espelhar também os signos de intimidade, e o de Jacy Carvalho me aponta e ensina a poética contravisual de fim do mundo.

1

## PODE UMA JOVEM NEGRA SE OLHAR?

Imagem 8: Frame 00:00:07/00:06:46 do Canva 14<sup>6</sup>.



Indagado por uma pesquisadora sobre o que gostaria de ver na televisão, um jovem engraxate da favela da Rocinha responde: “eu”. [...] ele desejaria ver a si mesmo enquanto indivíduo concreto – não como índice de uma abstrata média de telespectadores infanto-juvenis – no vídeo. Desejaria ver a sua própria imagem refletida nesse moderno espelho eletrônico e por ele multiplicada com tal intensidade que alguma modificação viesse a ocorrer no seu estatuto de engraxate da Rocinha ou que algo pudesse compensar uma provável auto-imagem negativa (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 1990, p. 10).

Quero reivindicar o direito a me olhar!

Só com tal expurgo consigo iniciar. A exemplo de Nicholas Mirzoeff (2016), eu reivindico o direito a olhar, porque aprendi com bell hooks (2019b) que existe poder em olhar.

Meu requerimento se assemelha ao desejo pronunciado pelo engraxate da Rocinha (de quem gostaria de saber o nome para citar com personalidade). Assim como ele, reivindico ver a mim mesma – ou seja, imagens como a minha – em espelhos modernos primordiais de produção de sentidos. Parto de hipótese similar àquela observada por Muniz Sodré (1990): de que, olhando tais imagens, são modificadas ou, pelo menos, são manipuladas e movimentadas as

<sup>6</sup> Verificar título, data e autoria na Lista de Vídeos.

estruturas sociais, suas relações e seus resultados identitários. Portanto, para esse trabalho, tomo como objetivo a observação, ou seja, o exercício do ver, inclusive, morfologicamente. Minha observação tem como foco certas imagens impressas no comum do mundo. A impressão dessas imagens se dá de modo bem específico devido ao seu suporte, sua forma, seu conteúdo, sua maneira de produção e de fruição. Vale dizer que esse modo específico corresponde a uma conjuntura histórica que é a contemporaneidade.

Para o exercício do ver que proponho, encaro as telas da Internet. A Internet é apreendida aqui como *medium*. *Medium*, em vez de um “canal” ou “veículo” inerte, pode ser assimilado como “fluxo comunicacional acoplado a um dispositivo técnico e socialmente produzido pelo mercado capitalista financeiro com tamanha extensão que o código produtivo pode se tornar ‘ambiência’ existencial” (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002, p. 20). Em suma, é *medium* como canalização e ambivalência estruturadas com códigos próprios. Em tempos contemporâneos globalizados e cyber-telânicos, a Internet, e não o computador, é um *medium* para nosso olhar.

Os dispositivos técnicos que suportam o *medium* são os aparelhos que permitem nossa navegação em tal bios virtual: computadores, tablets, smart TVs e celulares. Observe: todos telânicos. As telas, assim como na arte pictórica, fixam imagens, enquadram representações da vida pública e, conseqüentemente, constroem regimes (visíveis, notáveis) de visibilidade. É pertinente estabelecer, à vista disso, que a representação é fator essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre partícipes de um contexto cultural, uma vez que envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens (Stuart HALL, 2016). Representar suscita práticas de significação e sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa existência e àquilo que somos (Kathryn WOODWARD, 2014).

A internet e as telas brilhantes dos dispositivos técnicos parecem centrais na dinâmica das sociedades contemporâneas. Conforme Rosane Borges (2020b) elucida, temas como imagem, representação, visualidade, visibilidade, imaginário e transparência “têm como fundamento a dimensão do olhar e essa nos revela a dinâmica da sociedade contemporânea que é telânica - envolvida e imersa em telas; que é oculocêntrica - que vê muito; e que é visual - em que o exercício do ver ganha patamares inéditos” (Rosane BORGES, 2020b, s/p).

Em 2014, a *Millward Brown AdReaction*, empresa global de pesquisa especializada em propaganda, comunicação, marketing, mídia e marca, desenvolveu um relatório sobre a

quantidade de tempo médio na frente de telas gasta por pessoas de 30 países<sup>7</sup>. Como telas, a pesquisa levou em conta telefones móveis, tablets, computadores e TVs. Segundo esse relatório, a média mundial frente às telas foi de sete horas (por dia). A pesquisa revela que, no Brasil, (por dia,) passamos cerca de 113 minutos na frente da tela da TV, 149 minutos na do celular, 146 minutos na do computador e 66 minutos na frente do tablet, o que configura um total de quase oito horas diárias, isto é, um terço do dia. Por isso, as telas da Internet são tomadas aqui como parte crucial do *medium*, posto que são também a superfície refletora de tal ambiência virtual. Sem embargo, é possível propor também que ao refletirem, ao mesmo tempo, as telas projetam e enquadram representações (imagens, signos, linguagem e significação).

À vista disso, recorro às considerações de Muniz Sodré (1990): quando o autor aponta a tela - a da TV no caso do jovem da Rocinha -, percebo uma ideia de espelho, uma vez que o rapaz desejava ver a si mesmo por meio desta. Numa nota de rodapé no livro “Antropologia do espelho” - Muniz Sodré explica que

O espelho é, na História humana, a prótese primitiva que mais se assemelha ao medium contemporâneo, guardadas as devidas diferenças. É que o espelho – superfície capaz de refletir radiação luminosa – traduz reflexivamente o mundo sensível, fechando em sua rasa superfície tudo aquilo que reflete. O medium, por sua vez, simula o espelho, mas não é jamais puro reflexo, por ser também um condicionador ativo daquilo que diz refletir (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002, p. 21)

“Espelho” (= *medium*), nessa perspectiva de Muniz Sodré, tem função tradutora e, simultaneamente, refletora e condicionadora ativa no mundo sensível, portanto, influi, dialoga, refere-se ao simbólico. É relevante entender que

Aplicado a *medium*, o termo “prótese” (do grego *prosthēnos*, extensão), entretanto, não designa algo separado do sujeito, à maneira de um instrumento manipulável, e sim a forma tecnointeracional resultante de uma extensão especular ou espectral que se habita, como um novo mundo, com nova ambiência, código próprio e sugestões de condutas. (...) Mas a canalização em que implica a prótese midiática não se confunde com a prótese clássica de um espelho, ainda que possa, a exemplo de uma imagem especular, ser chamada de “extensiva e intrusiva”, por nos permitir olhar onde o olho não alcança (o rosto, as costas, etc.). A palavra deve ser agora tomada como metáfora intelectual, para um ordenamento cultural da sociedade em que as imagens deixam de ser reflexos e máscaras de uma realidade referencial para se tornarem simulacros tecnicamente auto-referentes, embora político-economicamente a serviço de um novo tipo de gestão da vida social. (...) O “espelho” midiático não é simples cópia, reprodução ou reflexos, porque implica uma forma nova de vida, com um novo espaço e modo de interpelação coletiva dos indivíduos, portanto, outros parâmetros para a constituição das identidades pessoais. Dispõe, conseqüentemente, de um potencial de transformação da realidade vivida, que não se confunde com manipulação de conteúdos ideológicos (como se pode às vezes descrever a comunicação em sua forma

<sup>7</sup>Relatório Millward Brown AdReaction Multiscreen 2014 Global Report disponível em: [https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from\\_action=save](https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from_action=save).

tradicional). É forma condicionante da experiência vivida, com características particulares de temporalidade e espacialização, mas certamente distinta do que Kant chamaria, a propósito de tempo e espaço, de forma a priori. (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002, p. 22-23)

Todavia, acima de tudo, chamo atenção para como Muniz Sodré (2002) pormenoriza e expõe em minúcias “o espelho”(,) indo além de relacioná-lo apenas ao *medium*, mas associando-o às mídias de modo mais abrangente e seus efeitos culturais:

Espelho - com seus espectros - é metáfora para o novo ordenamento artificial do mundo e suas resultantes em termos de poder, de identidade, mentalidade e conduta. É figura relativa tanto à mídia linear ou tradicional quanto às tecnologias, comunicação em rede ou simplesmente “hipermídia” que, vetorizadas pelo universalismo jurídico e pelo mercado, vêm produzindo transformações importantes no modo de presença do indivíduo no mundo contemporâneo (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002, p. 9).

O exercício de observação que proponho é possível efeito simultâneo do desejo e do derivado requerimento de [me] olhar. O desejo é este: “deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois” (MACHADO DE ASSIS, 1882)<sup>8</sup>, espelho esse do qual falou Muniz Sodré ao narrar o episódio do jovem engraxate; o requerimento, é aquele: “prática crítica que reconheça que a identidade é construída ‘do lado de dentro, assim como de fora’ da representação” (bell hooks, 2019b, p. 240), nos convidando a ver as telas da Internet “não como um espelho de segunda mão erguido para refletir o que já existe, mas como uma forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, desse modo, nos possibilita a descobrir quem somos” (Ibidem). Portanto, me parece que a observação que proponho tem a ver com mirar espelhos. E o que acontece, então, quando esse ‘eu’ se depara com o reflexo de sua imagem?

---

<sup>8</sup> Fragmento do conto “O Espelho - Esboço de uma nova teoria da alma humana” de Machado de Assis, publicado originalmente em 1882. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>.

Imagem 9: Carrie Mae Weems. Sem título (mulher e filha maquiadas). 1990.



Entendo importante sinalizar que, assim como a TV para o jovem desejante de se ver, também os quadros de arte, a fotografia, as mídias e - por que não? - os dispositivos técnicos da Internet e suas redes sociais podem ser interfaces fecundas nas discussões tanto sobre a dimensão simbólica da cultura, quanto, por exemplo, acerca da produção de conhecimento e sentidos sobre gênero-raça. Todavia, se estão as telas centrais na contemporaneidade, se elas refletem representações da vida pública e se, tomando o empreendimento de Muniz Sodré, “servem” de espelho; por que é que tanto o jovem engraxate quanto eu requeremos o direito a [nos] olhar? Mais à frente pretendo centralizar em uma discussão que talvez dê conta dessa questão: a vivência negra e a controversa presença na ausência de representações de existência plena - invisibilidade e exílio simbólico (Stuart HALL, 2016) - simultânea ao status de corpo hipervisual.

Neste início, vale apontar apenas que desde o suporte até a fruição de tais telas na contemporaneidade há uma particular dinâmica de participação. Primeiramente, somente é possível participar de tal bios como *user/usuária* com conectividade. Entende-se aqui conectividade especialmente o acesso material - portanto, econômico - uma vez que a condição anterior para se ter contato a conteúdos e sentidos (status de partícipe), é o uso de um aparelho telânico (equipamento-mercadoria) com internet (serviço-mercadoria).

No entanto, além do caráter material, vale destacar que para maior participação no ambiente virtual, é importante ainda o entendimento de certa linguagem e repertório vernáculos, certo domínio mínimo de uma práxis virtual (letramento) - portanto, também se requer acesso cultural. Esse segundo ponto se evidencia se observarmos as também contemporaneamente centrais redes sociais ou plataformas de streaming (lê-se: mídias participativas, sites, aplicativos ou canais digitais de relacionamento on-line e de compartilhamento, distribuição e consumo de dados audiovisuais, fonográficos, visuais, literários e tecnológicos). Nas redes sociais, por exemplo, a priori, é indispensável que se saiba o que é, se tenha, se saiba como fazer e se faça um login.

O foco de minha discussão não é a Internet e suas particularidades técnicas e dinâmicas tantas, por isso não irei aprofundar por hora nos possíveis debates sobre inclusão/exclusão digital, recorte de classe, regionalidade, etariedade, alfabetização ou mesmo acessibilidade. Apenas advirto que entroncamentos de eixos de exclusão precisam estar no radar, na esteira de algumas discussões. Logo, mesmo a Internet sendo medular na vida cotidiana contemporânea, se levarmos em consideração que, no Brasil, os grupos mais excluídos digitalmente são mulheres e pessoas negras (FORBES, 2020), é possível, por exemplo, que se indague o caráter democrático da Internet, suas plataformas e redes sociais. E mais, por esse mesmo viés é igualmente possível perguntar: Quem pode olhar esses espelhos telênicos contemporâneos? E que imagens podem ser vistas neles?

Para Sarah Lewis, professora de História da Arte e Estudos Africanos e Afro-Americanos de Harvard, onde ministra a disciplina “Visão e Justiça”, imagens são agentes de mudanças para narrativas da vida negra ou, em outros termos, ferramentas na promoção de justiça representacional (Folasade OLOGUNDUDU, 2021). Se as imagens têm poder de abastecer imaginários sociais e havendo o Trauma Colonial tendo suscitado a fragmentação na pertença identitária coletiva de pessoas negras, fraturado subjetividades particulares, atrofiado possibilidades socioeconômicas e machucado almas fundo o suficiente até a manifestação de banzo; seria possível apostar que produções culturais negras podem ser fontes de pensamento e auxílio para desalojar estereótipos, reconciliar identidades individuais e coletivas, remodelar compreensões de sociedade, criar ilustrações de mundos possíveis e até afetar percepções de justiça, uma vez que façam ver aquilo que não se via, sendo este o cerne da justiça e da autocorreção?

Em acordo com Stuart Hall (2013), acredito que “dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo

quanto agora, e isso não é simplesmente uma abertura” (Stuart HALL, 2013, p. 376), mas sim resultado de lutas e de “novas” presenças no cenário político, cultural, artístico, acadêmico e midiático. Segundo Cristiane Campos e Ariane Holzback,

Atualmente, a ascensão de plataformas de veiculação mais flexíveis de discursos e práticas audiovisuais em relação à mídia hegemônica (sobretudo considerando a televisão e o cinema), como o YouTube, vem oferecendo um ambiente diferenciado para expressão de minorias. No Brasil, diversos canais protagonizados por mulheres negras têm sido responsáveis por reconfigurar, em parte, a presença e a representatividade desse grupo no audiovisual (Cristiane CAMPOS; Ariane HOLZBACK, 2021, p. 106).

O YouTube é hoje o maior streaming para “subir”, assistir e compartilhar vídeos gratuitos do mundo (Jhessica REIA et al., 2021). Segundo José Patricio Pérez Rufí e Francisco Javier Gómez Pérez (apud Roberto Leonardo MUROLO; Natalia LACORTE, 2015), baseados em sua origem, as produções audiovisuais publicadas no YouTube podem ser classificadas em dois grupos: os que são criados pelas indústrias culturais (por exemplo, videocliques e trailers de filmes) e aqueles desenvolvidos por youtubers, entendidas como as usuárias produtoras de conteúdo graças às possibilidades da Web 2.0. Roberto Murolo e Natalia Lacorte (2015) explicam que

*Dentro del primer grupo, se distinguen los contenidos según su carácter informativo, formativo, de entretenimiento o persuasivo. Aquí, los formatos coinciden, en su mayoría, con los que ya se conocen a través del cine y la televisión. Los videos publicados por este grupo responden a criterios promocionales y, por lo general, no suele elaborarse material nuevo y específico para la red, sino que se recurre al ya empleado en las pantallas tradicionales. Sin embargo, hay excepciones como los video-mensajes de algunas celebridades para sus fans, los detrás de cámaras de los videoclips, breves entrevistas y declaraciones, fragmentos de presentaciones y ruedas de prensa o transmisiones de eventos deportivos y musicales. Por otro lado, se repara que aquí el visionado de videos en YouTube no es el fin último: el material subido a la plataforma se utiliza de forma promocional para conducir al usuario a otros productos. En cambio, el material generado y difundido por los usuarios activos de YouTube es producido específicamente para su distribución online, por lo que su finalidad no es el de promocionar otros productos, sino el visionado del video en sí. Entre los novedosos formatos creados por los usuarios de YouTube se encuentran el remix, los fan vids, el lip-dub, los que incluyen habilidades artísticas o físicas, las propuestas de matrimonio, los bloopers, el videoblog testimonial o vlog, los webisodes, los sketches, los tutoriales, los gameplays y los registros documentales (Roberto MUROLO; Natalia LACORTE, 2015, p. 20)*

Surgido nos Estados Unidos, rapidamente o YouTube se tornou a plataforma audiovisual mais utilizada no mundo ocidental. Ele é atualmente o segundo maior buscador da rede mundial de computadores e, talvez por isso, um canal de ampliação exponencial de visibilidade (Jean BURGUESS; Joshua GREEN, 2009 apud Cristiane CAMPOS; Ariane HOLZBACK, 2021).

O site, já em seu ano de criação, disponibilizou uma interface bastante simples e integrada, dentro da qual a pessoa usuária podia divulgar e consumir vídeos de modo gratuito e sem quantidade limite - tanto do que colocava on-line via upload, quanto do que assistia (Jean BURGUESS; Joshua GREEN, 2009). Além disso, a plataforma ofereceu, sem necessidade de complexos conhecimentos técnicos, “funções básicas de comunidade, tais como a possibilidade de se conectar a outros usuários como amigos” (Jean BURGUESS; Joshua GREEN, 2009, p. 18-19).

Desde seu surgimento, em 2005, o site conta com mais de 2 bilhões de pessoas usuárias, com mais de 1 bilhão de horas de conteúdo diário fornecido e acessado em 80 idiomas diferentes por pessoas de 91 países. Seu impacto na produção cultural “enquanto intermediário no ecossistema de produção de conteúdo” (Jhessica REIA et al., 2021, p. 7) é, portanto, conforme e em virtude dos números apresentados, igualmente significativo. Porém, seu impacto pode ser dimensionado para além de uma abordagem quantitativa, visto que

Como qualquer intermediário que atinge um alcance global, o YouTube não é um mero agente cujo trabalho se resume em colocar criadores em contato com suas respectivas audiências. Tal como ainda ocorre com grandes gravadoras, editoras e produtoras de cinema e TV, a plataforma de streaming exerce influência no tipo de conteúdo que distribui, seja por meio de suas políticas de controle de conteúdo ou através de sua arquitetura (Jhessica REIA et al., 2021, p. 7).

Neste trabalho, o YouTube é entendido como o acervo. O YouTube está para esta dissertação tal como outros espaços reservatórios - a citar: bibliotecas, bancos de teses, acervos documentais, museus ou galerias, álbuns de fotografia, cinematecas, arquivos pessoais, etc.

É importante registrar, no entanto, que o YouTube faz parte da Google, que é uma empresa privada com políticas de uso e regulações próprias, cuja manutenção de conteúdo se dá majoritariamente pelo envio de vídeos produzidos por pessoas criadoras externas à empresa e pelo fluxo de visualizações de pessoas usuárias também externas à empresa<sup>9</sup>. Por conta disso, pode acontecer de um vídeo disponível ser retirado do ar não apenas pela pessoa que o postou, mas pela própria plataforma por motivo de conteúdo inadequado, violação de Termos de Serviço, uso de conteúdo protegido por direitos autorais ou por problema com uma marca

---

<sup>9</sup> Comprado, em 2006, pelo Google, uma empresa multinacional de serviços online e software que hospeda e desenvolve uma série de serviços/produtos baseados na Internet e gera lucro principalmente através da publicidade pelo AdWords, uma holding/conglomerado que possui diretamente várias empresas que foram pertencentes ou vinculadas ao Google, incluindo o próprio Google.

registrada, mas sempre segundo a regulação da própria empresa, independente das leis do país de postagem ou de consumo.

O YouTube não é o foco da minha observação, mas é o cyberspaço sem o qual não haveria conexão com os meus Canvas de Pesquisa. Chamo assim as imagens em movimento e seus componentes imagéticos de vídeos postados por jovens negras. Os vídeos produzidos por elas foram feitos, pelo menos no início de seus canais, de maneira amadora e, necessariamente, de modo digital. A captura das imagens é, portanto, feita por câmeras digitais ou celulares e sua publicação pública e gratuita só é possível graças à existência da plataforma YouTube.

Desse modo, o YouTube também é o substantivo adjetivador dessas jovens, aquilo pois que as intitula e as localiza no campo da produção de conteúdo da Internet e na contemporaneidade de modo geral. Afinal, se repararmos, mesmo sem formação técnica ou superior, as jovens realizam diversas atividades da cadeia produtiva da cultura em sua produção audiovisual. Elas transitam - se acionarmos a tipologia gramsciana do sistema cultural - por diversas intelectualidades, tanto seja de criação, como de divulgação e/ou transmissão<sup>10</sup>. Contudo, mesmo com formação técnica ou superior, se fazem pesquisa e roteiro para seus vídeos, não são chamadas de pesquisadoras ou roteiristas; apesar de capturarem e tratarem do áudio e do vídeo, não são entendidas essencialmente como cinegrafistas; embora façam apresentação na frente da câmera, não são configuradas como atrizes, jornalistas ou comunicadoras; sem embargo, muitas fazem ainda a edição, a identidade visual, a fotografia e a concepção dos vídeos e, tampouco são tidas fundamentalmente como editoras, designers, cineastas ou videomakers, pois todas essas práticas correspondem ao seu fazer de youtubers. Meu fazer, aliás, será observar o resultado dessa produção: suas autoimagens refletidas na tela.

Por fim, para tanto e como já dito, me lanço ao exercício de meu objetivo copiando a reivindicação proposta por Nicholas Mirzoeff. Todavia, me inspiro, sobretudo, na audácia de

---

<sup>10</sup> Antonio Gramsci (1891-1937), a partir do contexto histórico-social de sua época, distinguiu intelectuais tradicionais de orgânicos, ademais categorizou os intelectuais do sistema cultural em tipos. Segundo essa categorização, um sistema cultural necessariamente compreenderia, pelo menos, três momentos e movimentos imanentes: a criação, a divulgação ou transmissão e a organização da cultura. Antonio Gramsci atribui ao grupo de criação, pessoas artistas e cientistas, estas socialmente compreendidas e legitimadas como intelectuais - apesar do próprio autor afirmar que, mesmo na atividade mecânica, existe um mínimo de ação criadora. No grupo de divulgação ou transmissão, estão compreendidas profissionais de educação (docentes, professoras) e jornalistas. E, quanto ao grupo de organização, ele explica: “O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’, já que não apenas orador puro — e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se permanece ‘especialista’ e não se chega a ‘dirigente’ (especialista mais político)” (Antonio GRAMSCI, 1982, p. 9).

bell hooks e, assim como ela, evidencio - com ênfase e tom - que meu desejo desesperado não é só olhar, o que “eu quero é que meu olhar mude a realidade” (bell hooks, 2019b, p. 216).

### **Interrogando o olhar**

Chico Buarque de Holanda e João Bosco compuseram “Sinhá”, música lançada em 2011, uma das mais doídas letras que eu já ouvi. Nela, “o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos” canta a narrativa de alguém que sabe que perderá o olhar, e não em sentido figurado. Na letra, a sinhá é, muito possivelmente, uma mulher branca que, pelo termo de tratamento, fazia parte da casta colonizadora em algum momento colonial do Brasil. A música parece ter dois eu-líricos. O primeiro está sendo acusado de ter olhado a sinhá se banhar. O segundo aparece no final da canção e é como se um dos autores se colocasse e reconhecesse seu lugar na história - da canção e do Brasil.

A linguagem utilizada na primeira parte da música parece mostrar que quem fala está em situação de poder diferente - assimétrica, inferior - da pessoa para quem ela se dirige. É um lamento desesperado, embora pareça se dar em tom de voz baixo, o que denuncia não só certa simplicidade e lugar social, como medo. Diferente da interpretação empreendida para conjecturar quem é a sinhá, o primeiro eu-lírico está posto: um escravizado (“escravo”). Mais exatamente, é um homem negro (“eu choro em iorubá”), velho (“nem enxergo bem”), trabalhador (“estava lá na roça”) e, estando escravizado, sem direito à mobilidade (“eu só cheguei no açude atrás da sabiá”). Esse homem será mutilado. Em sua tentativa de não perder os olhos, ele se esforça em sensibilizar com quem ele está argumentando, ele mobiliza certa igualdade pela fé compartilhada (“oro por Jesus”). Mas, o seu interlocutor é, muito possivelmente, um homem branco “de olhos tão azuis” defensor da honra da mulher branca. Esse homem branco não o olha como igual, para ele, o negro é Outro. Como nos explicou bell hooks (2019b), o olhar tem relações políticas, e no conto de Chico Buarque, aqui fábula contextualizadora, o preto-velho será privado do olhar:

Se a dona se banhou/ Eu não estava lá  
 Por Deus, nosso Senhor/ Eu não olhei, Sinhá  
 Estava lá na roça/ Sou de olhar ninguém  
 Não tenho mais cobiça/ Nem enxergo bem  
 Pra quê me pôr no tronco?! Pra quê me aleijar?  
 Eu juro a vosmecê/ Que nunca vi Sinhá  
 Por que me faz tão mal?! Com olhos tão azuis

Me benzo com o sinal/ Da Santa Cruz  
 Eu só cheguei no açude/ Atrás da sabiá  
 Olhava o arvoredor/ Eu não olhei Sinhá  
 Se a dona se despiu/ Eu já andava além  
 Estava na moenda/ Estava para Xerém  
 Por que talhar meu corpo?/ Eu não olhei Sinhá  
 Pra quê que vosmecê/ Meus olhos vai furar?  
 Eu choro em iorubá/ Mas oro por Jesus  
 Pra quê que vassuncê/ Me tira a luz?  
 E assim vai se encerrar/ O ponto de um cantor  
 Com voz do pelourinho/ E ares de senhor  
 Cantor atormentado/ Herdeiro sarará  
 Do nome e do renome/ De um feroz senhor de engenho  
 E das mandingas de um escravo/ Que no engenho enfeitiçou Sinhá.

O olhar como direito, contudo, não é meramente resultado ou feito sensorial da visão. O direito a olhar não se trata somente de uma operação sensória ou perceptual. O direito a olhar recorre ao imaginário. Imaginário não apenas como sinônimo de exercício criativo, mas imaginário referente à ideologia, a paradigmas e práticas das existências, aquilo que é instituinte, aquilo que instala previamente as noções com as quais tecemos o comum do mundo (Rosane BORGES, 2020c).

Para entender a reivindicação pelo direito a olhar de uma jovem negra como eu é necessário que se considere a configuração cultural Moderna e se observe que é pelo olhar – uma vez entendido como perspectiva – que organizamos a cena de tudo. A perspectiva, noutras palavras, é aquilo que recorta e orienta nossa visão de mundo, nosso ponto de vista, sendo assim, o modo como apreendemos os significantes – ou referentes - e os instituímos significados. Todo ponto de vista, aliás, se situa em um lugar de corpo. Cada corpo, uma vez nascido no mundo, é incorporado - às vezes via nomeações coercitivas – a um contexto cultural previamente configurado e, por isso, torna-se também lugar social, ademais, lócus de enunciação e de produção de sentidos. Toda produção de sentidos é, portanto, situada a partir de um lugar de corpo. Corpo esse que é socializado e posicionado por marcações de raça, gênero, idade, classe etc. Corpo esse que também e conseqüentemente posiciona nossas socializações. Essa circunstância condiciona os alcances e os limites constituintes de nossa apreensão de e sobre o mundo.

À vista disso, também a produção de visibilidade, quer dizer, sentidos no visual, pelo visual e do que é visual incorpora fenômenos sociais, históricos e culturais. Em outros termos, é possível dizer que um sentido visual é sempre produzido como resultado da equação: visibilidade = o que se vê + a cultura a partir da que pertence quem observa. A cultura nessa sentença de predicados é a lente que ajusta o grau, que condiciona o ângulo, que parametriza a refração. A noção de cultura pensada como sistema de significações nos propõe ainda que ela mesma – a cultura – funcione como uma grade que incide sobre uma área indistinta, “selecionando aí partes e estabelecendo, entre as partes, contrastes e diferenças de que resulta a constituição dos sentidos” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 59).

Com efeito, construímos como resultado da equação citada acima o universo visual e quem nele é visível, ou seja, quem nele possui legibilidade social. Legibilidade social é então a condição de ser visível nas relações societárias, aquilo, pois, determinante para nossa qualidade de partícipes sociais. Logo, a visibilidade tem a ver com a maneira pela qual toda pessoa é vista por si e pelas demais no jogo da produção de sentidos a partir de referenciais ideológico-imaginários.

Ideologia, vale que se sublinhe, é compreendida neste trabalho à vista do que propõe Kabengele Munanga (2019): 1) em sentido geral, um sistema de ideias comuns de um grupo determinado e condicionado a tal pelos seus centros de interesse, portanto, confundida com conjuntos de concepções e representações a serviço de uma entidade coletiva; 2) em sentido mais restrito, como feixe de ideias-força (saber-poder) que justificam certo ponto de vista e/ou animam determinado movimento social/cultural; 3) no limite, via ótica pejorativa, como “nada mais que engano consciente, mentira intencional, pensamento hipócrita [...] mistificação; [...] conhecimento deformado, muito atrasado ou adiantado em relação ao meio onde se pretende inserir-se” (Kabengele MUNANGA, 2019, p. 78).

Neusa Santos Souza (1983) concebe ainda, pelo viés da psicanálise, que:

A ideologia aqui é entendida como sistema de representações, fortemente carregadas de afetos que se manifestam na subjetividade consciente como vivências, ideias ou imagens e no comportamento objetivo como atitudes, condutas e discursos. A ideologia é um dispositivo social que serve aos fins de organizar um saber acerca dos mais diversos aspectos da vida humana, caracterizando-se por ser compartilhada pela comunidade como um todo, ou por um setor significativo da mesma, oferecendo coerência a seus integrantes em torno de crenças, fins, meios, valores etc. A ideologia tem geralmente características muito abrangentes (cosmovisão, por exemplo), forte conteúdo emocional (função de ilusão, realização de desejos conscientes e inconscientes) e recursos de convicção como a apelação à realidade dada pelos sentidos e compartilhada por todos (consensualidade) ou a seu caráter eterno e invariável (conaturalidade). A ideologia se viabiliza através do sujeito. “Só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos”. Sobredeterminado pelas outras estruturas

de modo de produção e pela estrutura edípica, o sujeito é suporte dos efeitos ideológicos agenciados por leis inconscientes que organizam o terreno subjetivo da instância ideológica (Neusa Santos SOUZA, 1983, p. 74)

Em decorrência disso, é possível propor que visibilidade também tem a ver com cada existência experimentada no mundo; a citar, por exemplo, em dimensões jurídicas, éticas e de liberdade. E, ainda, por conseguinte, é igualmente plausível sugerir que visibilidade tem a ver com estruturas e relações sociais e identitárias; a citar, por exemplo, as estruturas e relações de lugar tanto na divisão social do trabalho, quanto na condição e na mobilidade socioeconômica, na disposição espacial e geográfica, nas possibilidades amorosas e nas representações culturais. Nas palavras de Muniz Sodré (2014): “A visibilidade - o plano das aparências - não é um requisito simples, pois suscita os problemas do reconhecimento social e do valor humano. Logo, é uma questão de natureza ética”.

Ao reivindicar o meu direito a [me] olhar, aciono três pontos demasiado relevantes do estudo de Nicholas Mirzoeff (2016), intitulado originalmente como “*The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*”. Os três pontos em questão me parecem noções cruciais na constituição de minha exigência. Por isso, pretendo mobilizar tais pontos direta ou indiretamente na confecção desse trabalho, contudo, mais especialmente, nesta primeira sessão. Anuncio que as três noções são: 1) compreender os modos de operação da visualidade e o liame desta com poder e autoridade; 2) considerar a centralidade do racismo na relação de pessoas negras com sua autoimagem (psíquico-visual); e 3) expor o requerimento do direito a olhar como reivindicação por autonomia de ver e ser vista e, conseqüentemente, prática de existência e de reabilitação subjetiva a partir da observação de imagens em movimento contemporâneas entendidas como contravisualidades.

Assim, primeiramente, há de se destacar a dissecação que Nicholas Mirzoeff (2016) realiza acerca do modus operandi da visualidade. Repare que não se trata mais da visibilidade. Em virtude disso, é importante dizer que, uma vez que o autor declara o olhar como direito, começa explicando-o pelo inverso, isto é, a partir de um possível oposto binário conceitual. Se de um lado nos incita ao requerimento do olhar por direito, de outro ele aponta não a censura, mas a visualidade. Nicholas Mirzoeff (2016) apresenta como a visualidade conecta autoridade e poder, naturalizando a referida conexão:

Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja,

e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador. Por sua vez, a autorização da autoridade requer renovação permanente, a fim de ganhar o consentimento como o “normal” ou cotidiano, porque sempre já é contestada. A autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-se assim à autoridade da visualidade. (Nicholas MIRZOEFF, 2016, p. 746-747)

Com tal feito, o autor denuncia que, em se tratando de visualidade – como produto do duo poder-autoridade – há sempre um visualizador autorizado que é o dono do olhar, o (oni)vidente. Sua existência denota outra: a do “objeto” observado. Mas, antes de me atentar a esse outro binário composto por “Pessoa” e “Coisa”, preciso apontar que em sua argumentação, o autor confere à visualidade status de prática discursiva de representação e regulação do olhar, da perspectiva e do real apontando que essa prática se reverbera em efeitos materiais. Segundo o autor, como prática, o modo de operação da visualidade é composto por três operações encadeadas. Em primeiro lugar, a visualidade classifica, uma vez que nomeia, categoriza e define. E é importante que se perceba que quando se nomeia algo, cria-se o que se nomeia (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017). Em seu texto, Nicholas Mirzoeff (2016), citando Michel Foucault, chama essa primeira etapa de “a nomeação do visível”. Ao classificar, se cria, ao bel prazer, nomes, categorias e definições. Assim, a visualidade loteia, com supostos comprovantes, o comum do mundo.

Ao apresentar o que denominou de “partilha do sensível”, Jacques Rancière (2005) pode auxiliar no entendimento desse ponto, uma vez que afirma que tal partilha consiste no

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Jacques RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Por esse prisma, as tarefas do comum do mundo seriam porcionadas e certos grupos sociais seus donos; outros grupos, no entanto, excluídos desse sistema. A partilha do sensível é, dentre outras interpretações, concomitantemente hierarquizada e hierarquizante. A distribuição do sensível determina os lugares estéticos, os modos de articulação, as formas de ação, de produção, de percepção e de racionalização das cenas do mundo e, conseqüentemente, como as representamos nas peças visuais, audiovisuais, literárias, fonográficas, publicitárias etc. A produção simbólica e, principalmente, sua difusão e os modos de percepção estão situados em um campo de forças velado, o campo do imaginário.

Vale sinalizar, que, embora o imaginário dependa da imaginação em parte, como categoria fluida, ele se caracteriza por não ter um domínio específico nem uma área delimitada para repouso (Rosane BORGES, 2020c). Utilizando das contribuições de Gilbert Durant, Rosane Borges (2020c) ressalta que é interessante que se pense o imaginário como produto-processo das relações sociais. Segundo ela, em um só tempo, a dupla-face do imaginário é tanto veículo em materialidade e em forma, quanto aquilo que nos constitui. Como produto, o imaginário é conjunto de elementos simbólicos que, articulados, compõem nosso ponto de vista sobre o mundo, as narrativas, os símbolos e até os ritos. Já enquanto processo, o imaginário tem aspecto dinâmico e não estático, ou seja, tem uma execução de transformação perpétua que pode ser utilizada na realização da crítica frente a concepções estéticas e horizontes políticos tidos como normativos.

Destaco da argumentação de Rosane Borges, entretanto, a relação demasiadamente aproximada entre a política e o imaginário. Nesses termos, o imaginário está para ser sinônimo de ideologia. Rosane Borges (2020c) discorre que é mais que emergencial pensar e produzir outros mundos. A autora afirma que isso somente será possível, todavia, por meio de outros imaginários (ideologias) que idealizem alternativas de modelos globais, isto é, políticos, mesmo que inicialmente utópicos. Esses modelos outros - que inclusive nem são “novos” (em tempo), são outros porque não são “o mesmo” (normativo excludente) - precisam nos direcionar a possíveis imperativos éticos e estéticos, gramáticas, interpretações e interações de mundo. E entendendo que política, representação e imaginário formam um tripé incontornável do laço social (Rosane BORGES, 2016), ela adverte: se esvaziada nossa capacidade de imaginar alternativas, a inércia nos condiciona coniventes a padrões normativos excludentes.

Retomando, então, as operações da visualidade, em segundo momento, uma vez que os grupos sejam classificados (simultaneamente via nomes, categorias e definições), a visualidade os separa como forma de organização social. Essa, separando, segrega. Segregar é um modo de criar não diferença, mas desigualdade. Assim, de um lado ou em cima ou em todo lugar como algo panóptico, a visualidade dispõe a quem visualiza (o dono do olhar) poder e autoridade de olhar. Em oposição a esta posição, a visualidade coloca a coisa vigiada (o objeto de visualidade).

Vale dizer que, nessa dinâmica, o “objeto” é também uma pessoa ou grupo de pessoas. É objeto, pois, na partilha ideológica do comum do mundo, foi destituído do estatuto de humanidade e impedido de certo modo de coesão de grupo (humanidade). E se aplicada, mais ainda, à discussão da partilha do sensível, deve-se presumir que o imaginário das castas tidas

como “objetos de visualidade” tende a não ser convocado, tende a não ser autorizado, tende a ser, ademais, soterrado dentro das dinâmicas de construção e participação no/do comum do mundo (Rosane BORGES, 2020a).

Por fim, em sua terceira operação, a visualidade faz parecer certa essa classificação que separa de maneira desigual. Desse modo, faz parecer inclusive que a classificação é esteticamente adequada. Em suma:

como afirmou Frantz Fanon, tal experiência repetida gera uma “estética de respeito pelo status quo”, uma estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e, portanto, agradável e, em última instância, até mesmo belo. Classificar, separar e estetizar formam, juntos, o que chamarei de um complexo de visualidade. (Nicholas MIRZOEFF, 2016, p. 748-749)

### **Substantivo Moderno “Negro”: o espelho invertido**

O segundo ponto temático relevante a essa argumentação que busca fazer entender o requerimento do direito a olhar precisa, de antemão, da compreensão do que Nicholas Mirzoeff (2016) conceitua como complexos de visualidade. Em suas palavras, o conceito significa:

a produção de um conjunto de organizações sociais e processos que formam um dado complexo, como o complexo *plantation*; e a economia psíquica de um indivíduo, tal como o complexo de Édipo [...] A imbricação resultante entre mentalidade e organização produz uma visualizada disposição estratégica de corpos e um treinamento das mentes, organizada para sustentar a segregação física entre governantes e governados e a aqui essência mental a tais arranjos. O complexo resultante tem volume e substância, formando um mundo vivo que pode ser visualizado e habitado. (Nicholas MIRZOEFF, 2016, p. 752).

Um dos três complexos de visualidade tratados pelo autor em seu texto é a escravidão. De suma importância, este “complexo” – a escravidão - demanda que algumas laudas sejam empreendidas quase como um tipo de prólogo do argumento sobre o direito a me olhar. Até porque presumo que “a tomada de consciência da opressão ocorre, antes de tudo, pelo racial” (Lélia GONZALEZ apud Sueli CARNEIRO, 2003, p. 119).

A escravidão de povos do continente africano durante o colonialismo é nodal na reivindicação de uma jovem negra pelo direito a olhar por ser, dessa questão, o porto de partida, quase que literalmente. Digo isso porque seu evento – o TRAUMA – é apreendido como portal-ferida-aberta.

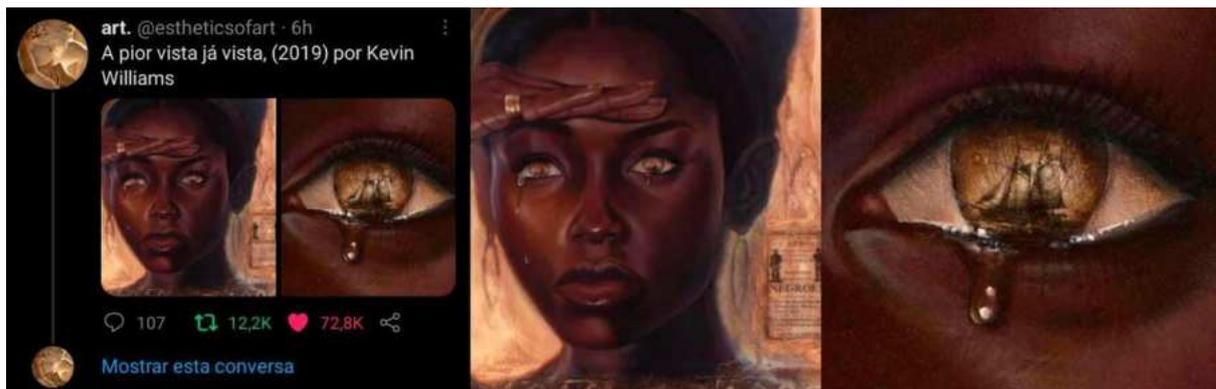
Chamo de Trauma como fizeram Grada Kilomba (2019b) e Cíntia Guedes Braga (2019) e assim explico: é portal por ser espaço-tempo perpetuado que, simultaneamente, produz e é produto do que se chama diáspora Atlântica colonial. Por diáspora, neste sentido, sugiro o lugar

ou mesmo o não-lugar social resultado de uma travessia forçosa, apenas com passagem de ida para o que se chamou de continente americano nos porões de navios e que transsubstancializou o corpo de pessoas em objeto-mercadoria-moeda (Achille MBEMBE, 2018). Inclusive, “para Beatriz Nascimento, o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração” (Alex RATTS, 2007, p. 65). Por ser diáspora é, portanto, portal. Em outros termos, é portal por se tratar, simultaneamente, do momento, do lugar e da atmosfera de entrada em outra condição de vida a partir da passagem por tal portal. O portal é um espaço-tempo perpetuado por ainda ser - e condicionar - o Trauma como algo inapagável feito ferida que, mesmo que fechada, persiste na memória do corpo via cicatriz, via quelóide. Desse modo, o Trauma parece como elemento axiomático constituinte do nascer-ser corpo negro no mundo-diáspora. E por ser espaço-tempo é, portanto, evento. A compreensão de um espaço-tempo perpétuo se dá devido à extensão da atuação do evento que continua ainda hoje. Novamente Muniz Sodré (2022a) empresta-me termos: “que enigma é esse na constelação civilizatória? O que é que é isso que resiste à tecnologia, resiste ao progresso, resiste à consciência esclarecida e está trafegando cada vez mais forte no século que estamos vivendo, que é o racismo?”. Conjecturar sobre isso, a mensuração de algo cujo legado e capilaridade são constantemente atualizados e complexificados é árduo, cansativo e, às vezes, uma tarefa como a de Sísifo. Logo, para além do relato de uma coisa, o Trauma articula o modo como se dá a coisa, suas estruturas, engrenagens, tentáculos e alcances temporais, materiais, corpóreos e espirituais.

O Trauma como ferida-aberta, pois, o que fratura, machuca, mutila, deprime, lesiona, seqüela e atrofia a partir de força externa violenta configura o quê, senão trauma? Associo como sinônimo de ferida, porque a inscrição traumática da violência sacrificial (Enrique DUSSEL, 1993) é reatualizada cotidianamente, repetidas vezes, de diversas formas, coletiva e individualmente. Grada Kilomba sintetiza: “O Colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta e outras sangra” (Grada KILOMBA, 2019b, s/p). É ferida-aberta inflamada, pustemando, não vez ou outra, mas, todo dia e toda hora, visto que é cárcere, subjugação, epistemicídio, objetificação, estereotipagem, guetificação e genocídio. É isso: a ferida continua ainda hoje, continua ainda agora, mesmo que gerada em passado remoto, registrado na historiografia pelos registros da Escravatura. Por Escravatura, ainda, lê-se: atividade política capitalista, isto é, jurídica, econômica e simbólica, que operou pelo controle, pela dominação e pela violação com intuito de sequestrar milhões de pessoas por séculos e expropriar terras, riquezas, culturas e vidas - colonizar.

Destaco, a propósito, que nesse estudo, o espaço-tempo sendo apreendido como um todo único contínuo, apesar de hifenizado, unido pela ideia de evento (Milton SANTOS, 1999). Espaço-tempo tem a ver com a ideia de operação da “visualização da história” (Nicholas MIRZOEFF, 2016). Sem embargo, especificamente, o tempo parece importante categoria de poder, talvez a mais elementar, na construção de discursos. Afinal, numa noção mais linear da história, é na linha de tempo que se inscreve no imaginário compartilhado e os marcos importantes eleitos a partir de determinada ideologia. Assentadas na linha do tempo, nesse sentido, estão apresentadas as “verdades”, justificados os hábitos e estabelecidos os mitos fundantes, logo, as perspectivas. Portanto, mesmo que aqui não se vá empreender necessariamente isso, registro, enquanto figura elementar, confrontar também a própria lógica de tempo.

Imagem 10: Kevin Williams. A pior vista já vista. 2019.



Fonte: Twitter @aestheticsofart.

Legenda sugerida: [sensação sem nome] ou “pois tenho essa chaga comendo a razão” (Velho Amarelo, Juçara Marçal, 2014)<sup>11</sup>.

s/d - Fragmento de um dos cadernos de anotação da pesquisa:

“Me arde o sal, me arde o sal / Me espalha o sal, me espelha o mar / Me acolhe o mar / Me abraça o mar, me afaga o mar / Me afoga o mar, me afunda o mar / Me afunda a dor / Fundo de nau / Funda turva escura dura / Funda dura tumba escura / Corta o vento, cala a chuva / O horizonte é todo sal / É todo longe / É todo mágoa / É todo roubo colonial / Não há cura, morto tomba / Dom esconde a pele escura / Egungun bom de voar / E evadir a turba alva aos tubarões / E dos porões do alto, mergulhar / E naufrágio e now frágil, frágil, frágil...” (Luedji Luna, Iodo + Now Frágil, 2017)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Composição de Rodrigo Campos.

<sup>12</sup> Composição de Tatiana Nascimento Dos Santos.

Como dito, o Trauma é produto de um projeto antigo. A coordenada na linha do tempo marca século 15, ano 1492 (mas, se bem calibrada a ampulheta, pode ser 1415). Com a difusão do *ego conquiro*, eclode aquilo que referências do Sul aludiram como Modernidade-Colonialidade<sup>13</sup>. A outra coordenada, a de lugar - que é quem marca inclusive a de tempo, inclusive o evento, inclusive a própria coordenada de lugar e a coisa toda - é a Europa, mais especificamente num primeiro momento, a Europa Ocidental do Norte. Articulado sobre essa ideia, Achille Mbembe (2018) provoca que Modernidade é um outro nome dado ao projeto europeu de expansão ilimitada de seus impérios. Tal expansão, ele argumenta, se deu graças ao desenvolvimento de técnicas e conquistas militares, de comércio e de propagação do Cristianismo, sinalizando este último como autoridade despótica exercida fora de suas fronteiras e sobre pessoas com as quais nada se considera ter em comum. Destaco de seus argumentos, que:

[...] não é demais recordar que, de uma à outra ponta na história, o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho (Achille MBEMBE, 2018, p. 11 – 12).

Achille Mbembe utiliza, como Muniz Sodré e Machado de Assis, a palavra “espelho” como prótese para aquilo que reflete o mesmo ou o duplo de si. A diferença é que, no caso de Mbembe, a imagem referencial (ideário) é a europeia e isso faz toda a diferença, pois quando a Europa olha e não se vê, não se trata apenas da constatação da ausência do mesmo. O não reconhecimento de si na existência do outro por hegemônias - “de uma ponta a outra da história” - tem se caracterizado pela prática de altericídio (do latim: alter = outro; cídio/cida = matar, imolar). Além disso, tratando-se de práticas de opressão, é importante que se entenda que há distinção entre diversidade e diferença. A diversidade ou a pluralidade existencial das pessoas implica um [re]conhecimento da diferença e supõe pluralidade numérica, espacial e identitária. Desse modo, o universal concreto de todo existir humano (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017). A diferença se constitui, enquanto isso, como um universal abstrato. A diferença é construída “pela lógica metafísica europeia que lastreia há muito o pensamento sobre alteridade” (Muniz SODRÉ, 2017, p. 19).

“A percepção da alteridade é um fenômeno universal e é certo que todas as culturas constroem categorias para conhecer, classificar e pensar o Outro. No entanto, estudos vêm

---

<sup>13</sup> Ver mais em: Enrique Dussel (1993), Ramón Grosfoguel (2008) e Aníbal Quijano (2009).

indicando que uma das particularidades dos esquemas de pensamento ocidentais é de conceber o Outro como inferior, com a finalidade específica de submetê-lo” (Maria Aparecida BENTO, 2002, p. 32-33). Denise Ferreira da Silva (2019) depura tal processo ao discorrer profundamente sobre como a diferença cultural foi pensada ocidentalmente desde a consolidação do programa kantiano no contexto pós-Iluminista até os projetos epistemológicos e éticos contemporâneos. Denise Ferreira argumenta como o princípio de separabilidade, um dos três pilares ontoepistemológicos do pensamento ocidental identificados por ela, influencia o mundo implicado:

a diferença cultural sustenta um discurso moral cujo pilar é o princípio de separabilidade. Esse princípio considera social um todo composto de partes formalmente independentes. Cada uma dessas partes, por sua vez, constituiu tanto uma forma social quanto unidades geográficas e historicamente separadas que, como tal, ocupam posições diferentes perante a noção ética de humanidade – identificada com as particularidades branco-europeias. (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43)<sup>14</sup>.

“Matando a diferença” (altericídio), ou melhor, a possibilidade da existência da pluralidade enquanto condição a priori da vida humana, a Europa - se colocando como centro da ordem do mundo (Ocidente), isto é, referencial de localização física, política, epistêmica e simbólica - fabula, de forma hierarquizante e delirante, as demais posições do sistema-mundo. Assim, pela atribuição de separabilidade à diferença (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019), a Europa transforma a dessemelhança (enquanto diversidade), constitutiva da própria Modernidade, em Outridade (Grada KILOMBA, 2019). Sinalizo, isto posto, que

o próprio conceito de “Ocidente” (reprisado pelas elites dos povos colonizados, que inadvertidamente ou alienadamente se dão como “ocidentais”) é metáfora geográfica para uma narrativa destinada a consolidar a pretensão de domínio imperial (cultural e civilizatório) da Europa sobre o resto do mundo (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017, p. 9)

---

<sup>14</sup> Preocupada com a ideia de justiça e liberdade em relação a corpos negros, mas, sobretudo, interessada em outro modo de intervenção que não somente exponha a perversidade da violência total arquitetada desde o colonialismo e destinada a corpos negros, mas que identifique e mobilize outra imagem de mundo (imagear) e as possibilidades que esta abriga – a poética negra feminista –, Denise Ferreira estabelece ou identifica três pilares ontoepistemológicos que, segundo ela, influenciam projetos epistemológicos e éticos até os dias contemporâneos: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Cito, com os grifos da autora, sobre o conceito de separabilidade do qual faço alusão ao falar de diferença: “(a) separabilidade, isto é, a ideia de que tudo pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, reação, modalidade) -, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento; e, conseqüentemente, (b) determinabilidade, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição” (p. 39). Ver mais em: FERREIRA DA SILVA, Denise. A dívida impagável. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. Oficina de Imaginação Política e Living Commons. São Paulo, 2019. 198 P.

Imagem 11: Nona Faustine, “*White Shoes*” [Sapatos Brancos], 2013<sup>15</sup>.



Fazendo uso, a meu ver, de bastante ironia, Achille Mbembe (2018) expressa as fabulações euro-Ocidentais sobre si, mas também sobre o processo que poderíamos intitular, tal como Toni Morrison, de a “Origem dos Outros”, ou seja, o desconhecimento/encobrimento ocidental sobre o que não é seu espelho:

Em ávida necessidade de mitos destinados a fomentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais “civilizado” do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão que pertence ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas de comércio, da religião e do governo. O Resto – figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo. (Achille MBEMBE, 2018, p. 29).

<sup>15</sup> Na série de autorretratos “*White Shoes*” [Sapatos Brancos], a artista visual Nona Faustine, reivindica a inclusão do corpo da mulher negra na história da arte não como objeto sexual, exótico ou marginal. Ela posa nua calçando apenas sapatos brancos em locais de Nova Iorque que foram palco para violência sobre corpos negros no período escravagista estadunidense. Propõe que sejam repensadas as relações de poder. E, ainda mais, deseja levantar questões sobre a presença/ausência da mulher negra e gorda nas artes e nas mídias. Sobre: CALIRMAN, Cláudia. Artista do Brooklyn questiona a história de NY, a omissão de artistas afro-americanas na arte e o branqueamento imposto ao corpo negro pelo patriarcado. Disponível em: <<https://www.select.art.br/nona-faustine-a-america-tambem-e-aqui/>>; KESSEDJIAN, Lívia. A fotografia contundente de Nona Faustine. Ateliê Oriente. 2018. Disponível em: <<https://www.atelieorient.com/blog/22/11/2018/a-fotografia-contundente-de-nona-faustine>>.

O projeto político-econômico Modernidade - com Outridade, Escravatura, separabilidade e todo o balaio - estabelece até os dias de hoje um duplo Sujeito da Colonialidade: o Sujeito Colonizador (a “Pessoa”) e o Sujeito Colonizado, ou melhor, o Sujeito Racial (a “Coisa”). Aqui, por recorte e limitação do trabalho – a “Coisa” é “o Substantivo Negro” (Achille MBEMBE, 2018).

Mesmo que possa parecer intuitivo, vejo ser relevante ao que proponho discutir sobre o direito a olhar, identificar os dois Sujeitos. Primeiro, o Sujeito Colonizador. É Sujeito, flexionado em gênero masculino, pois é Homem - demarcador sexista recorrente na grafia convencional como sinônimo do coletivo de seres humanos, a Humanidade. O Sujeito Colonizador está geopoliticamente corporificado e ego-onto-epistemicamente situado da seguinte forma: homem (referente em um regime patriarcal), branco (padrão fenotípico caucasiano), capitalista (acumulador de riquezas que não produz, destino da mais-valia e explorador de mão-de-obra e matéria-prima), militarizado (detentor de tecnologia bélica avançada), monoteísta cristão (que escolhe e estabelece que dogmas do Cristianismo sejam próximos ao Estado), ocidental do norte global (linhas invisíveis) e europeu (referencial hierárquico de divisão espacial arbitrária e comunidade imaginada). O Sujeito Colonizador, com isso, ocupa um lugar de corpo, um lugar geográfico e um lugar social. Quer dizer: seus domínios de pensamento e prática, relações e produções de poder e de sentidos, suas ideologias, seu imaginário e sua perspectiva estão localizados e também localizam certa ordem sistêmica das coisas do mundo. Muniz Sodré (2017) em “Pensar Nagô” elucida:

essa ideia de “humanidade” – fachada ideológica para a legitimação da pilhagem dos mercados do Sudeste Asiático, dos metais preciosos das Américas e da mão de obra da África – consolida-se conceitualmente, na medida em que contribui para sustentar o modo como os europeus conhecem a si mesmos: “homens plenamente humanos” e aos outros como “*anthropos*”, não tão plenos. O humano define-se, assim, de dentro para fora, renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referenciados pela filosofia secular. Desta provém o juízo epistêmico de que o Outro (*anthropos*) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental. É um juízo que, na prática, abre caminho para a justificação das mais inomináveis violências. (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017, p. 13-14).

Ao impor pela força e/ou por práticas veladas a outros grupos sua perspectiva, o grupo hegemônico eurocidental realiza o que algumas correntes do sul-global conceituam como

Colonialidade de Poder<sup>16</sup>. Como vimos no modo de operação da visualidade, é dessa forma que a “Pessoa” se estabelece como modelo, inclusive, esteticamente. O Sujeito Colonizador se coloca como o “Sujeito Universal” – o “Humano”, o “Homem”. O Sujeito Colonizador estabelece seu modo de nomear a cena do mundo, outra coisa fabulada por ele, como A Verdade, A História. Assim estabelece um único “jeito certo” de ver a si mesmo, ao mundo e ao outro (Sujeito Racial). Toda pretensão de verdade única, vale expor, é germe de violência (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017).

Ainda sobre o Sujeito Colonizador e sua operação de visualidade, é importante que se diga que a classificação colonizadora da diferença se assenta antes de tudo em um detalhe eleito como essencial. A primeira marca hierárquica de diferença de seu lugar de corpo superior no mundo, impressa e lida socialmente como imagem - portanto, corpo-imagem, perpetuada como patrimônio primeiro na dinâmica de legibilidade social - é a cor. Na verdade, em seu caso, a ausência dela, a não-cor, a não marca, a não mácula, a brancura. Para refinamento desse ponto e lembrança de que os dois Sujeitos da Colonialidade se atualizam no tempo e nos contextos contemporâneos, transcrevo considerações indispensáveis de Muniz Sodré (2017):

Hoje, a segregação abertamente “racial” tem esmaecido no interior de um complexo maior e mais moderno de dispositivos disciplinares, a que se deu o nome de biopoder. O sistema de dominação não mais se apoia sobre o conceito biológico de raça (não há genótipos, não há raças) nem a cor da pele essencializa diferenças humanas. Entretanto, categorias morfotípicas como “homem negro” ou “homem branco” permanecem como marcações operativas de uma lógica de domínio – isto é, como um duvidoso jogo de opostos dentro de um paradigma étnico em que o fenótipo claro conota primazia existencial – uma vez que o matiz cromático, prestando-se facilmente à tipologia classificatória, converte-se no traço por excelência da diferença. Paul Valéry já o havia pressentido: “Nada mais profundo do que a pele”. (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017, p. 18)

O Sujeito Colonizador - a Pessoa - é branco (caucasiano). Branquitude, brancura é signo, assim como as marcas fenotípicas são signos. A saber: pele clara ou rosácea (presença da melanina de tipo feomelanina), olhos possivelmente claros, nariz afilado, lábios achatados e cabelos, quase sempre, com fios lisos ou ondulados (mesmo que os fios crespos também possam ser possíveis). Essas simples e típicas características são signos, pois foram fixadas - repetidas e legitimadas vezes – enquanto significantes (adjetivos, ideias, sentidos) positivos que relacionam branquitude ao que é belo, sublime, limpo, celeste, civilizado, padrão e normal. A vantagem patrimonial visível da “Pessoa” é outro produto do Regime de Verdade Moderno,

---

<sup>16</sup> QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). Epistemologias do Sul. Coimbra, Portugal: Edições Almedina SA, 2009. P. 73 - 118.

essa perspectiva deveras determinista, funcionalista e hegemônica de significação. Retorno atrás, lembro do Trauma, remeto à Denise Ferreira da Silva (2019), compreendo o Evento Racial. Reconheço “que o conceito do racial refigura ao nível do simbólico a violência total (colonial) que sustenta a apropriação (monoteísta e simbólica) da capacidade produtiva de terras e corpos não-europeus” (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37) porque o efeito racial carrega em si este modo de intervenção. A essa altura, é de se suspeitar quem detém o poder e a autoridade da visualidade na Escravidão, bem como é possível compreender os modos de operação da visualidade e o liame desta com poder e autoridade.

Foquemos agora no Sujeito Racial - que ainda é Sujeito pelos mesmos motivos: demarca Homem como gênero universalista. Todavia, neste caso, o substantivo Negro é grupo. “Negro” são pessoas cuja origem é a África: durante a Modernidade, oriundas de povos heterogêneos do continente africano e reduzidas de forma homogeneizada no termo “africanos”; e, em diáspora, afrodescendentes de modo geral. “Negro” é designação político-ideológica Moderna perpetuada como classificação universal. O coletivo em questão é atrelado quase sempre e em qualquer parte do globo a diferentes adjetivos, opostos daqueles destinados à “Pessoa”. O “Negro” é atípico, exótico, atavicamente criminoso, preguiçoso, ocioso, trapaceiro, filho de uma raça inferior, descendente de Cam (Clóvis MOURA, 2019).<sup>17</sup> O coletivo “Negro” foi estigmatizado - enquadrado e determinado - antes de mais nada, a partir de sua redução à aparência física, a certas “marcas” corpóreas. Em outras palavras, a biopolítica racial colonizadora (Achille MBEMBE, 2018b; Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2017), num primeiro momento, justificou a dominação e a segregação política – jurídica, econômica e simbólica - pela condição biológica. Essa atribuiu às categorias morfo-fenotípicas status de marcações operativas em uma lógica de domínio que determinou significantes estereotipados aos fenótipos. O racismo, portanto, nasce no campo da visão (Stuart HALL, 1995 apud Liv SOVIC, 2020).

---

<sup>17</sup> Cam é um personagem bíblico. Ele é o filho sobre o qual Noé, o construtor e condutor da Arca dos animais, lançou uma maldição após este mesmo filho tê-lo visto bêbado e nu. Noé praguejou às futuras gerações de Canaã – um dos filhos de Cam - dizendo que essas seriam “escravas”, “servas dos servos”. Essa passagem está no livro de Gênesis, capítulo 9, entre os versículos 20 e 25. Não há nenhuma alusão no texto bíblico, no entanto, sobre o escurecimento da pele dos descendentes de Cam. Contudo, como afirma Aza Njeri (2020), essa maldição serviu de justificativa dada pela Igreja Católica para a escravidão. Segundo a autora, a Igreja respaldou a desumanização e a colonização. Inclusive, ela cita a bula Romanus Pontifex, de 1455, emitida pelo Papa Nicolau V, autorizando o rei Afonso V de Portugal a escravizar infiéis entre o Marrocos e a Índia. Em 2013, o Portal Geledés reproduziu uma nota de explicação e repúdio da Aliança Cristã Evangélica Brasileira quanto à suposta maldição sobre o continente africano e as pessoas negras. Disponível em: <[https://www.geledes.org.br/nota-de-esclarecimento-e-repudio-quanto-a-suposta-maldicao-sobre-negros-e-africanos/?gclid=CjwKCAiAo5qABhBdEiwAOtGmbmcin6pIIInIL\\_i8Xw6tD4rF-TJG\\_rs1jg7oBbfI4\\_YnSzVnGD0eJnhoCOBkQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/nota-de-esclarecimento-e-repudio-quanto-a-suposta-maldicao-sobre-negros-e-africanos/?gclid=CjwKCAiAo5qABhBdEiwAOtGmbmcin6pIIInIL_i8Xw6tD4rF-TJG_rs1jg7oBbfI4_YnSzVnGD0eJnhoCOBkQAvD_BwE)>.

É típico do racismo, inclusive, fazer exatamente isso: suscitar ou engendrar um simulacro preso a uma silhueta ou a uma essência. E caso ainda não tenha ficado evidenciado, o que faz o “Negro” ser Sujeito Racial é tão somente não ser branco. Ou seja, a raça surge do racismo, não o inverso. Logo, o primeiro território de fixação do racismo é o corpo. Assim, o “Negro” tem sua existência vinculada ao calabouço, ao sarcófago, ao cativeiro das aparências superficiais. Por essa lógica, o corpo negro é fundamentalmente infigurável, um fantasmático exemplo consumado de ser coisa inversa, vigorosamente forjada pelo vazio e cujo negativo penetra todos os momentos de sua existência (Achille MBEMBE, 2018). “*Spook!*”<sup>18</sup>. A imagem dos “descendentes de Zumbi” no espaço público e midiático é, portanto, vampiresca. É, então, como Drácula, pois

bem o sabem os aficionados, não se reflete no espelho - logo, é sem imagem. O mito do vampiro tem sido persistente no imaginário contemporâneo, talvez porque indique, com alguma magia, a armação da cultura em construção de uma identidade. O Conde Drácula é o inverso da identidade normalizada pela cultura pequeno-burguesa. E, para coroar todas as suas inversões antropológicas, não aparece no espelho. Mais uma razão, assim, para a atualidade desse mito. Na sociedade da imagem (anagrama de magia) ou dos dispositivos de visão, o sujeito só existe se aparece no “espelho”, isto é, se tem condições socioculturais de ter imagem publicamente reconhecível (Muniz SODRÉ, 1995).

Para Achille Mbembe (2018), a raça e o avatar “negro” são figuras gêmeas do delírio Moderno. Para ele, esse duo é símbolo de intensidade crua e repulsa, designação primária, pesada e perturbadora tanto-quanto desequilibrada, surgida e criada – de forma simultânea e paralela - no e pelo discurso Moderno. Vale dizer, no entanto, que raça

não decorre somente de um fenômeno ótico. Para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça deve se converter em imagem, forma, superfície, figura, e acima de tudo estrutura imaginária. E é como estrutura imaginária que escapa às limitações do concreto, do sensível e do finito, ao mesmo tempo que comunga do sensível, no qual de imediato se manifesta. Sua força vem da capacidade de produzir incessantemente objetos esquizofrênicos, de povoar e repovoar o mundo com substitutos, seres a designar, a anular (Achille MBEMBE, 2018, p. 69).

Mesmo não sendo nunca, raça e negro, elementos fixos ou dote, raça, para a branquitude, contudo, nunca se refere à branquitude. Tal noção ideológica, condiciona branquitude a não ser raça, pois, como vimos, branco é o que é “Pessoa”, humano, universal, condição máxima de prestígio. E se não é raça, branquitude não sofre preconceito de raça, correto? #RacismoReversoNãoExiste.

---

<sup>18</sup> Palavra que engatilha toda trama do filme *The Human Stain* (no Brasil, *Revelações*), de 2003, dirigido por Robert Benton, com roteiro de Nicholas Meyer baseado no romance homônimo de Philip Roth.

A fim de reiterar a questão ainda mais, pergunto: e o que é inegociável, indiscutível, inescandível na legibilidade social do corpo negro? O que foi e ainda é visível no corpo-imagem negro?

Na famosa obra “O Pequeno Príncipe” de Antoine de Saint-Exupéry (1943) a raposa afirma ao protagonista que “o essencial é invisível aos olhos”. Essa frase resulta de uma longa explanação que a mamífera faz ao menino sobre o modo como ela entendia a construção de relações de afeto: “Cativar” – explica ela. Na história, o verbo cativar remete à ideia de criar laços de amizade. Tragicamente, o corpo negro foi cativado em outros termos: foi tornado cativo. Em outra significação, cativo - na história negra - compreende a sujeição, a captura e o aprisionamento. Em virtude disso, digo que a pessoa africana e sua descendência foram enclausuradas não em decorrência do que é invisível aos olhos, mas, pelo contrário. Como explicado por Achille Mbembe: “Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura” (Achille MBEMBE, 2018, p. 13). Em outros termos: pessoas negras foram aprisionadas ao calabouço das aparências. Essa dinâmica faz de seu corpo hipervisual (afinal, basta que um negro entre numa loja para ser logo notado por câmeras e seguranças).

Acerca da legibilidade sociocultural do corpo-imagem negro ainda, Achille Mbembe (2018) em “O espelho enigmático” nos ajuda a complexificar a questão ao declarar que o que constitui a raça, é, antes de mais nada, um certo poder no olhar que é acompanhado por uma modalidade da voz e, eventualmente, do toque e que a raça só existe por conta daquilo que não foi visto:

Em grande medida a raça é uma moeda icônica. Ela aparece por ocasião de um comércio – o dos olhares. É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou o que se prefere não ver) em uma espécie ou em um símbolo no interior de uma economia geral dos signos e das imagens que se trocam, que circulam, às quais se atribui ou não valor e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas. Pode-se dizer que raça é simultaneamente imagem, corpo e espelho enigmático no interior de uma economia das sombras, cujo atributo precípua consiste em fazer da própria vida uma realidade espectral (Achille MBEMBE, 2018, p. 197)

O autor argumenta que, em um comércio de olhares, a pessoa negra é uma sombra olhada e não vista, pois é possível olhar sem ver em inextricáveis redes de sentidos. Ele aponta que um determinado modo de olhar tem o poder de bloquear certas aparições e de impedir sua inclusão na esfera do humano. O poder de ver ou não ver ou mesmo de ser indiferente decide

quem é visível e quem deve permanecer invisível sob o véu. Com efeito, a visualidade conecta autoridade e poder e tem sido fundamental para a legitimação da e na lógica da hegemonia ocidental.

Frantz Fanon (2008) anteriormente em “Pele negras, Máscaras brancas” já havia empreendido raça enquanto poder de e no olhar e sobre como o mundo (Branco) e nosso próprio corpo (Negro) são constituídos pela forma que são olhados (Olhar Colonizador, perspectiva ideológica e imaginária de legibilidade social):

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (Frantz FANON, 2008, P. 104).

Inquietada por tais questões, chamo atenção a dois pontos que julgo importante ratificar acerca dessas engrenagens. O primeiro, é o que Audre Lorde observou como distorção de visões (Audre LORDE, 1984 apud Patricia Hill COLLINS, 2019) e que bell hooks argumentou como caráter traumático da experiência colonial: o laço indissolúvel entre dominação e representação (bell hooks, 2019b). Enlaçada, a visibilidade de pessoas negras como “Negro” - fica vulnerável, condicional e não visível, associada comumente a “não-lugares” ou à negatividade e ainda inimagináveis nas narrativas oficiais, nos lugares de poder ou de prestígio por lógicas dominantes. Portanto, “Negro” é presença na ausência; “negro [é] aquele que se vê quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender” (Achille MBEMBE, 2018a, p. 12).

A fim de ilustrar esse primeiro ponto, recorro a dois exemplos recentes. O primeiro é referente a uma peça publicitária audiovisual produzida pelo canal SporTV Brasil para o mês da Consciência Negra, no ano de 2019<sup>19</sup>. O comercial começa informando que as gravações foram realizadas com a seguinte dinâmica: nas ruas – região central do Rio de Janeiro - foram mostradas fotos de dois grupos de atletas para pessoas que passavam. Essas pessoas eram, aparentemente, diversas em gênero, raça, idade e naturalidade.

---

<sup>19</sup> SPORTV. Dia da Consciência Negra. (1m16s). 20 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=698291877326931>>. Acesso em junho de 2021.

Na primeira cartela de fotografias, sem identificação nominal, estão: o piloto Ayrton Senna, o surfista Kelly Slater, o jogador de futebol Lionel Messi, o nadador Michael Phelps, o tenista Roger Federer e a atleta de salto com vara Yelena Isinbayeva. Na segunda cartela, igualmente sem identificação nominal, constam as imagens do piloto Lewis Hamilton, do jogador de basquete Michael Jordan, do pugilista Muhammad Ali, do futebolista Pelé, da tenista Serena Williams e do velocista olímpico Usain Bolt. O comercial informa que para todas as pessoas abordadas foi perguntado o que as pessoas das fotos tinham em comum. Para o primeiro grupo de esportistas, foram destinadas respostas como: “Eles são os melhores!”; “A garra, a determinação”; “São ícones, são destaques nas suas modalidades”; “Eles são autênticos”.

Contudo, para o segundo grupo de fotos, as respostas apresentadas não foram tão diversificadas: “Lo que tienen en común es que son de la raza negra”; “O tom de pele”; “É a cor negra, né?”; “É a pele negra”; “São todos negros, né? São todos negros. Interessante”. O comercial finaliza questionando a quem está assistindo: “Só negros?”. Logicamente, não há como ter acesso se todas as pessoas que participaram responderam dessa forma, mas o que foi editado evidencia que, ainda em 2019, no contexto brasileiro, as considerações pré-conceituadas sobre pessoas negras podem partir, antes de qualquer outra coisa, da cor de sua pele independente de sua imagem pública.

O outro exemplo ilustrativo, se refere à imagem a seguir.

Imagem 12: Alegoria “Jesus da Mangueira”, criação do carnavalesco Leandro Vieira.



Foto: Bruna Prado

No desfile da Estação Primeira de Mangueira no carnaval carioca de 2020 cujo enredo foi “A Verdade Vos Fará Livre”, ao invés de um corpo-imagem eurocêntrico, como de costume, Jesus foi representado como menino negro, pobre, alvejado de tiros. A crucificação, no contexto histórico que narra a bíblia, é entendida como a pena de morte de maior injúria: através de um espetáculo pérfido, o objetivo era punir as pessoas consideradas como inimigas do Estado. Sobre a pessoa crucificada, uma placa sempre informava o crime cometido. Na bíblia, a placa marca em hebraico a sigla “INRI” (Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum - Jesus de Nazaré Reis dos Judeus). No desfile da Verde-e-Rosa carioca, a placa marcara “NEGRO”. Na ocasião, um deputado brasileiro de um partido de extrema direita expressou que a “Mangueira pôs um bandido no lugar de Jesus”.

Talvez, se a imagem fosse BRANCO seu olhar apreendesse de outro modo a vida crucificada, pois “ver o negro é não ver que ele não está lá, que ele não existe; que ele não é outra coisa senão o ponto de fixação patológica de uma ausência de relação” (Achille MBEMBE, 2018, p. 69). Ou ainda:

raça é também a expressão de um desejo de simplicidade e de transparência - o anseio por um mundo sem surpresas, sem cortinas, sem formas complexas. Ela é a expressão da resistência à multiplicidade. É, por fim, um ato de imaginação, ao mesmo tempo que um ato de desconhecimento. É tudo o que subsequentemente se emprega em cálculos de poder e de dominação, visto que a raça não excita somente a paixão, mas faz também ferver o sangue e leva a gestos monstruosos. Todavia, considerar a raça como mera “aparência” não basta. Ela não é tão somente uma ficção reguladora ou um conjunto mais ou menos coerente de falsificações ou de inverdades. A força da raça deriva precisamente do fato de que, na consciência racista, a aparência, neste caso, não é o contrário da “realidade” (Achille MBEMBE, 2018, p. 200).

O segundo tópico, que talvez já tenha sido ressaltado durante essa subseção, é que todo signo é inscrito por uma lógica ideológica anterior a ele mesmo. Todo signo é posicionado, portanto. Na lógica binária, por exemplo, qualquer signo denota essência homogênea e só significa algo em oposição a outro signo (baixa cultura - Alta Cultura, popular - erudita, centro - periferia). Nas entranhas das dinâmicas estruturantes e estruturais que configuram a cena do mundo pós-Colonial (ainda Colonialidade), o racismo, esse remoso mal estar civilizatório, é, como vimos, um composto binário. Para o Sujeito Colonizador, é um processo perpétuo de poder em incessantes transações práticas. Já para o Sujeito Racial, é um complexo de microdeterminações, produtor de devastação físico-psíquica. Neste, o racismo é algo que se

instaurou como efeito internalizado do olhar do outro, afinal, o Sujeito Colonizador é quem detém o olhar.

Para si “a Pessoa” resguardou “A Verdade” e suas benesses. Ao Sujeito Racial, contrariamente, empregou a estereotipagem. Uma pessoa estereotipada é reduzida a alguns fundamentos fixados ou a umas poucas características simplificadas. “Negros”, assim, muitas vezes, são reunidos em uma gama de “tipos” com apenas alguns traços simples e essencializados (Stuart HALL, 2016). Homi Bhabha (1998) infere que um aspecto importante do discurso colonial é justamente sua dependência em relação ao conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade. A fixidez é um modo de identificação e representação paradoxal que vacila entre o que está “no lugar já conhecido” e o que deve ser ansiosamente repetido; ou seja,

é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (BHABHA, 1998, p. 105-106).

Mesmo que o tempo verbal do estereótipo pareça um eterno atemporal, o estereótipo está sempre localizado e precisa ser - como a hegemonia (Raymond WILLIAMS, 2005) - continuamente atualizado pelas representações. O estereótipo, nesse sentido, “lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível [...] emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo” (BHABHA, 1998, p. 111).

Munido “da Verdade”, o Sujeito Colonizador deu-se o direito ou o privilégio de, apossando-se do que tão somente via, transformar traços característicos simples do “Negro” em caricaturas exageradas. Nessas, significantes arbitrários foram atribuídos e, até em nossos dias, repetidos nas representações culturais. Esse Sujeito implantou um artifício sofisticado de cisão que divide o que é normal/aceitável (*insiders/Branquitude*) do que é anormal/inaceitável (*outsiders/Negro*). Vale destacar que essa tecnologia tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder, pois, fixando limites (fechamento = nós), expelle tudo que não pertence a esses limites (exclusão = eles). De acordo com Stuart Hall (2016), a estereotipagem é uma prática representacional que funciona através da essencialização, do reducionismo, da naturalização e das oposições binárias.

A estereotipia, em termos de Liv Soviv (2020), por estar presa ao jogo de poder através de fantasias, fetichismo e retração, é estimulada pelo olhar e, por isso, os estereótipos são, em primeiro lugar, imagens que provocam efeitos profundos e inconscientes (Liv SOVIC, 2020).

E é com tal engenharia requintada - e requentada - que se esculpe uma Razão Ocidental para o Negro ou a Consciência Universal Racial Moderna – viés que não é uma realização de autodeterminação, mesmo que reproduzida por pessoas negras, pois se dá através do olhar de fora, do olhar do outro:

Nesse contexto, a razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que constitui em inventar, contar, repetir e promover a variação das fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamemos esse primeiro texto de consciência ocidental do negro. Procurando responder à questão ‘quem é esse?’, ele se esforça por nomear uma realidade que lhe é exterior e que tende a situar em relação a um tomado como centro de toda e qualquer significação. A partir dessa posição, tudo o que não é idêntico é anormal (Achille MBEMBE, 2018, p. 61-62).

Pois bem: tendo visto tudo o que vimos, creio ser possível afirmar que a cromo-lógica eurocidental, tomando emprestada a dicotomia cristã-católica de bem e mal, estipulou, através de um certo olhar de deus (Ramón GROSGOUEL, 2008), sua própria imagem e semelhança como modelo cultural normativo a ser escolhido em qualquer circunstância (Neusa Santos SOUZA, 1983)<sup>20</sup>. Ao deter os poderes econômicos, políticos e coercitivos com base exploratória, colonizadora e escravagista, a lógica moderna de poder eurocidental também exerce controle da dimensão simbólica. Através dos aparelhos de produção intelectual, científica, artística, midiática (dimensão do poder referente ao saber e ao simbólico) representa o real, ou seja, cria, reproduz e expõe, icônica e simbolicamente, de forma não objetiva ou revelada, certa ideologia. Com isso, reitera a ficção delirante racista nos imaginários sociais, nas subjetividades individuais e coletivas que atravessam todas relações político-societárias. Mostrando a intersecção dessas diversas práticas discursivas, observamos que a sociedade é mediada pelo imaginário, sobretudo, via imagens.

As imagens produzidas e circuladas (dimensão icônica – o que é visual) constituem as pessoas (brancas e negras), interferem em seus juízos de valor, formam maneiras de olhar,

---

<sup>20</sup> “Então disse Deus: ‘Façamos o Homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a Terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão. Criou Deus o Homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou [...]’.” (GENESIS, 1: 26-27)(qual edição/tradução?). A citação anterior nos demonstra como Imagem e Identificação (semelhança) são pilares da ideia ocidental de interpretação e significação do mundo. Ela está no livro bíblico que narra a criação da humanidade segundo o Cristianismo, religião professada pelo Sujeito Colonizador.

baseiam com o que as pessoas se identificam e com o que se diferem (relações identitárias), bem como mobilizam as formas como o meio social lê (legibilidade) e reproduz - de forma fixa, naturalizada e violenta (estereotipagem) - seus corpos-imagem através das representações (sentidos produzidos).

Por tudo isso, o expurgo inicial. Quando uma jovem negra, em pleno século 21, precisa ainda reivindicar o direito a olhar, trata-se de reparação, trata-se de disputa por autonomia em relação à autoridade indelével da hegemonia e também trata-se do Trauma. Há muito, nos disse bell hooks (2019b), mulheres negras têm sido abusadas pelo olhar, “o direito a olhar não é, portanto, um direito relativo à declaração de direitos humanos ou defesa de pautas. O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (Nicholas MIRZOEFF, 2016, p. 749).

### **Me vejo, logo, existo? - mulheres negras no labirinto dos espelhos**

Imagem 13: Carrie Mae Weems. Mirror, mirror. 1987-88.



LOOKING INTO THE MIRROR, THE BLACK WOMAN ASKED,  
"MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE FINEST OF THEM ALL?"  
THE MIRROR SAYS, "SNOW WHITE, YOU BLACK BITCH,  
AND DON'T YOU FORGET IT!!!"

Legenda sugerida: “Olhando no espelho, a mulher perguntou: ‘espelho, espelho na parede, quem é a melhor de todas? O espelho diz, Branca de Neve, sua vadia preta, e não se esqueça disso!’”.

A ideia de algum produto midiático ou de cultura visual como espelho não é coisa nova. Não vislumbro, portanto, a invenção de nenhuma roda. Observo que muitas autoras e autores

nos ajudam a conjecturar conceitualmente a ideia espelho enquanto metáfora. Porém, percebo que as telas - curiosamente, até mesmo desligadas -, sempre me remeteram ao ato de observar minha autoimagem. Para explicar, é necessário que eu informe que sou nascida no Brasil no final da década de 1980.

Hoje, o consumo de filmes, seriados, séries, novelas, programas de variedades, realitys shows e toda uma produção visual e audiovisual da indústria cultural é também veiculada, para alguns grupos sociais, via a contratação de plataformas diversas de streaming e pela assinatura de canais “fechados” de tv a cabo.

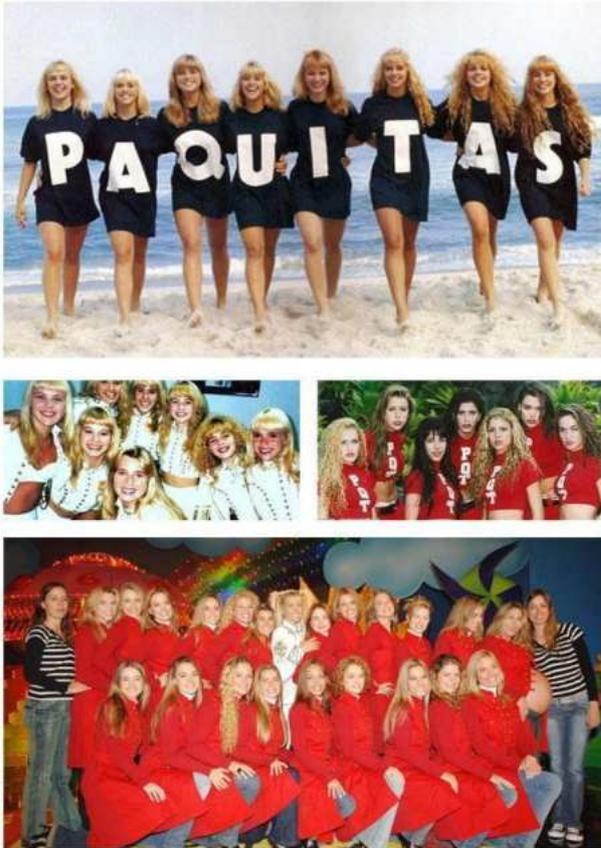
No entanto, entre as décadas de 1980 e 1990, em particular no Brasil, a tv aberta era o meio de comunicação audiovisual central. Naquela época, eram destinadas às crianças programações específicas na grade televisiva, sobretudo, na primeira parte do turno da manhã. Geralmente esses programas eram marcados pela presença de cenários temáticos; auditórios compostos por grupos infanto-juvenis e alguém que mediava tanto o contato com a criança/família telespectadora, quanto interagia com o público presente em atividades e brincadeiras e que também anunciava as apresentações artísticas quase sempre musicais e a exibição de desenhos animados. Entre os programas desse formato como “Clube da Criança”, “Bozo”, “Show Maravilha”, “Casa da Angélica”, “Algel Mix” e “Pat Beijo”, a partir de 1986, se destacou o “Xou da Xuxa”.

Nas manhãs de segunda a sexta-feira, a Rede Globo de Televisão exibiu uma jovem modelo gaúcha, magra, alta, branca e loira saindo de uma nave espacial cor-de-rosa. Para a dinâmica do formato, a apresentadora contava com assistentes de palco: dois homens adultos fantasiados (um de mariposa e um outro, anão, de tartaruga) e um balé estilo *girl group* vestido com uniformes estilizados de banda marcial. Esse grupo, até 1992 - quando o programa parou de ser exibido - teve várias formações. Porém, majoritariamente o grupo foi composto por adolescentes e jovens, magras, brancas e loiras (inclusive, não naturalmente loiras)<sup>21</sup>: as Paquitas.

---

<sup>21</sup> Cito majoritariamente, pois nem todas as fases foram compostas apenas por meninas de ou com cabelos loiros. Na fase “Paquitas New Generation” (1995-1999) foram escolhidas duas paquitas que mantiveram os cabelos castanho escuro: Caren Lima (apelidada pela apresentadora de “Chaveirinho”) e Vanessa Melo (apelidada de “Flashdance”).

Imagem 14: Colagem 1 - As Paquitas



Fonte: Imagens da Internet

Maria Aparecida Bento (2002) em célebre contribuição sobre “o pacto narcísico da branquitude” aponta para o que chama de “benefícios simbólicos”. Em sua tese de psicologia com ênfase em aprendizagem, Cida Bento expõe o jogo de força que constitui o campo simbólico no Brasil. Segundo ela, na situação das desigualdades raciais brasileiras, um dos componentes de autopreservação do privilégio do grupo hegemônico branquitude é o pesado investimento na colocação de si - branquitude - como referencial positivo da condição humana. Quer dizer: “toda imagem do poder corresponde a um poder da imagem” (Dominique COLAS, s/d, apud Rosane BORGES, 2016, p. 98). Por isso e pelo fato de as imagens contarem histórias, produzirem narrativas de sentido, quando tal grupo precisa “mostrar uma família, um jovem ou uma criança, todos os meios de comunicação social brasileiros usam quase que exclusivamente o modelo branco” (Maria Aparecida BENTO, 2002, p. 31). Logo, presença é imagem.

O depoimento dado pela escritora, poetisa e atriz Elisa Lucinda para a série “Diálogos Ausentes” do Itaú Cultural (2017) pode ajudar no entendimento não só da engrenagem mantenedora dos benefícios simbólicos que garantem centralidade à branquitude como

sinônimo de humanidade, mas também pode evidenciar como esses mecanismos refletem, na prática, na invisibilidade ou na visualidade do Outro grupo, o “Negro”. Em suas palavras,

O que aconteceu é que nós negros nos acostumamos a ver o branco, então a gente vê o branco, estamos acostumados a observar porque o foco da sociedade está todo nele... na mídia. Mas, essa mão não é dupla, tanto que me confundem com Margareth Menezes, com Zezé Motta, confundem Djavan com Milton Nascimento, como se fosse um bloco. E é porque não veem. (...) Se tem territorialidade, tem apartheid. Se eu sei onde encontrar preto e onde encontrar branco, tem apartheid, caralho! (Elisa LUCINDA, 2017).<sup>22</sup>

Na tela da tv dos anos de 1980 até o fim da década de 1990, fosse para a infância ou para a plateia adulta de talk shows, majoritariamente apresentadoras brancas, quase todas loiras, estrelaram o principal espelho midiático brasileiro. A visibilidade, como nos ajuda a apreender Elisa Lucinda, é território, território imagético. Um território imagético de poder. No caso brasileiro, em especial, um território de poder branco, como boa parte dos lugares de poder econômico-simbólico. Vale dizer, que “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (bell hooks, 2019b).

As imagens têm uma intenção ideológica e sua dimensão visual, portanto, é espaço de disputa. Para a diretora Partibha Parmar, “as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito” (Partibha PARMAR apud bell hooks, 2019b, p. 38). Desse modo, é possível conjecturar que Xuxa e as Paquitas, assim como Angélica, Eliana, Pat Beijo e tantas outras são exemplos de imagens criadas como representação ao imaginário cultural brasileiro, inclusive e em especial para crianças brancas e negras, sobre o modelo da condição de existir - a branquitude.

E talvez pela alta audiência do “fenômeno Xuxa” na América Latina, fazer parte do grupo de meninas assistentes de palco da mais famosa comunicadora infantil brasileira daquele tempo era o desejo de muitas crianças, sobretudo, de muitas meninas. A ideia central do curta-metragem brasileiro “Cores e Botas” (2010) da diretora e roteirista Juliana Vicente nos evidencia isso: durante a década de 1980, Joana tem o sonho de ser Paqueta<sup>23</sup>. A provocação do roteiro está no fato de Joana ser uma criança negra de pele escura e de cabelo crespo. A casa

<sup>22</sup> Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94>>.

<sup>23</sup> Filme “Cores e Botas” disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L18EYEygU0o>>.

em que Joana mora, as práticas, os produtos e os serviços aos quais sua família tem acesso, a escola em que ela estuda e os restaurantes que frequenta com seus pais e irmão apresentam que se trata de uma criança de classe média, portanto, assistida economicamente. Não se trata de uma criança sem recursos materiais, não se trata de alguém que não terá acesso por escassez. Trata-se de uma criança a quem certas vivências serão inacessíveis “somente” devido às barreiras raciais impostas, mesmo que ela tenha - no caso de Joana e seu desejo de ser Paqueta - talento para dança, carisma e suporte familiar.

Há cenas desse filme que denunciam imagetivamente esse ponto. Independentemente do que é dito na cena, o foco de câmera nas expressões faciais de mães, meninas e profissionais brancas, quando Joana se apresenta, demarca que ser Paqueta não é lugar para meninas como Joana. Não é seu território. Paqueta é um lugar de presença branca.

Outros frames remetem a como a violência simbólica agem nos corpos negros, já-desde a infância, via práticas concretas de negação de características físicas em prol da performatividade da branquitude como condição única de existir. Remeto à cena em que a protagonista tenta tingir os cabelos de amarelo com papel crepom. A criança sorri nesta cena mesmo quando a mãe a repreende por “estragar o cabelo”. É uma cena que até pode imprimir certa ingenuidade da criança e fazer com que olhos calibrados “a partir do olhar Outro” (Stuart HALL, [1989] apud bell hooks, 2019b, p. 217) achem até mesmo graça. Porém, para quem já teve o couro cabeludo ferido aos 8 anos devido a alisamentos químicos, o fato dela, uma menina negra, pintar de amarelo os cabelos denotando certa ciência de que “falta-lhe algo” (bell hooks, 2019b, p. 48), o fato dela identificar não ter um pré-requisito para o teste à Paqueta, faz com que esse “encontro com a tela” seja doído (bell hooks, 2019b, p. 225).

Todavia, para o exercício de observação de autoimagens, destaco o frame em que Joana dança em frente a tv copiando a coreografia feita pelas Paquetas. Essa imagem propõe simultaneamente dois relevantes pontos. O primeiro se refere ao posicionamento da menina: em frente a uma tela Joana observa o que é refletido. Joana está na posição em que eu também estou quando a observo e – mais à frente - as youtubers.

O posicionamento da menina na imagem revela sua condição de quem observa, mas também retrata e revela a minha, e me permite ver o que meu olho não alcança: minha própria posição proprioceptiva durante o exercício do ver, ou seja, a localização espacial do corpo por estímulos do próprio corpo (em especial pelo sentido da visão). Logo, estar frente a uma tela

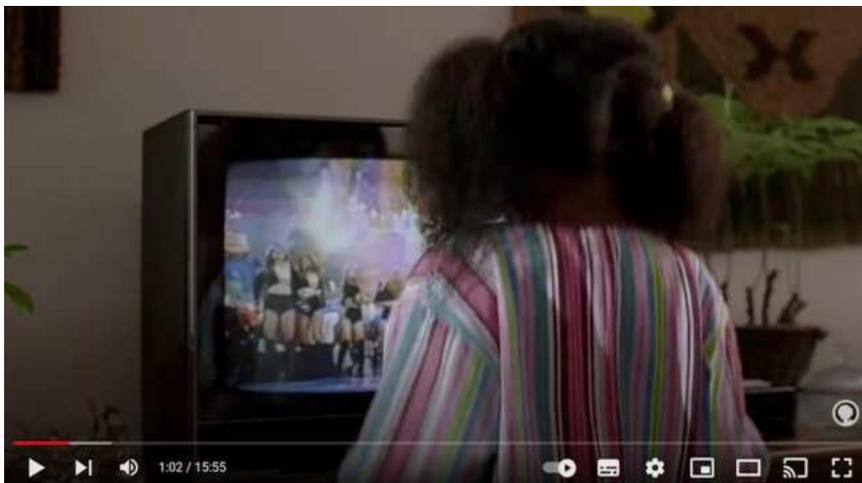
me parece central na concepção de minha observação de imagens, bem como de meu requerimento em me olhar.

O segundo ponto é o fato de a menina reproduzir o que fazem as imagens. Essa ação inverte a lógica clássica (e não *medium*) de espelho, pois ela passa a ser reflexo, cópia da tela. Reitero que uma tela reflete um campo sensível e, tanto habitua imaginários com o que retrata, quanto fecha em sua superfície rasa tudo o que reflete simulando espelho. Quer dizer,

se trata, sim, de envolvimento multissensorial [...] efetivamente ajuda mais a compor o ambiente, ajuda a fazer o que eu chamo de bios-mediático. Por quê? Por que a televisão cria um ambiente simulativo. Ela cria uma outra realidade e amplia sua própria realidade, onde o indivíduo imerge. Então, não é apenas a questão do efeito de conteúdo que está em jogo. O que está em jogo ali é uma administração do tempo do sujeito, administração das consciências, a criação de uma vida vicária, substitutiva [...] Isso significa que o mundo e o seu fluxo estão vinculados e estão como que quase presentes dentro de nossos olhos (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2001, p. 17 - 19)

Sendo assim, o que a tela espelha no imaginário de uma menina negra? Nesse sentido, pode uma menina negra se olhar?

Imagem 15: Cores e Botas. Juliana Vicente. 2010. Frame 00:01:02/00:15:55.



Fonte: Youtube, canal Preta Porte Filmes.

Imagens 16 e 17: “Natal na cidade”. Clipe “Procuram-se bonecas pretas” (00:02:01/00:03:57).



Fonte: Jornal Correio da Manhã, 1963, fotógrafo George Gafner / Fonte: YouTube, canal Larissa Luz.<sup>24</sup>

A sub-representação de pessoas negras na cultura visual, audiovisual e midiática brasileira é anterior às décadas citadas e não se finda nelas; bem como vem sendo estudada por autoras e autores negros há muito, valendo citar a dissertação de Denise Ferreira intitulada “O Negro na Modernidade: Cor e Exclusão Simbólica na Novela das Oito”, de 1991, e os trabalhos de Joel Zito Araújo, em especial, o documentário “A negação do Brasil”, de 2000, homônimo de seu livro “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira”.<sup>25</sup> Destaco aqui o infográfico da pesquisa “A raça e o gênero das novelas nos últimos 20 anos” desenvolvido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA). O GEMAA faz parte do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A pesquisa desenvolvida por esse grupo pode auxiliar a ilustrar a realidade de mulheres negras, pois, segundo o material elaborado, tendo sido analisadas 101 novelas exibidas entre 1995 e 2014, o perfil das personagens centrais da teledramaturgia brasileira é bem restrito:

Em média, as novelas globais possuem 90% de personagens representados por atores/atrizes brancos e apenas 10% por pretos ou pardos. Tal cenário não condiz com a realidade da diversidade nacional já que, segundo dados do IBGE, a população de pretos e pardos excede a de brancos. Vale notar também que tal percentual variou muito pouco nos últimos vinte anos, a despeito de esforços localizados para produzir novelas com maior participação negra. As novelas que mais apresentam personagens centrais não-brancos não excedem 31% do total. Ademais, em oito novelas estudadas, todos os personagens centrais foram classificados como brancos. Outro dado importante da pesquisa se refere aos cruzamentos entre as variáveis gênero e raça. Há de fato uma predominância de personagens mulheres (49,3% em média) nas novelas. Porém, novamente há uma sobre-representação das atrizes brancas, já que a média de atrizes pretas ou pardas não passa de 4,6% contra 44,7% de atrizes brancas. O mesmo ocorre com os homens: enquanto os personagens brancos do gênero masculino representam 45,3%, os homens pretos e pardos são apenas 5,4% do total. Tais dados se tornam mais desiguais quando focamos apenas os protagonistas. Do total, 52% das novelas foram protagonizadas por atrizes brancas e 43% por homens brancos. Apenas 4% foram protagonizadas por mulheres não-brancas e 1% por homens não-brancos. Note-se que as 7 protagonistas não-brancas foram representadas por apenas três

<sup>24</sup>Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>>.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>>.

atrizes: Taís Araújo, Camila Pitanga e Juliana Paes. Não houve no período uma novela sequer com um protagonista masculino preto (Luiz Augusto CAMPOS; Marcia Rangel CANDIDO; João FERES JÚNIOR, 2015).

Em resumo: encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, é, quase sempre, se envolver com a negação da representação negra (bell hooks, 2019b, p. 217).

Contemporânea às apresentadoras loiras de programas de tv infantis e à consequente assimetria representativa de mulheres negras durante os anos de 1990, outra personagem, no entanto, ilustrou com imagem e sentido o imaginário da cultura brasileira. A partir de 1991, na tela tv [“no meio desse povo”], uma jovem dançarina, negra de pele clara, curvilínea, seminua, revestida de purpurinas e paetês foi feita ícone das vinhetas da programação de carnaval da Rede Globo de Televisão.

Batizada de Globeleza, a sazonal presença nos auxilia agora a pensar sobre os reflexos desfigurais nos quais mulheres negras são alojadas. Se ser “Negro” é como um espelho invertido para o referencial de branquitude, a mulher negra, marcação interseccional de gênero-raça, é, pois, como cativa em um labirinto de espelhos deformativos. Falemos, então, das imagens de controle (Patricia Hill COLLINS, 2019).

Ao trabalhar com o conceito “imagens de controle”, após mobilizar argumentações que Cheryl Gilkes faz sobre os ataques que mulheres negras - no contexto estadunidense - têm sofrido devido a uma série de “imagens negativas”, Patricia Hill Collins (2019) explica que

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos. [...] Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana (Patricia Hill COLLINS, 2019, p. 135 – 136).

É importante não perder de vista que uma pessoa estereotipada é reduzida a alguns fundamentos fixados ou a poucas características simplificadas. Assim, pessoas negras, muitas vezes, são reunidas em uma gama de “tipos” com apenas alguns traços simples e essencializados (Stuart HALL, 2016). Lélia González (1984) nos apresenta as três principais categorias de controle em que as mulheres negras brasileiras são enquadradas. Segundo ela,

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós, o racismo se constitui como a sintomática que

caracteriza a neurose cultural brasileira [...], forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar (sic.) a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe-preta (Lélia GONZALEZ, 1984, p. 224).

Como vimos, mesmo que seja baixa a participação de mulheres negras em telenovelas, é comum que atrizes negras sejam escaladas para atuarem como servas, serventes, prestadoras de serviços (inclusive sexuais), diaristas, empregadas, auxiliares de serviços de limpeza ou de cuidado de pessoas idosas e crianças, cozinheiras, serventes escolares, arrumadeiras, faxineiras ou escravizadas. Essa é uma das formas de reiterar no imaginário social a imagem que fixa mulheres negras em condição de mucama, serviçal, escrava, empregada, ou seja, de trabalhadora de funções extremamente físicas. Essa é a imagem de controle que funciona na antítese do signo da “madame”. Quem foi criada sentada no chão de uma cozinha, “brincando de panelinha”, enquanto a mãe - que vira e mexe, retribuiu o olhar com carinho - cozinha e arruma a casa dos outros, sabe bem criar imagens mentais sobre esse espaço e sobre esse lugar.

Essa imagem de controle reforça na ideologia social comum e na gramática racial brasileira a noção de “mulher negra forte”, cuja força braçal parte de uma habilidade “nata”. Portanto, “tudo bem” que mulheres negras carreguem fardos, “tudo bem” que sejam embrutecidas e, conseqüentemente, desumanizadas. Maya Angelou certa vez, ao falar em Salado, Texas, em 1988, nos ajuda a ilustrar intrínsecas, veladas ou mesmo aparentes relações sociais de poder sobre mulheres negras “domésticas” (escravas da Casa Grande). A poetisa declama, em sua emocionada performance:

Eu escrevi um poema para uma mulher que sobe em um ônibus em Nova York. Ela é empregada doméstica. Carrega dois sacos de compras. Se o ônibus pára de repente, ela ri. Se o ônibus pára lentamente, ela ri. Eu pensei... Se você não conhece os traços negros, pode achar que está rindo. Mas ela não estava rindo. Ela estava simplesmente esticando os lábios e fazendo um som: [Ah hahahã] Eu entendi. É um truque de sobrevivência. Agora, deixe-me escrever sobre isso para homenagear esta mulher que nos ajuda a sobreviver: Setenta anos neste mundo, e a criança para quem trabalho me chama de “menina”. Eu digo: [Ah hahahã] “Sim, senhora”, por causa do trabalho. Sou muito orgulhosa para ceder e pobre demais para resistir. Então, dou risada... até a barriga doer... quando penso em mim mesma. Meu povo me fez rir. Ri tanto que quase morri. [Ah hahaha] [lágrimas nos olhos] As histórias que conta, parecem mentiras. Eles cultivam a fruta, mas comem a casca. Eu rio... [Ah hahaha] até começar a chorar... quando penso em mim mesma. [Ah hahaha hahahaha] [lágrimas escorrem] [Hahahaha]. (Maya ANGELOU, 1988)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k9ywTJvBwTc>.

A representação da mucama ou da “mula do homem branco” – como intitula Patricia Hill Collins (2016) - marca relações sociais interseccionadas de desigualdade e opressão de gênero, classe, relações de trabalho, sexualidade e afetividade. Quando enaltecida pela docilidade, o estereótipo em questão estimula a identificação de que mulheres negras precisam saber “seu lugar” na cozinha e serem gratas e fiéis aos seus patrões e às suas “sinhas”. Mas, quando apresenta algum grau de insurgência, quase sempre mostra que essa postura será castigada e que a repressão sempre vem com violência.

Além disso, como estereótipos são cumulativos, é costume que a insurgente seja vinculada a outro estereótipo: o de negra raivosa. Ao ser representada como agressiva, trapaceira, frustrada, feia, odiosa, reclamona, intimidadora, é colocada como ridicularizável. Esse mecanismo transforma mulheres negras de opinião contrária aos sistemas de dominação, que falam sobre as opressões a que são submetidas, em representações de manifestação de loucura, radicalidade ou excesso de emoção, logo, contrárias ao racional. E sendo a mulher negra raivosa, ela é conseqüentemente castradora de masculinidades (brancas e negras), por isso, não adequada ao modelo ocidental ideal de mulheridade (= feminilidade).

O segundo estereótipo que é o da mãe-preta, ama-de-leite ou “bá” liga-se à história de escravizadas que forçosamente [est\*pr\*d\*s] produziam leite para amamentar as crianças brancas do “Sinhô”. Suas crianças negras, inclusive, por vezes eram retiradas dela e vendidas. Assim, a “mãe-preta” relaciona igualmente opressões interseccionais de raça-gênero, classe, corpo e etariedade. Essa imagem de poder serve aos grupos hegemônicos para justificar e ocultar a exploração econômica de classe social. Ela é a representação mantida para explicar o confinamento de mulheres negras - sobretudo, idosas - ao serviço doméstico como um padrão normativo. Vale dizer que, desde 1920, essa imagem de poder foi personificada e implantada na cultura nacional através do lúdico presente na literatura de um dos escritores eugenistas mais conhecidos e icônicos. Aqui não chamamos Mammy<sup>27</sup>, mas sim, de Tia ‘Nastácia.

---

<sup>27</sup> Personagem interpretada pela atriz Hattie McDaniel no filme "E o vento levou", de 1939.

Imagem 18: Rafael Sica. Sem Título. 2019.



Legenda sugerida: “Hoje eu estive com Tia Anastácia. Ela me disse que está muito revoltada. Porque o Sítio do Pica-Pau Amarelo está tirando ela como otária. Ela faz os bolinhos e Dona Benta recebe a medalha [...] Tia Anastácia está revoltada. Farinha de trigo tem que ser Tia Anastácia” (A revolta de Tia Anastácia, Giovane Sobrevivente).

Essas imagens fazem parte de um acervo visual e imaginário de matriz colonial de opressão que cria e faz a manutenção de categorias e de ordens sociais. Como dito, para a manutenção da hegemonia, certa ideologia é imprescindível e, neste caso, manter intactas essas duas imagens de controle designadas a mulheres negras é perpetuação do sequestro, do exílio e do agrilhoamento de sua existência em âmbito social e econômico, bem como, cultural e simbólico, pois é também opressão de significação. O Trauma tem esse poder também: o de soterrar, no fundo de Kalunga, outras imagens de nós, aquelas que nos imprimem como deusas, rainhas, sacerdotisas, intelectuais, ou simplesmente pessoas com existência plena. Ao criarem e nos fazerem cruzar o portal, nos enquadraram na redução de um significante único.

Mas, ainda falta a terceira imagem de controle sinalizada por Lélia Gonzalez. Segundo a autora, além de uma noção de caráter étnico, a mulata foi transformada em uma profissão para mulheres negras de determinado estereótipo.

Imagens 19 e 20: Valéria, Gianne, Aline, Nayara, Erika, Pinah, Maria, Paula, Narcisa, Queila, Tânia, Soninha, Quitéria.



Fonte: Internet / Jornal Extra, 10 de fevereiro de 2013.

Aqui, mencionada em oposição às Paquitas, a citada Globeleza, personifica a imagem naturalizada de uma mulher negra nua como algo a ser consumido por homens negros e brancos (corpobjeto). Essa imagem alfabetizou os olhares também das mulheres e das meninas brasileiras, pois toda representação implica em uma comparação (Silvia Tatiana Maurer LANE, 1989): enquanto as brancas podiam observá-la com distância devido à diferença, uma vez que não parecendo com elas, não era seu lugar; as negras, observavam essa igual como “seu lugar”.

É intencional focar um pouco mais na mulata, visto que o recorte etário desse estereótipo tende a abarcar, sobretudo, jovens negras. Nataly Néri, youtuber brasileira formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), em apresentação no TEDx, em 2017, faz relevantes colocações sobre a relação agridoce que meninas negras podem ter com “a mulata” enquanto estereótipo e papel social, visto que, ao mesmo tempo que essa imagem nos aprisiona, condiciona e fere, ela nos engabela, distrai, ilude com a promessa da fuga da condição

pejorativa da negritude, porque “mulata seria categoria menos pior de negra” (Nataly NÉRI, 2017).

Segundo Nataly Néri, tendo sido ela, assim como eu fui, uma menina negra de pele mais clara e magra - mesmo que “feia, desajeitada e descabelada” - havia, na infância, uma promessa de que “a mulata chegaria”, ou seja, de que, ao crescer, ela se tornaria bonita, porque desenvolveria “corpo”. Corpo, lê-se ser curvilínea, ter peitos, bunda e coxas grandes e cintura fina. Com tais características físicas, essa menina crescida, então mulher, seria sensual. A sensualidade renderia a ela o privilégio de ser desejada e, desse modo, possivelmente amada. Amor, lê-se inclusão em uma economia de afetos positivos, ser vista, ser querida. Só após esse longo processo, só quando ela fosse finalmente incluída, é que sua autoestima e amor-próprio poderiam se efetivar.

A youtuber narra o momento em que entendeu que as pessoas a viam como mulata e o que isso significava. Em sua narrativa, podemos perceber que “mulata” tem a ver com o racismo colorista vigente no contexto brasileiro - “As pessoas falavam: ‘Nátaly, você é feia para caramba, nem alisando esse seu cabelo ruim dá jeito. Sorte sua que você não é tão preta.’” (Nataly NÉRI, 2017). Mas, acima de tudo, podemos considerar através de seu discurso que “a mulata” é, como apontado por Lélia Gonzalez, uma das manifestações do racismo-sexismo da cultura brasileira. Veremos que essa manifestação é uma opressão interseccional ideológica poderosa que rememora novamente uma razão e um juízo colonial nos imaginários sociais.

“A mulata” fixa na mulher negra a representação-mor da libidinagem, difundindo que a carneira fêmea dos trópicos diaspóricos (africanas e afrolatinas) é para consumo não só do falo branco, mas, do olhar branco. “A mulata”, por ser desnomeada, é - como foi Saartjie Baartman - quase sempre “a Vênus Negra” (Saidiya HARTMAN, 2020). É uma Vênus - pois, “na imaginação pornográfica racializada, ela é a combinação perfeita da virgem e da puta” (bell hooks, 2019b, p. 147). Como Vênus, é objeto (enquanto Coisa, não Pessoa) de obsessão de fetichismo, tendo seu corpo reduzido a uma parte, geralmente, a seus órgãos sexuais. Logo, a engrenagem dessa estereotipagem substitui o todo pela parte. Suas partes sexuais passam a ser significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas e essa desmontagem simbólica, essa desintegração a partir do olhar branco, essa fragmentação compulsória, é que faz a mudança do estatuto de pessoa à condição de coisa.

À vista disso, “a mulata”, em contexto brasileiro desde-ainda colonial, é a concubina. Aqui, ser concubina e negra (e escrava) é, muitas vezes, ser est\*pr\*d\*. Por isso,

concomitantemente, a mulata é o produto e o ventre da mestiçagem brasileira, estando, pois em tal contexto social como a “figura do meio” da Redenção de Cam<sup>28</sup>. bell hooks (2019b) conta que essa imagem étnica é higienizada. A partir disso, pode-se dizer que, sendo mestiça, ela é mais palatável, uma vez que é - na legibilidade social - menos negra. Por isso, no âmbito da visualidade, é aquela de quem se retirou a possibilidade de visibilidade e identificação negra com a promessa de “lugar menos pior”.

O que não se avisa, entretanto, é que esse lugar dito “menos pior” é igualmente uma produção racista. Esse lugar “menos pior” é identicamente lócus de marginalidade, de sangria visual, pois ela - a mulata - é aquela mantida em relações “extra oficiais”, fora dos olhares. A mulata pode ser - na régua racista colorista - menos preta, performar aos olhos da branquitude menos negritude, produzir crianças mais claras (como Brocos desenhou), mas ainda assim ela não é o padrão estético, ela não é o visual normal, ela está fora da lógica esperada, ela é “exótica”. Há uma anedótica frase racista-sexista que ainda se perpetua em certas representações e práticas cotidianas que exprime seu paradoxal não-lugar localizado: “a branca é para casar; a preta para trabalhar; e a mulata para fornicar”. E veja como isso aparece no discurso histórico oficial do Brasil:

O escravocrata terrível que só faltou transportar da África para a América, em navios imundos, que de longe se adivinhavam pela inhaca, a população inteira de negros, foi por outro lado o colonizador europeu que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. [...] Mas independente da falta ou escassez de mulher branca o português sempre pendeu para o contato voluptuoso com mulher exótica. Para o cruzamento e miscigenação. Tendência que parece resultar da plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu (Gilberto FREYRE, 1981, p. 189)<sup>29</sup>.

Nátaly Neri, na mesma ocasião, sublinha que “a mulata [nos] coloca na poesia, a mulata coloca [nosso] corpo na Bossa-Nova”. E de fato, esse estereótipo é geralmente pintado e decantado poeticamente: um híbrido fruto da terra, a porta-estandarte do desejo, a reboiça “cor do pecado”, a morena tropicana de sabor e de sambar por “determinação biológica” (Nátaly NERI, 2017). bell hooks (2019) vai além, e define como “mulata trágica” o estereótipo

<sup>28</sup> Referência ao quadro A Redenção de Cam de Modesto Brocos (1895). A obra foi apresentada por João Batista de Lacerda - na época, diretor do Museu Nacional - como ilustração para o projeto eugenistas das elites políticas e intelectuais. De acordo com esse projeto, em um período de 100 anos, a população brasileira deveria ser embranquecida.

<sup>29</sup> Caso queira ler mais: FREYRE, Gilberto. O colonizador português: antecedentes e predisposições. In: Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal por Gilberto Freyre. 21 ed. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olympio Editora, 1981. P. 188 – 265.

destinado a mulheres negras de pele clara que, mesmo renegando suas origens para escapar das discriminações de raça, em algum momento enfrentarão racismo vivendo em mundo de brancos. Já Stuart Hall, a partir do estudo de Donald Bogle, identificando cinco estereótipos principais destinados a pessoas negras<sup>30</sup>, chama também de “mulata trágica” aquela sem lugar em um romance, aquela na qual a presença (= imagem) cabe apenas na tragédia:

mulher de raça mista, que vive aprisionada em sua “herança racial dividida” (1973: 9), bonita, sexualmente sedutora e muitas vezes exótica, o protótipo da heroína ardente e *sexy*, cujo sangue (parcialmente branco) faz dela “aceitável” e até mesmo atraente para os homens brancos, mas cuja “mancha” indelével de sangue negro a condena a um final trágico (Stuart HALL, 2016, p. 177).

Em 1932, Lamartine Babo compôs uma marchinha que vem sendo cantada até hoje nos carnavais. Nela, a poética sexista-machista da cultura brasileira, faz “elogio” a esse “tipo” de mulher negra:

O teu cabelo não nega, mulata/ Porque és mulata na cor/ Mas como a cor não pega  
mulata/ Mulata, eu quero o teu amor

Tens um sabor bem do Brasil/ Tens a alma cor de anil/ Mulata, mulatinha, meu amor/  
Fui nomeado teu tenente interventor

Quem te inventou, meu pancadão/ Teve uma consagração/ A Lua te invejando faz  
careta/ Porque mulata, tu não és deste planeta [...]

Não há como ressignificar essa letra. Ela exemplifica o que até aqui tentei argumentar: estereotipagem latente e fetichismo – intencional ou inconsciente. Primeiro, o eu-lírico dá a entender que possivelmente com a cor da pele mais clara (mulata), o cabelo – crespo ou cacheado, uma das marcas inegociáveis da diferença morfo-fenotípica negra – a revela como corpo-imagem racializado. Depois, ele declara que seus sentimentos são condicionados: “Mas como a cor não pega, mulata. Mulata eu quero o seu amor”. É bem possível que isso se deva

---

<sup>30</sup> Os cinco estereótipos citados por Hall são: Pai Tomás – o “bom negro” que jamais se volta contra os brancos; os malandros e pequeninos – animadores de pastelão, preguiçosos, caóticos, loucos com seus olhos arregalados; a mulata trágica; as mães-pretas – protótipo da servente doméstica, geralmente grande, gorda, mandona, intragável, com um marido imprestável que só dorme, e absoluta devoção e subserviência aos brancos e aos locais de trabalho; e os mal-encarados – fisicamente grandes e fortes, violentos, agressivos, cheios de “fúria negra”, hiperssexualizados e selvagens desejanter de carne branca. Grada Kilomba em “Memórias de Plantação: episódios de Racismo cotidiano” discorre sobre quatro técnicas representativas: i) Infantilização: onde a pessoa negra torna-se a personificação da dependência ao Senhor, o infante (“boy”/ “girl” independentemente da idade); ii) Primitização: personificação da incivilidade, atraso, selvageria, in natura, não acabado, aquilo que vai vir a ser; iii) Incivilização: personificação da violência, ameaça, inimizade, crime, suspeita, perigo, fora da lei; iv) Animalização: personificação da animalidade, desumanização, objetificação, anterior ao Homo – o primata. Mais em: KILOMBA, Grada. Histórias de plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. - Rio de Janeiro: Codogó, 2019.

“ao fato de que ninguém – nem aqueles que o inventaram e nem os que foram englobados nesse nome – gostaria de ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal” (Achille MBEMBE, 2018, p. 13). Além disso, inventada como mítica, não humana, exótica - “não és desse planeta” - é território corpóreo Outro onde – assim como as terras invadidas – será fincado o mastro de um interventor branco.

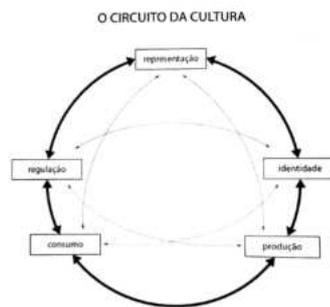
Imagem 21: “Pequeno senhor que eu amo”, 1840, Julien Vallou de Villeneuve.



Na obra “Pequeno senhor que eu amo”, podemos ver um exemplo que atravessa mais de dois séculos. Pintada por um homem branco europeu em 1840, a tela é composta por duas figuras humanas. A primeira é branca, é homem e seu enquadramento é central na tela. Essa figura tem rosto, roupa e sapatos, portanto, é identificável. A segunda figura, no entanto, parece a projeção de um oposto extremo: ela está na lateral esquerda da obra (no sentido de leitura ocidental, o ponto visual menos forte), é mulher, negra, está descalça - uma marca da condição de escravizada e está seminua - não usa blusa, o que deixa seus seios à mostra, e sua saia levantada - pelo movimento da mão do homem - exhibe suas pernas. Seu cabelo, porém, está escondido sob um lenço. Diferente da figura do homem branco, a mulher negra não tem face ou qualquer característica de identificação individual que a personalize. Ela é uma figura genérica. Desse jeito, poderia ser qualquer jovem negra da história.

Como se vê, as representações convencionais de mulheres negras cometem violência contra sua imagem (bell hooks, 2019b) e a mulata é uma imagem de controle demasiadamente controversa. Muitas vezes, a violência provocada com a Mulata está velada sob uma pretensa exaltação à beleza da mulher brasileira “tipo exportação”, como as que foram feitas nos navios escravocratas ou as que são feitas pelo turismo sexual. Também podemos perceber que produções culturais (artísticas e midiáticas) são uma forma de manifestação da linguagem, pois, como produto de uma coletividade, reproduzem através dos significados - explícitos ou não - noções - verdadeiras ou não - e valores acionados pelas práticas sociais (Silvia Tatiana Maurer LANE, 1989). A linguagem constrói significados, pois opera como um sistema representacional, como ilustrou Stuart Hall (2016):

Imagem 22: O circuito da cultura.



(Stuart HALL, 2016, p. 18)

Desse modo, observamos que as produções culturais reproduzem visões de mundo com as quais as pessoas poderão ilustrar suas perspectivas, inclusive, sobre si mesmas. Quando produzidas por uma classe dominante, as produções culturais reproduzem imperativos categóricos que servem às dinâmicas de conservação dos eixos discriminatórios.

bell hooks (2019b) em “Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural”, ao pensar em como nossos corpos são representados na cultura popular, observa uma conexão entre as imagens perpetuadas popularmente desde a escravidão (aparato iconográfico racista moderno) e as percepções desumanizadoras que as próprias mulheres negras podem ter sobre si, afinal, como já citado: a natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito” (Partibha PARMAR apud bell hooks, 2019, p. 38).

Voltemos, então, ao exemplo de Joana e à sua posição em frente à tv. Imagine que ao invés das Paquitas, a menina negra observa agora a vinheta de carnaval que exhibe Valéria Valenssa (1990-2004), Gianne Carvalho (2005), Aline Prado (2006-2013), Nayara Justino (2014) ou Erika Moura (2015-2017)<sup>31</sup>. Ligada, a tv ou não permite que ela olhe gente igual a ela ou, condiciona seu olhar a imagens pejorativas de gente igual a ela. Desse jeito, essa tela ensina uma coisa. Não estou me referindo à dança “estilo passista”, quer dizer, não falo da arte do movimento reproduzida, estudada e aprimorada, sobretudo, no chão das Academias do samba. Não falo da partitura corporal que demanda uma postura condicionada pela elevação dos calcanhares sobre as pontas dos pés, do posicionamento alternado dos braços transpassantes frente ao tronco ou acima deste, associado ao movimento gingado oriundo da também alternância de pernas e da içagem sutil do quadril. Não se trata da dança (movimento), não se trata da passista (ocupação profissional ou recreativa). Me refiro àquela coisa que faz com que uma menina negra sambando ouça de pessoas adultas “vai Globeleza!”, aquela coisa que se dá mesmo quando a tv está desligada, pois, transformada em um espelho de superfície escura, reflete a autoimagem de quem se posiciona na frente dele, aquela coisa que propõe que meninas negras sejam olhadas e se olhem - mesmo sem querer - como projetos coloniais, como projetos de mulata.

Imagens 23 e 24: Priscila Rezende, “Vem... pra ser feliz”, 2017, performance, 40 minutos.

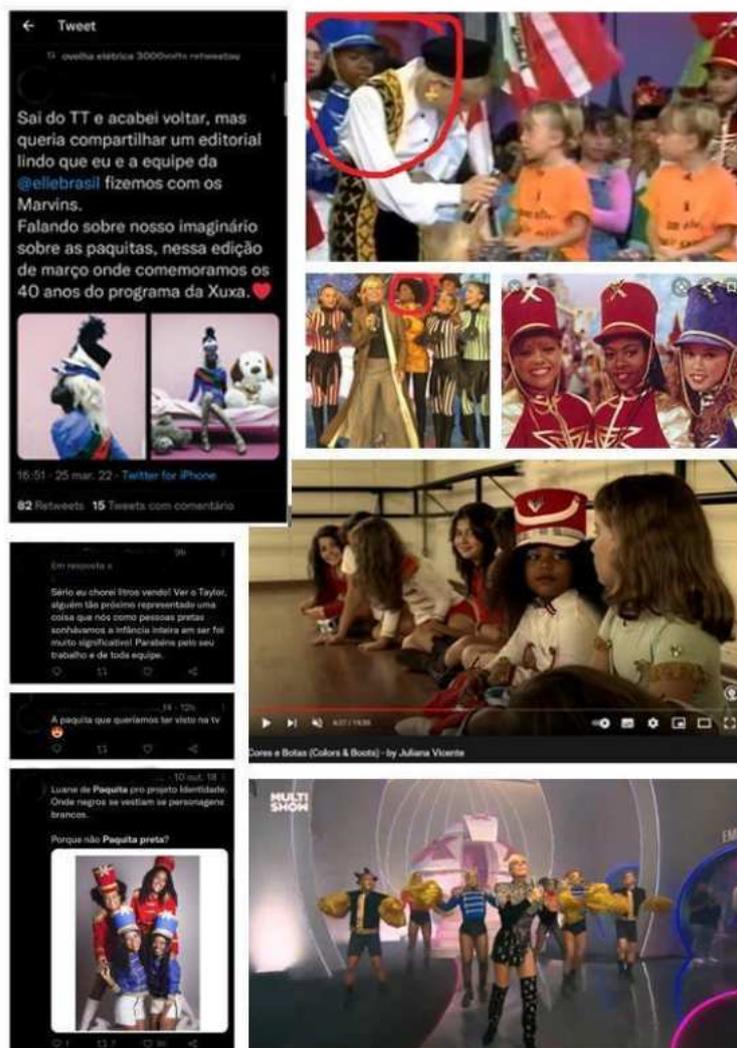


Fonte: Prêmio Pipa / Foto: Pablo Bernardo.

<sup>31</sup> As dançarinas que protagonizaram a vinheta de carnaval da Rede Globo como Globelezas.

O mecanismo das imagens de controle para mulheres negras é como o salão dos espelhos deformadores de parque de diversão, só que além de distorcer aquilo que o olho vê, pode bloquear a autorrealização e delimitar seus lugares sociais, bem como interferir nas subjetividades individuais e coletivas. Vemos com isso o laço indissolúvel não só entre dominação e representação (bell hooks, 2019b), como também entre poder e autoridade. Posto isto, ao reivindicar o direito a olhar se está requerendo o direito, de forma plena, a existir (Nicholas MIRZOEFF, 2016).

Imagem 25: Colagem 2 - Procuram-se Paquitas Pretas!



Fonte: Imagens da Internet

## Hackear circuitos hegemônicos com imagens inesperadas

22 de março de 2022 - Fragmento de um dos cadernos de anotação da pesquisa:

Correndo o feed com dedo como de costume. Curadoria ocular rápida e corriqueira: scanner da tela. Um thumbnail chama atenção: uma textura de tecido lurex grosso, em degradê brilhante começa dourado, passa a cobre, laranja, vermelho e finda em magenta. Dei play no vídeo. O frame muda rápido: se entrecruzam uma textura de tecido de lantejoulas em tons de dourado e cobre com uma textura de penas em laranja, vermelho e rosa. Uma voz - que de imediato reconheço - enuncia “Lá vou eu!”. Por esse enunciado, pré-vejo o que se trata. Plumas douradas de um lado, paetês vermelhos e cor-de-rosa do outro se cruzam abrindo para a imagem de um rosto. [“Ué?”]. Não é a imagem de sempre. Nesse contexto, uma imagem inesperada: em primeiro plano, um microfone condensador desses de estúdio de gravação; atrás dele uma boca de lábios grossos com batom marrom arroxeadado claro, sorriso com leve diastema, narinas alargadas, olhos entreabertos - resultado da elevação sofrida pelas bochechas como efeito do largo sorriso e da movimentação da boca que canta. Sobre os olhos, sombra rosa e roxa; nas orelhas, um par de brincos esféricos grandes e dourados; os cabelos estão penteados com tranças tipo Nagô longas. Eu reconheço o rosto. A imagem condiz com a voz: é Teresa Cristina. O close frontal da cantora é substituído por outro plano close de seu rosto de perfil. Abre para primeiro plano. Consigo ver o mesmo microfone, Teresa Cristina de blusa de lantejoulas douradas e saia branca longa. Dá para ver o fundo também: o cenário é composto por uma parede de tijolinhos marrons, outra parede pintada de bege escuro e instrumentos de corda e de percussão. Dá para ver dois atabaques no canto esquerdo e um xequerê na outra ponta. Enquanto ela canta, algumas partes da letra - em degradê purpurinado - são projetadas sobre o vídeo: AVENIDA; LÁ VOU EU; VEM; SAI PRA LÁ SOLIDÃO; PRA SER FELIZ; TÔ QUE TÔ LEGAL. A imagem de Teresa Cristina cantando, poucas vezes, se intercala com breves frames em plano detalhe de mãos tocando tamborim e surdo e - talvez no único plano aberto - com a imagem de um homem branco, sentado de lado, quase de costas, junto à mesa de gravação, na penumbra, do outro lado do vidro do estúdio. Trata-se, portanto, de uma produção audiovisual de 1 minuto e 13 segundos com planos detalhes do rosto, das mãos, do sorriso, do cabelo e das joias da sambista, além de primeiros planos de Teresa Cristina cantando, gingando com a parte de cima do corpo, fazendo movimentos delicados de exaltação com os braços e, às vezes, coreografia mais brincante. O fato de ser uma mulher negra cantando a composição de Jorge Aragão faz com que a letra de tal música seja ressignificada e até faça outro sentido. Mesmo sabendo de cor desde criança a letra da música, é como se fosse a primeira vez que eu a ouço, pois, de fato, se trata de algo diferente: se antes um homem cantava enquanto uma passista seminua - chamada de Mulata Globeleza - dançava; agora, acontece outra proposta com a linguagem quando associada à imagem de Teresa Cristina: “Lá vou eu, lá vou eu. Hoje a festa é na avenida! No carnaval da Globo, feliz, eu tô de bem com a vida, vem amor. Vem... deixa o meu samba te levar! Vem nessa pra gente brincar, pra embalar a multidão. Sai pra lá solidão! Vem! Vem! Vem! Vem... pra ser feliz. Eu tô no ar, tô Globeleza, eu tô que tô legal. Na tela da TV no meio desse povo, a gente vai se ver na Globo.”. Ironicamente, assim como Nátaly Néri, eu esperei a mulata e, inesperadamente, dessa vez, ela não veio. É a primeira vez nessa vinheta, que, “na tela tv, no meio desse povo”, a gente SE VÊ. #VeioAi<sup>32</sup>.

Rosane Borges (2016), tratando de reiterar o que disse Lélia Gonzalez, destaca que “parte significativa da tradição teórica, sequiosa em desvelar o problema racial brasileiro sob a chave socioeconômica, mostrou-se insuficiente para alcançar o drama experimentado pela população negra em todas as dimensões de sua existência.” (Rosane BORGES, 2016. p. 94).

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HadDVNyTXw>.

Para isso, aponta a indissociabilidade entre o duo “política e representação”. A autora faz parecer indissociável também a relação entre ações transformadoras capazes de encontrar maneiras de (re)inventar novos mundos possíveis e gramáticas políticas outras, orientações de pensamento outras, ortografias e exercícios visuais outros. À vista disso, Rosane Borges ressalta que

um ligeiro recenseamento em torno das pautas de grupos historicamente discriminados, com destaque para o protagonismo das mulheres negras, nos permitirá observar o quanto as reivindicações vêm girando na órbita do estético e da visibilidade, orientadas por outra lógica de representação, incidindo no tecido social de modo a reconfigurar a política (Rosane BORGES, 2016, p. 95).

Neste texto, autora explica que novas formas de elaboração do político imbricam o ético e o estético em benefício de outras subjetividades e do reposicionamento do que chamou de “engrenagens corporais em lugares de prestígio” (Rosane BORGES, 2016, p. 96).

Ela contextualiza que marcadores históricos indicam que o discurso por reconhecimento “é obra da aventura moderna”; que a reivindicação de grupos historicamente discriminados por regimes de representação e visibilidade “é fenômeno cuja fisionomia deita raízes desde o início do século XX”; mas que, durante o século XXI, com a explosão expressiva de críticas referentes às dinâmicas representacionais, “puxada pelo anzol da hipervisualidade”, é que são reavivadas as reivindicações por reconhecimento público de “corpos ‘imperfeitos’, ‘indesejáveis’”, em resposta aos signos visuais estigmatizantes. A autora assegura que signos insurgentes podem rebater enrijecidos signos “estáveis”, posto que, mesmo corroborados, estão carcomidos. O resultado disso, segundo ela, poderia ser novas ordens de sentido, nova política e o reconhecimento de existências sociais outras, uma vez que

São modificações na estrutura dos sujeitos, em seus modos de determinação, nos regimes de suas economias psíquicas e nas dinâmicas de seus vínculos sociais. Pois uma transformação política não muda apenas o circuito dos bens. Modifica também o circuito dos afetos que produzem corpos políticos, individuais e coletivos. Por isto, se quisermos ver a força de transformação de acontecimentos que começam novamente a se fazer sentir, é necessário que nos deixemos afetar pelo que pode instaurar novas corporeidades e formas de ser (Vladimir SAFATLE, 2015, s/p apud Rosane BORGES, 2016, p. 97)

A autora prospecta, a meu ver, indicações necessárias para as também sugeridas modificações na estrutura dos sujeitos, nos modos de determinação, nos regimes de economias psíquicas e nos vínculos sociais, ou seja, na ordem dos sentidos. Me refiro a um tripé fundamental formado por: 1) o reposicionamento de engrenagens corporais (corporeidades) em lugares de prestígio; 2) a reconfiguração de representações estéticas conjugadas à ética; e 3) a

esfera política como crucial instância para o reconhecimento público de tal reconfiguração. É importante registrar, que neste ponto levo em consideração a ideia de representação conforme proposto por Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Spivak - usando duas palavras em alemão (Vertretung e Darstellung) nos ajuda a apreender representação como: i) ao referir-se a Darstellung, trata-se do ato de assumir lugar de outra pessoa, portanto, uma acepção política da palavra, um “falar por”, um ato de alguém agindo “em nome de” que é concedido por autorização ou eleição, aplicado, por exemplo, no campo político; ii) com o termo Vertretung trata-se da visão estética, imagética ou ideária (ideológica) que prefigura concepções sobre algo, comumente utilizada no campo artístico e filosófico<sup>33</sup>.

A primeira década dos anos 2000, no Brasil, é marcada pela popularização das redes sociais. Essas apresentam novas formas possíveis de sociabilidade e lazer pelo formato “em rede”, isto é, através de “conexões e intersecções [que] tomam lugar do que seria antes pura linearidade” (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002, p. 14). Além do formato, também se difere a maneira “globalizada” com a qual se passa a se poder estar “em rede”. O formato em questão é caracterizado por singular aceleração e intensiva distribuição do processo circulatório de produtos informacionais-culturais (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 2002). Por fim, a conformação da cultura também se altera, o “que faz da ‘representação apresentativa’ uma nova forma de vida” (Idem, p. 15).

Interessante observar que, contemporânea a essa conjuntura, o cenário político-administrativo-governamental brasileiro estava sendo marcado por uma série de políticas públicas que, podemos dizer, provocou algum reposicionamento nas engrenagens corporais de alguns lugares específicos de prestígio, lê-se: lugares historicamente capitaneados por elites hegemônicas formada por Sujeitos Colonizadores (branquitude).

Primeiramente, destaco a nomeação de Gilberto Gil para o cargo de Ministro da Cultura no primeiro mandato de Luiz Inácio “Lula” da Silva, em 2003. Em seu discurso de posse, que, como todos os outros feitos por ele, também é tomado como documento bibliográfico para quem estuda políticas culturais no país, Gilberto Gil tensiona “a necessidade e a urgência” por mudanças. Na ocasião, o então ministro, se autodeclarando negromestiço, artista e nordestino, informa à população que a atuação da Pasta, para além de central no governo, seria transversal junto a outros ministérios, como os da Educação, do Turismo, do Meio Ambiente, do Trabalho,

---

<sup>33</sup> Ver mais em: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

dos Esportes, da Integração Nacional e das Relações Exteriores. Gil propõe como método um “do-in antropológico”; salienta uma gestão orientada conceitualmente pela ideia de cultura tridimensionalizada, ou seja, composta concomitantemente por três dimensões (a simbólica, a cidadã e a econômica); e destaca, sobretudo, que sendo o acesso à produção e à fruição de cultura um direito humano básico, a multiplicidade de existências brasileiras precisa compor “a grande árvore da criação simbólica brasileira” (FOLHA ONLINE, 2003).

É importante salientar que processos de mudança social e conquistas políticas quase sempre se dão devido ao protagonismo de grupos sociais organizados. No Brasil, o protagonismo da militância negra social, artística e intelectual e suas demandas por equidade racial e promoção de existência social e política, especificamente, é quase sempre invisibilizado pela narrativa hegemônica dos fatos. A entrevista dada pelo ator e diretor Zózimo Bulbul ao portal eletrônico “O Globo” nos serve de exemplo: “Sou persistente. Bato na porta, não desisto. Como afrodescendente, se não me salientar, eu desapareço. Tenho de estar o tempo todo discutindo, debatendo. Se a Marta [Suplicy] pegou o mote do ex-ministro Gilberto Gil de fortalecer a inclusão, só posso bater palmas para ela” (Plínio FRAGA, 2012, s/p).

Porém, é de extrema importância igualmente sinalizar que durante o lulo-petismo, na primeira década e meia dos anos 2000, políticas para mudança social foram efetivadas no âmbito do Ministério da Cultura. O MINC, por exemplo, passou a exigir contrapartidas sociais em projetos incentivados (com origem no orçamento público ou em recursos de empresas deduzidos do imposto de renda); produziu dados que calculavam que “produtores culturais negros recebem menos de um décimo do dinheiro” que incentiva as artes no país (Plínio FRAGA, 2012, s/p); e lançou editais destinados exclusivamente a produções, criações e publicações de pessoas negras, em especial de jovens negras do campo audiovisual. E se presença (= corpo) é imagem, nesse sentido, o Estado, nessa época, viabilizou presenças inesperadas nas e pelas políticas públicas.

Imagens 26 e 27: Gilberto Ministro, Gil Imortal.

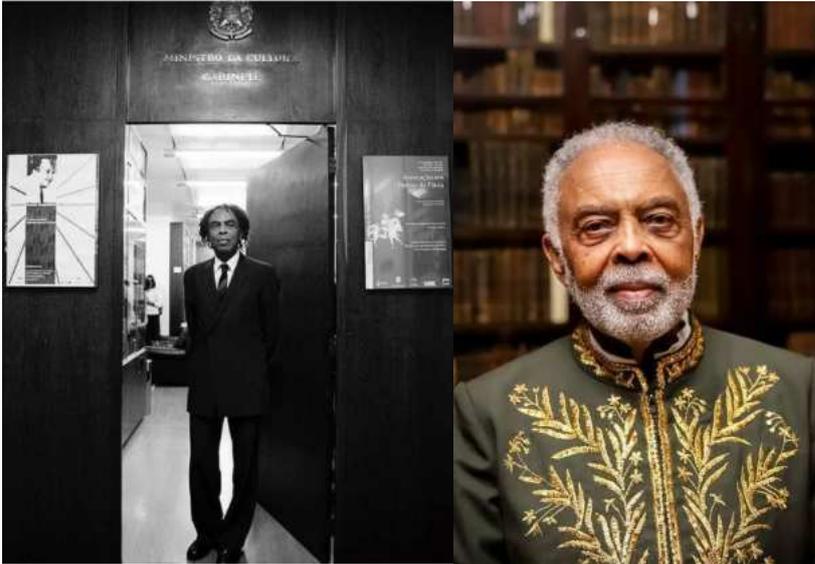


Foto: Imagem da Internet / Foto: Dani Paiva - ABL

Legenda sugerida: “Figura de retórica”: a popular, a metafórica<sup>34</sup>.

Porém, se a questão é tratar de presenças inesperadas de pessoas negras em territórios da branquitude - recorrendo à fala de Elisa Lucinda novamente - e refletir sobre possíveis modificações na estrutura dos sujeitos, nos modos de determinação, nos regimes de economias psíquicas e nos vínculos sociais, é inevitável que se mencione a Lei 12.711, de 2012. A também conhecida como Lei de Cotas, sancionada pela então presidenta Dilma Rousseff, dispõe que, em um período de 10 anos, 50% das vagas oferecidas em universidades federais e em instituições federais de ensino técnico de nível médio devem ser reservadas a estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas.

Além disso, em seu terceiro artigo a Lei de Cotas define:

Art. 3º Em cada instituição federal de ensino superior, as vagas de que trata o art. 1º desta Lei serão preenchidas, por curso e turno, por autodeclarados pretos, pardos e indígenas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição, segundo o último censo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. (BRASIL, 2012)

<sup>34</sup> Alusão à composição de Gilberto Gil chamada “Figura de Retórica” que é parte do Acústico de 1994: “Eu sou uma figura de retórica/ Eu sou a frase de um discurso de paraninfia/ Da turma de bacharelados/ Da Universidade da Bahia/ A popular figura metafórica/ Eu sou a beca preta que o doutor vestia/ Na tarde daquele memorável samba/ No salão nobre da reitoria/ Beca preta, doutor de anedotas, normalista linda/ Nossas fantasias não têm igual/ Aos fantasmas de Hamilton, Coemo, Rubinho e Mutinha/ Nossas simpatias neste carnaval”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTxoMiuPkHQ>>.

Na primeira década dos anos 2000, políticas como a ampliação da rede federal de ensino e a formação, discussão, fomento e promoção de ações afirmativas tornaram possível o aumento de 400% no número de estudantes negras no ensino superior. Esses 400%, no entanto, correspondem apenas 38,15% do corpo discente total. Xênia França canta e tem toda razão ao afirmar, como podemos perceber, que “não fecha a conta, a conta é pouca e o corte é fundo”. De fato, o legado sistêmico de 380 anos de escravidão não se resolverá em 10 anos de cota. Logo, me parece ser necessário não só mantê-la por quanto tempo for preciso, como desenvolver outros mecanismos promotores de equidade e reparação.

“Hackear o sistema” é uma expressão da gramática do movimento negro jovem urbano contemporâneo. A ideia, pelo que se entende, é: de dentro é que se consegue dar “pane” no sistema. Porém, sendo desigual a coisa toda, políticas de acesso tornam-se primordiais para grupos que historicamente foram escanteados do lado de fora. É preciso que certos corpos entrem para hackear as “engrenagens dos lugares de prestígio”.

Retornando às argumentações empreendidas até aqui sobre o desejo a [me] olhar embasadas no estudo de Nicholas Mirzoeff (2016), retomo Joana, personagem protagonista de “Cores e Botas”. Façamos de conta que o filme não finda com a menina ainda criança. Imaginemos que, no decorrer da história, observamos seu crescimento. Vemos que, sendo nascida no final da década de 1980, ela se torna jovem em um momento histórico em que o celular, às vezes até mais que a TV, se torna a tela/mídia primordial de sua contemporaneidade.

Imaginemos que Joana, agora jovem, utilizando as redes sociais, acessa o YouTube. Ao invés das Paquitas ou da Globeleza, o conteúdo informacional-cultural com o qual ela se depara apresenta algumas imagens infrequentes das comumente vistas por ela nos meios e nas mídias de comunicação até então. Na aba “Explorar canais” do YouTube é possível que ela procure e encontre os mais variados conteúdos organizados segundo categorias como “Em alta”, “Jogos”, “Aprender”. É possível que, simplesmente através do campo de busca, ela tenha acesso a pessoas gordas falando sobre moda, pessoas LGBTQ+ ou drag queens gamers narrando jogos on-line, pessoas com deficiências resenhistas de literatura ou pessoas negras criando tutoriais sobre como cuidar dos cabelos. Essas imagens, para Joana, para um menino engraxate morador da Rocinha ou para Ruth são inesperadas frente ao que estavam acostumadas a ver. Logo, será que

não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições dentro das tradições dominantes de representação, a identificar pontos de partida para nossa intervenção - rachaduras e fissuras através das quais é possível capturar vislumbres do que seria possível em outras circunstâncias, visões de “um mundo fora da ordem

que não é visto nem pensado normalmente?” (Annette KUHN, s/d apud bell hooks, 2019b, p. 154).

03 de abril de 2022 - Fragmento de um dos cadernos de anotação da pesquisa:

Ensaio Técnico das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 2022, Rio de Janeiro. Milton Cunha, carnavalesco e comunicador, conversa com a repórter que cobre a concentração da avenida sobre os ensaios da noite - Mocidade Independente de Padre Miguel e Grande Rio. De repente: “Volta! Volta! Volta aqui pra mim porque ‘Terése Cristine’ - a grande sambista tá aqui comigo!”. “Teresa, a emoção de você gravar ‘lá vou eu, lá vou eu’ é babado, né, Teresa? Parabéns!”. Teresa Cristina: “Ah, é maravilhoso porque saímos dessa objetificação do corpo da mulher. E eu acho que o que eu represento é mais importante do que eu, até: uma mulher preta, suburbana, cantando samba, de roupa [...] e eu sou o quê? muito macumbeira sim”. Milton Cunha: “ [...] porque ‘lá vou eu, lá vou eu’ era sempre a nudez, e aí muda tudo...”<sup>35</sup>.

22 de março de 2022 - Fragmento de um dos cadernos de anotação da pesquisa

Imagem 28: Globeleza 2022.



### Sobre processos de identificação racial

Uma infância entre o desejo de ser Paqueta e o prenúncio de ser Mulata. Aos 8 anos, com mais quatro amigas, decidimos montar um grupo cover da banda britânica Spice Girls. Pelo que me lembro, fui eu a responsável por dividir as personagens. Escolhi pela aparência, ou seja, pela imagem, pelo visível. Vale lembrar, que todas éramos crianças interpretando jovens de vinte e poucos anos que eram conhecidas mundialmente não só por seus nomes e “adjetivos”, como pelo lema “*Girl Power!*”. Nosso grupo cover foi organizado da seguinte forma: CA sendo Victoria Beckham, a *posh spice* (uma jovem branca elegante); MR como Melaine C., a *sporty spice* (uma jovem branca esportista); PC como Geri Halliwell, a *ginger spice* (uma jovem ruiva sexy); RC como Melaine Brown (ou Mel B.), a *scary spice* (a única jovem negra da *girlband* era adjetivada como “assustadora”); e eu, como Emma Lee Bunton, a *baby spice* (uma jovem loira angelical).

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e61QrwmPYXo>>.

Imagem 29: Spice Girls



Fonte: Internet

A Mel B. do grupo cover, assim como a original, era uma menina negra de pele escura e cabelos cacheados. Na minha perspectiva da época era incontestável que minha amiga se “parecia” com a cantora. Eu sequer cogitei ficar como *scary spice* (até porque, quem quer ser a assustadora, não é?). Como dito: eu escolhi quem seria cada uma, portanto, eu escolhi ser uma jovem branca, loira, de olhos azuis, tida como “*cute*”. E qualquer semelhança entre Emma e as Paquitas não é mera coincidência. Talvez, tenha sido essa a manifestação mais concreta do desejo de experimentar qualquer possibilidade mínima de branquitude que eu me lembre viver na infância. Acontecia assim: em apresentações na escola, ou em festivais de bairro ou em festas de família, quem nos assistia dançar, olhava e não tinha dúvidas de minha constituição física, minha imagem; no entanto, no faz-de-conta durante a coreografia previamente ensaiada, eu imaginava conseguir me passar por uma garota branca, loira, de cabelos lisos e olhos claros. Inclusive, é possível que eu também achasse que ao performar dessa forma, a legibilidade sobre mim era Outra.

Frantz Fanon (2008) sugere que a pessoa negra é marcada por “uma série de aberrações [anomalias] afetivas”. Segundo ele, o destino - que aqui tomo como sina - da pessoa negra, é a branquitude. Tal afirmação nos permite conjecturar que a sina da pessoa negra é a reivindicação por uma condição fenotípica-epidérmica que a garanta um tipo de capital (patrimônio) entendido socialmente como aceitável na economia dos afetos. Importante evidenciar, todavia, que essa sina deriva desde-sempre-ainda do Evento Colonial, visto que “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (Frantz FANON, 2008, p. 30).

Quando se é desviada da possibilidade da experimentação de si em sua plena existência, isso implica numa vivência [e numa violência] de corpo e de mente, numa alienação, isto é, havendo relações internas entre consciência e o contexto social (Frantz FANON, 2008), a pessoa negra reproduz fielmente a imago racista “como se ela fosse não só verdadeira, mas

também de sua autoria” (Achille MBEMBE, 2018. p. 202). O Trauma age no corpo e no espírito com uma tratativa mutiladora. “Há uma dissonância aí entre o esquema corporal e imagem do corpo, que se expressa quando o negro idealiza para si uma imagem de corpo que não corresponde a seu esquema corporal - quando é este que, teoricamente, daria ao negro o sentimento de universalidade, de pertencer à espécie humana” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 106).

Como visto, raça é produto moderno, unidade de medida da separabilidade. Dessa forma, atua como ordenamento valorativo estratificador inferindo, simultaneamente, na dimensão material e simbólica. A valer, raça é espinha dorsal da violência total (colonial) [racista] contínua e cruel, sem pausa ou repouso, criada por determinada ideologia dominante, imposta psico-socio-somaticamente (Jurandir Freire COSTA in Neusa Santos SOUZA, 1983). Ou seja, a raça, ou melhor, a racialização de corporeidades, é, ademais, fenômeno socio-psico-ótico-sensorial. Fanon (2008), Neusa Santos Souza (1983), Maria de Lourdes Teodoro (2021) e Isildinha Baptista Nogueira (2021) interrogam o aspecto psicológico em que o Trauma - em atuação e abrangência - se inscreve na identidade da pessoa negra. Em termos de Isildinha Baptista (2021), conteúdos ligados ao racismo persistem, independentemente da realidade social e política, haja vista que o processo de constituição da dimensão psíquica, no caso da pessoa negra, envolve certas configurações de sentido determinantes e caracterizantes de sua condição subjetiva.

Quando Isildinha Nogueira (2021) elabora sobre a “Cor do Inconsciente”, ela explica - pelo viés da psicologia - o “complicado mecanismo psíquico que se desenrola no intrincado processo de se tornar sujeito negro” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p.13). Além disso, reflete sobre as marcas do racismo em nossa realidade psíquica, em nosso inconsciente (branco e preto). A autora adverte que os efeitos dessas marcas são essenciais para entender o Brasil. Ela argumenta que, em função de um passado histórico de escravização e da presentificação do racismo na memória social, a marca da desumanização constitui um obstáculo na construção da individualidade de pessoas negras, comprometendo seu processo de tornar-se indivíduo, tanto como pertencente do grupo de pessoas negras, quanto no interior do corpo social como um todo. A consequência disso, ela adverte:

é que o negro, no seu processo de tentar se constituir como indivíduo social, desenvolveu um horror a se identificar com seus iguais, pois estes representam, para ele, o retorno de um sentido insuportável que tenta recalcar [...] Como resposta, o negro desenvolve uma identificação fantasmática com a classe dominante, cujo emblema é o ideal imaginário da brancura (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 58).

Mas, será que teria como uma menina não saber que é negra? E não sabendo-se negra, teria como ela se identificar como igual a uma outra jovem negra? É possível uma pessoa negra querer performar branquitude mesmo se entendendo como negra?

No filme “*Passing*” de 2021, adaptado do romance homônimo de Nella Larsen de 1929, Ruth Negga interpreta Clare Kendry. O filme se passa nos Estados Unidos da década de 1920 e narra a história de duas amigas de infância que se reencontram depois de adultas. Uma delas, Irene, mulher negra de pele clara, ainda vive no Harlem, é casada com um médico negro, tem dois filhos meninos e, além de ficar em casa com a empregada (negra de pele escura), organiza festas para o movimento negro (de classe média) da região. A outra, Clare, é casada com um rico homem branco [racista] de Chicago que não sabe que se casou com uma mulher negra. Clare, de fato, é clara. Clare é negra de pele mais clara do que Irene. Sua palidez “de pouco Sol” e pó de arroz, associada ao cabelo alisado e tingido no certo e às roupas caras, permitem que ela [se] “passe” por branca. Ao reencontrar Irene, Clare se aproxima de suas origens e, convivendo com pessoas negras, passa a ter outros interesses.

Recorrendo aos debates de Fanon, Clare poderia performar a branquitude “só” por ser sua sina. Mas, é relevante reiterar o que neste trabalho estamos observando o que significa ser Negro na sociedade. Por exemplo, nos Estados Unidos, país onde se passa a trama de “*Passing*”, desde 1865 a milícia supremacista branca aterroriza em 3K. Nos Estados Unidos, até 1955, quando Rosa Parks cansada resolveu se sentar, havia assentos apartados pelas Jim Crow Laws. Até a década de 1970 - época marcada por lutas negras anti-segregação - nomes como Angela Davis eram procurados pelo FBI e nomes como Malcolm X e Martin Luther King Jr. eram assassinados por serem lideranças “perigosas”. Em 2020, em meio a uma pandemia cujo contágio viral se dava por meio de via aérea, George Floyd ficou sem ar por conta do joelho branco de um policial em seu pescoço. E lá nos Estados Unidos, assim como aqui no Brasil, já desde 1712 Sujeitos Colonizadores sofisticam a engrenagem e estimulam a fratura da Razão Negra (Achille MBEMBE, 2018). Reza a lenda que, datada de 1712, uma suposta carta foi escrita por Willie Lynch. Nela, Lynch teria descrito o quanto era [e ainda seria] proveitoso inflamar as diferenças entre os Sujeitos Colonizados:

Verifiquei que entre os escravos existe uma série de diferenças. Eu tiro partido destas diferenças, aumentando-as. Eu uso o medo, a desconfiança e a inveja para mantê-los debaixo do meu controle. Eu vos asseguro que a desconfiança é mais forte que a confiança e a inveja mais forte que a concórdia, respeito ou admiração. Deveis usar os escravos mais velhos contra os escravos mais jovens e os mais jovens contra os mais velhos. Deveis usar os escravos mais escuros contra os mais claros e os mais

claros contra os mais escuros. Deveis usar as fêmeas contra os machos e os machos contra as fêmeas. Deveis usar os vossos capatazes para semear a desunião entre os negros, mas é necessário que eles confiem e dependam apenas de nós. Meus senhores, estas ferramentas são a vossa chave para o domínio, usem-nas. Nunca percam uma oportunidade. Se fizerdes intensamente uso delas por um ano, o escravo permanecerá completamente dominado. O escravo depois de doutrinado desta maneira permanecerá nesta mentalidade passando-a de geração em geração [Carta de Lynch, 1712] (GELEDÉS, 2012).

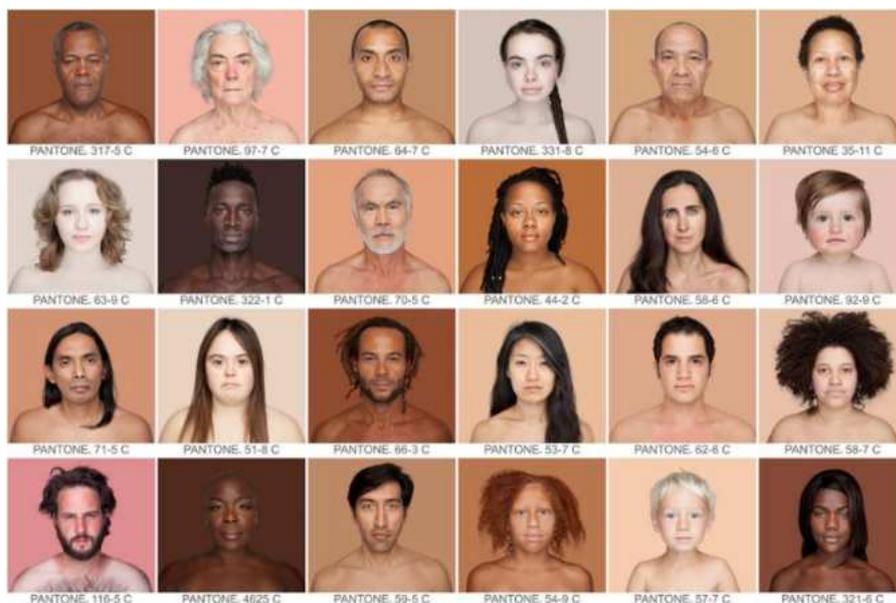
Sendo verdade ou não o documento, no Brasil, a artimanha engenhosa é vigente e fecunda no que diz respeito aos efeitos do racismo na fragmentação do grupo negro entre pessoas mais claras (chamadas pelo Estado de pardas) e as mais escuras. Aqui, diferente do contexto estadunidense, não rege a regra de uma gota de sangue. Por isso, não é um ancestral “da cor” que determinará sua condição social de “Negro” (preconceito de origem). Por essas bandas, ter “até uma avó negra” só atrapalha se isso estiver estampado no seu rosto, na sua pele. Como bem dito por Oracy Nogueira (2006), o racismo aqui é de marca [e de marca maior!]. A raça à moda brasileira, portanto, é - reitero - um fenômeno sócio-psico-ÓTICO-sensorial: você pode ser pessoa negra contando que você não tenha aparência (imagem) de pessoa negra. Logo, nosso país é uma Pigmentocracia fenotípica.

Sob essa lógica colorista, a branquitude é o início de uma linha social cromática de padrão estético, isto é, o melhor ponto para se estar na economia dos afetos, na partilha do simbólico e do sensível. Vale, no entanto, sinalizar que mesmo sendo apreendida como categoria/grupo, a branquitude também é marcada internamente por hierarquias aportadas em diferenças de origem, regionalidade, classe e fenótipos. Assim, é possível observar que há gradações de brancura. Por exemplo, se levada em conta a classe econômica, o grupo branquitude poderia ser subdividido em pessoas branquíssimas, brancas e encardidas (Lia Vainer SCHUCMAN, 2012).

Nessa linha cromática, sendo a brancura o referencial, em seu ponto oposto, no lócus social mais desvantajoso, está a negrura. Como podemos imaginar, existe nesta também um degradê hierárquico, a negritude não é homogênea, pois - como cantou Elza Soares - “mil nações” a moldaram. Pessoas negras, assim como pessoas brancas, são distintas fenotipicamente, possuem vários tons de pele como marrom claro, marrom avermelhado, marrom azulado, preto, bege, castanho; possuem várias texturas de cabelo - cacheado, crespo, crespíssimo, liso; possuem várias larguras e estruturas de narinas, lábios e corpos, isto é, uma pluralidade de existências pouco apresentada nas representações estereotipantes da lógica hegemônica racista.

Diante disso, como talvez tenha previsto Lynch, é possível afirmar que o colorismo é uma das mais sofisticadas artimanhas do domínio e da ação estrutural do racismo, pois nutre e mantém a branquitude como padrão; fertiliza a sina individual no inconsciente; inflama a fratura da identidade de grupo; abastece o Trauma.

Imagem 30: *Humanae*, de Angélica Dass (2012)<sup>36</sup>.



Pessoas negras de pele clara, como observamos com a Mulata, não estão livres do racismo. Para pessoas negras de pele escura, no entanto, o racismo não deixa dúvidas, não disfarça: é violento, excludente, mortal. A pele escura é inescandível, seus traços fenóticos são marcas indiscutíveis de diferença. Para a indústria fotográfica e audiovisual, até a década de 1990, a pessoa negra de pele escura era aquele borrão preto em que só o branco dos olhos e dos dentes era capturado pela ótica dos Cards de Shirley. Para a pessoa negra de pele escura é impossível negociar o atravessamento da linha da negrura. Não existe White Card para pessoas negras de pele escura.

<sup>36</sup> Projeto visual da fotógrafa brasileira Angélica Dass. No projeto, ela reuniu 4 mil retratos e miríades de tonalidades epiteliais de pessoas fotografadas em 18 países. Depois ela associou a cor de cada pessoa a uma cor do catálogo Pantone. O objetivo era mostrar o quão arbitrárias são as classificações raciais. Saber mais em: STRCHLIC, Nina. Usando catálogo de cores, artista revela a diversidade de tons de pele. National Geographic Brasil. 2018. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2018/04/usando-um-catalogo-de-cores-artista-revela-diversidade-dos-tons-de-pele>>. E também no site da artista: <<https://angelica-dass.squarespace.com/>>.

Porém, com pessoas negras de pele clara, o racismo age de forma mais sôca. Como vimos com Nátaly Néri, ser “parda”, “mestiça”, “moreninha”, “marrom bombom”, “amorenada”, “branca queimada”, “bronze”, “escurinha”, “cor-de-burro-quando-foge”, “café com leite”, “cor de canela”, “meio preta”, “mista”, “puxada para o branco”, “sarará”, “mulata” (Lilia Moritz SCHWARCZ, 2012; Nátaly NÉRI, 2018) seria menos pior do que ser preta. Sob um espectro eugenista, o racismo enaltece o “quê” de brancura, a parte “aliviada” do “traço fino” vindo talvez de uma avó loira de olhos claros como a minha. A pessoa negra de pele clara, dessa forma, é induzida a crer que ela precisa ter ou que já tem alguma forma de negociar acesso ao grupo restrito, nem que pelo status de “encardida”, mesmo não sendo “branca retinta”. Como Irene e Clare, a pessoa negra de pele clara que consegue “suavizar” o que a branquitude lê como marca física de negrura pode até - consciente ou inconscientemente - performar pertença.

Inspirada por “*Passing*”, proponho que imaginemos, então, a branquitude como uma festa restrita, dessas que o convite indica que tipo de vestimenta usar. Para entrar nessa festa, você precisa estar bem vestido [com a pele certa], mas, é também imprescindível que você tenha os acessórios corretos [marcas fenotípicas]. Voltemos à Clare. Mesmo sendo clara, se ela não parecer sempre pessoa branca, de nada adianta, pois ela será - com perdão do trocadilho ao acionar Fanon - desmascarada. A pele clara supostamente permite a negociação com o segurança na porta da festa, digo, da festa “branquitude”. A pele clara facilita que o segurança da porta pare para ouvir você se explicar sem te enxotar de cara: “sai daqui, neguinha!”.

Contudo, nada adianta a pele, se alguma coisa te entrega como penetra dessa festa, não te deixando “passar” pela porta. Qual a marca fenotípica mais associada à negritude depois da pele? Qual o maior sinal diacrítico repulsivo que destoa da “boa aparência”? Qual atributo visual precisa, portanto, ser controlado, abaixado, disfarçado, amarrado, arrumado, preso, negociado? No que pessoas negras precisam “dar um jeito” de alterar para completar o “*look*” *Off-white* (o tom branco que não é branco)?

Imagem 31: Fotomontagem 1 - Fotografias de arquivo pessoal.



Legenda sugerida: “É você em todas, colega?” ou “Meu cabelo, a thread”<sup>37</sup>.

Em 1994, Ângela Lúcia Silva Figueiredo desenvolveu pioneiro estudo intitulado “Beleza Pura: símbolos e economia ao redor do cabelo do negro”. Neste trabalho, a autora entrevista mulheres moradoras de um bairro da cidade baixa em Salvador, na Bahia, e ativistas negras a fim de observar o significado da manipulação do cabelo negro. Ângela Figueiredo assegura a relevância do tema tanto para entender as dinâmicas de classificação da cor, quanto o discurso sobre a construção da identidade negra (Ângela FIGUEIREDO, 2002). Em 2021, em “História social da beleza negra”, Giovana Xavier revela que a “melhoria” dos cabelos crespos já foi utilizada pela indústria de cosméticos para aumentar sua clientela. Segundo ela, a narrativa das propagandas costumava elaborar que melhores oportunidades profissionais apareceriam para mulheres com uma “imagem pública respeitável”. Giovana Xavier explica que o alisamento capilar foi uma política “hegemônica na comunidade negra estadunidense até 1950, quando o estilo ‘natural’ começou a se difundir entre jovens pertencentes a movimentos negros de contracultura” (Giovana XAVIER, 2021, p. 117).

Também Alice Walker, autora de “A Cor Púrpura”, em 1987, palestrando em *Spelman College*, Atlanta, universidade que havia cursado, compartilhou suas experiências sobre cabelo com estudantes da instituição. No discurso ela narra, o que me permito a liberdade de interpretar, como foi seu processo de transição capilar. Ela indica desde o dia em que cortou o

<sup>37</sup> A primeira frase foi dita por um atendente de gráfica quando fui revelar fotos de família. Depois de reparar que se tratava de uma mesma pessoa em momentos e com cabelos diferentes nas fotos, me perguntou: “É você em todas, colega?”. A segunda frase faz alusão a uma “categoria nativa” conhecida por boa parte das pessoas usuárias da rede social Twitter. Trata-se de um recurso comunicacional. Uma vez que, no Twitter, uma publicação tem no máximo 280 caracteres, para expandir um tópico que se deseja apresentar ou discutir, geralmente, é usada uma “thread”. Em traduções possíveis “thread” é um fio, uma linha. No Twitter, no entanto, uma thread pode ser entendida como uma narrativa composta por um grupo de tuítes conectados por um tema. As publicações podem conter gifs, imagens, vídeos e links. Geralmente essas publicações são conduzidas por uma numeração sequencial, além de seguirem uma lógica cronológica e/ou argumentativa – daí o nome: uma linha de pensamento. Uma thread serve para contar uma história, compartilhar uma informação de modo mais detalhado ou propor um debate a partir dos pontos de partida apresentados.

cabelo curto (*big chop*), passando pela utilização de tranças (*box braids*/penteados de proteção), narrando inclusive o processo de colocação deste alongamento para o crescimento desejado e sua relação com a trançista, a descoberta do modo mais adequado de lavar e tocar no cabelo, até o dia em que se reconheceu totalmente na frente do espelho com seu cabelo natural.

Evidencio de sua fala, no entanto, a interessante associação que ela faz entre a relação até então incômoda com o próprio cabelo e uma sensação de barreira mental. Sua argumentação poética pode nos servir de ilustração metafórica acerca de como questões estéticas - aparentemente simples e banais - podem estar aliadas ou serem sintomáticas, portanto, da colonialidade de poder-saber(-se), especialmente, para corpos negros. Em outras palavras, como um “cabelo oprimido é um teto para o cérebro”:

Certo dia, [...] ocorreu-me que, no meu ser físico, havia uma última barreira para minha libertação espiritual, pelo menos naquela fase: meu cabelo. Não meu amigo cabelo propriamente, pois logo percebi que ele era inocente. O problema era o modo pelo qual eu me relacionava com ele. Eu estava sempre pensando nele. Tanto que, se meu espírito fosse um balão, ansioso para voar e se confundir com o infinito, meu cabelo seria a pedra que o ancoraria à Terra. Compreendi que seria impossível continuar meu desenvolvimento espiritual, impossível o crescimento da minha alma, impossível poder olhar para o Universo e esquecer meu ego completamente nesse olhar (uma das alegrias mais puras!) se continuasse presa a pensamentos sobre meu cabelo. Compreendi de repente porque freiras e monges raspam as cabeças! Olhei no espelho e comecei a rir de felicidade! Tinha conseguido abrir a pele da semente e estava subindo dentro da terra. [...] Finalmente descobri exatamente o que o cabelo queria: queria crescer, ser ele mesmo, atrair poeira, se esse era seu destino, mas queria ser deixado em paz por todos, incluindo eu mesma, os que não o amavam como ele era. O que acham que aconteceu? [...] O teto no alto do meu cérebro abriu-se; mais uma vez minha mente (e meu espírito) podia sair de dentro de mim. Eu não estaria mais presa à imobilidade inquieta, eu continuaria a crescer. A planta estava acima do solo (Alice WALKER, 2011, s/p).

Para o que pretendo argumentar, recorro aqui às elaborações feitas por Nilma Lino Gomes (2002, 2003, 2017, 2019), uma vez que esta elabora extensa pesquisa sobre corpo e cabelo negros como símbolos de identidade negra, em especial para meninas, jovens e mulheres. Observando salões de beleza étnicos, a sala de aula e sua própria trajetória social e política como mulher negra, a professora Nilma Lino Gomes, aponta para o lugar estratégico que o cabelo tem nos processos de identificação racial. Segundo a autora, mesmo para as pessoas negras de pele clara, a textura crespa do cabelo - no país racista que é o Brasil - torna-se estigma dentro das escalas corpóreas e estéticas que o racismo produz. Ela argumenta que a antropologia e a história dos corpos ajudam a revelar a relevância que um simples fio de cabelo tem em diferentes culturas, contextos e técnicas corporais. Em sua vasta pesquisa afirma que o corpo negro não se separa da constituição de sua subjetividade, que a expressão estética se alia

- via dimensão dos sentidos e das emoções - à constituição de identidades. Podemos aprender com a autora, à vista disso, que a construção da identidade é também um movimento ótico, visual e constante, uma vez que

não se dá apenas a começar a olhar de dentro, do próprio negro sobre si mesmo e seu corpo, mas também na relação com o olhar do outro, no que está fora. É uma relação tensa, conflituosa e complexa que este trabalho privilegia, vendo-a [a construção de identidade] a partir da mediação do corpo e pela expressão da estética negra. Nessa mediação, um ícone identitário se sobressai: o cabelo crespo. O cabelo e o corpo são pensados pela cultura. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos (Nilma Lino GOMES, 2019, p. 28)

Dentre outros pontos, a autora salienta que o racismo e a branquitude, ao operarem em conjunto para essa relação tensa, lançando “dardos venenosos sobre a construção da identidade negra [...] tentam limitar os indivíduos negros, sobretudo as crianças e as mulheres que, ao se mirarem no espelho, veem aquilo que ele - o racismo - coloca à sua frente” (Nilma Lino GOMES, 2019, p. 19).

“Lidar” com o cabelo batizado de “ruim” e “duro”, como indica Nilma Lino Gomes (2019), remete à labuta escravocrata, pois incorpora a ideia de violência das estratégias de anulação cultural sofrida pelo povo negro. Vale lembrar, como ela faz, que para muitos grupos étnicos africanos, o cabelo tinha significado social e o penteado era marca e manifestação de identidade e status de dignidade dentro de suas culturas. Não por acaso, uma das formas de mutilação físico-simbólica utilizadas pelos colonizadores era justamente raspar o cabelo de homens e mulheres africanas cativas.

A sina foi e ainda é para muitas - claras e escuras diaspóricas - a “correção física”, ou seja, a fuga do corpo e da imagem corporal negra pelo fio do cabelo na “busca por um novo corpo que se assemelharia com o referencial branco de beleza” (Kabengele MUNANGA in Nilma Lino GOMES, 2019). À vista disso, pode-se dizer que a textura crespa é a outra marca social primordial da diferença e se relaciona com a maneira na qual a pessoa negra se vê e é vista: o cabelo é visível (aparente, aparência), portanto, é presença, portanto, é imagem. “O cabelo crespo carrega em si significados culturais, políticos e sociais importantes e específicos que classificam” e localizam pessoas negras tanto dentro do grupo social mais abrangente, quanto no interior de um coletivo étnico (Nilma Lino GOMES, 2019, p. 34). A youtuber Jacy Carvalho salienta, no entanto, que dentro do espectro dos cabelos não-lisos, o cabelo crespíssimo é o mais odiado, isto é, em terra de cacho, quem tem crespo 4c não é rainha.

Assim, é possível apreender que - observando a dimensão social da imagem - o cabelo crespo também é signo, visto que representa mais do que simples fenótipo: pode ser símbolo de orgulho e suporte simbólico de identificação ou estigma de vergonha.

bell hooks (2008 [2005]) intenta que mulheres negras, sob a lógica supremacista da branquitude, tendem a perceber seus cabelos como inimigo, como problema a ser resolvido, como território que deve ser conquistado. Ela, inclusive, afirma que o cabelo é a parte do corpo da mulher negra que mais “deve” ser controlado, pois o chamado “black” ou mesmo os penteados afro como *dreads* e tranças são vistos pela cultura branca como aterrorizantes(?). Nós tendemos a interiorizar esse medo, de acordo com bell hooks e, “o grau em que nos sentimos cômodas com o nosso cabelo reflete os nossos sentimentos gerais sobre o nosso corpo” (bell hooks, 2008 [2005], s/p). Em contrapartida, talvez seja o cabelo crespo de mulheres negras a parte mais “pública” de nossos corpos, uma vez que pessoas brancas - que conhecemos ou não - tocam nele sem pedir autorização. Vale frisar, todavia, que “ao tocar o cabelo de uma mulher negra se está tocando na extensão de seu corpo, sua história e todo estigma construído ao redor dos nossos fios” (Mayara SMITH, 2022)<sup>38</sup>.

Imagem 32: Mayara Smith, “Não toque”, 2022, intervenção artística com cabelo<sup>39</sup>.



Foto: Mayara Smith.

<sup>38</sup> Trecho do texto de apresentação da intervenção artística “Não toque”, 2022. Disponível em: <<https://www.mayarasmith.com/c%C3%B3pia-video-arte-quem-vivia-ali-2022-1>>

<sup>39</sup> Mayara Smith é multiartista, pesquisadora e designer. Ver mais em: <<https://www.mayarasmith.com/>>.

As experiências traumáticas negras com relação ao cabelo começam na primeira infância. Em especial meninas, desde muito cedo, são apresentadas e submetidas a “rituais de manipulação do cabelo” [= lida] (Nilma Lino GOMES, 2002). E como ritual, há uma liturgia específica envolvida; quer dizer: elementos, práticas, formas, posicionamento de corpo, uso de objetos para realização do cerimonial, além de enunciados: “Para ficar bonita, mulher tem que sofrer” - quantas vezes, a maioria de nós, durante rituais de manipulação, ouviu isso ou coisas do gênero? E

é triste  
 que existam meninas virgens, mas seus cabelos  
 não  
 e naturalizemos a beleza pela dor  
 a ponto de parecer normal  
 o ferro quente carinhosamente  
 chamado de chapinha,  
 queimaduras de hidróxido de sódio e guanidina  
 me avisa quando começar a arder  
 pra gente lavar, tá  
 (Stephanie BORGES, 2019, p. 14)

Enquanto a expressão ecoa no espaço - “para ficar bonita tem que sofrer” - imprimindo uma multiplicidade complexa de sentidos no imaginário inconsciente comum como, por exemplo, a naturalização do sofrimento - inclusive estético - à condição de mulheridade/racialidade e o fomento ao ódio de sua autoimagem - o couro cabeludo queima, o cheiro de amônia inebria e as gozações por ter uma “carapinha”, um “pixaim” ou um “Bombril” são rememoradas.

Imagens 33: Priscila Rezende. Deformação. 2015.



Foto: Renata Martins.

Concordo com o professor Kabengele Munanga quando diz, no prefácio de “Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra” (2019), que Nilma Lino Gomes analisa o cabelo “não apenas como parte do corpo individual e biológico, mas, sobretudo como corpo social e linguagem, como veículo de expressão e símbolo de resistência cultural” (Kabengele MUNANGA in Nilma Lino GOMES, 2019, p. 24). Também concordo com ele quando afirma que “a conscientização sobre as possibilidades positivas do cabelo oferece uma notável contribuição no processo de reabilitação do corpo negro e na reversão das representações negativas presentes no imaginário herdado de uma cultura racista que destrói a estima do corpo negro”, um vez que articula “ao corpo negro e ao cabelo crespo as mais diversas dimensões: estéticas, políticas, educativas, familiares, identitárias, mercadológicas, entre outras” (Kabengele MUNANGA in Nilma Lino GOMES, 2019, p. 24; Nilma Lino GOMES, 2019, p. 17). Concordo, pois sou fruto do que narra a referida autora.

Nilma Lino Gomes (2017, 2019) diz que, no Brasil, o cabelo crespo passou a ter lugar de destaque para a juventude negra urbana contemporânea. Usando redes sociais como o Youtube, jovens negras, nos últimos dez anos, realizam práticas estéticas outras. Essas jovens passaram a assumir a negritude inscrita em seus cabelos como forma de descoberta, experimentação e afirmação identitária histórico-existencial. Realizando um tipo recuperado, portanto, ancestral, de política de afetos, ao produzirem conteúdo sobre o processo de transição capilar, por exemplo, utilizam as redes sociais como espaço [virtual] de encontro, troca, aprendizagem e apoio mútuo que vai na contra-sina, isto é, na contramão do que é esperado

como padrão hegemônico, não só físico ou estético, mas, principalmente, identitário e afetivo. Logo, um outro tipo de ritual me parece aparente.

Quando bell hooks (2008 [2005]) descreveu os salões de beleza de mulheres negras do Sul dos Estados Unidos, ela expôs o que chamou de Ritual de Intimidade. Segundo ela:

Fazer chapinha era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto a barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo. Tínhamos um mundo no qual as imagens construídas como barreiras entre a nossa identidade e o mundo eram abandonadas momentaneamente, antes de serem reestabelecidas. Vivíamos um instante de criatividade, de mudança (bell hooks, 2008 [2005], s/p).

Mesmo que a autora tenha retratado acima o contexto de segregação estadunidense e procedimentos químicos da “política de alisamento”, acredito caber e ser a melhor conceituação para este trabalho essa tal ideia da ritualidade da intimidade, pois o que narrarei é também uma jovem negra, na companhia virtual de outras, em um momento secreto, exclusivo, criativo e de mudança, abandonando imagens construídas como barreiras entre sua identidade e o mundo, mesmo que momentaneamente, mesmo antes de serem restabelecidas.

bell hooks (2019a) chama, em outro texto, para a experiência de autorrecuperação [= autocura] um processo de “tornar-se completa novamente”. Ela afirma que restaurar a si tem a ver com o desenvolvimento de consciência crítica, bem como com o experimento de novas, diferentes ou - até então - ausentes formas de relação com o mundo. Tal processo, por conseguinte, despertaria a necessidade de mudança na realidade individual, política e social da sujeita autorrecuperada. Ela reforça, todavia, que processos de recuperação do eu (autorrecuperação) acontecem via outros “eus” - ancestrais e contemporâneos:

Nós aprendemos que o eu existia em relação, era dependente, para sua própria existência, das vidas e das experiências de todas as pessoas; o eu não como “um eu”, mas a junção de “muitos eus”, o eu como incorporação de uma realidade coletiva passada e presente, família e comunidade. A construção social do eu “em relação” significa, então, que conhecíamos as vozes do passado que falam em e para nós, que estaríamos em contato com o que Paule Marshall chama de “nossas propriedades ancestrais” - nossa história. Porém, são precisamente essas vozes que são silenciadas, reprimidas, quando somos dominados. É essa voz coletiva que lutamos para recuperar. Dominação e colonização tentam destruir nossa capacidade de conhecer o eu, de saber quem somos. Nós nos opomos a essa violação, essa desumanização, quando buscamos autorrecuperação, quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossas histórias. Esse processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse a primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição de dominação (bell hooks, 2019a, p. 78)

Portanto, como afirma Neusa Santos Souza (1983), a descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio, até porque “saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (Neusa Santos SOUZA, 1983, p. 18).

Para uma jovem negra de pele clara a negritude pode ser uma novidade, pode ser fenômeno tardio germinado do processo permanente de tomada de consciência. Por tomada de consciência entende-se a emancipação do *logos* que abdica de “velhos hábitos do pensar” e solicita a contracolônialização do saber[-se]. Para pessoas negras acostumadas com a branquitude sendo a única possibilidade de “torna-se gente”, a Consciência Negra do Negro (Achille MBEMBE, 2018) ou Consciência Autodeterminada (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019) é ao mesmo tempo, gesto de autorrecuperação, modo de presença perante a si mesmo, olhar interior e utopia crítica para escrever a própria história como ato de imaginação moral, renegação do estatuto de coisa que lhe fora atribuído e reivindicação do status de agência. Logo, descobrir-se negra, tornar-se negra, olhar-se negra, não é condição dada a priori, é um devir eminentemente político. Este, além de exigir a contestação daquele modelo padrão primeiro que nos ensinou a ser caricatura da branquitude, portanto, performance mimética dela, solicita, ou melhor, reivindica o próprio rosto e a autoimagem (Neusa Santos SOUZA, 1983).

Imagem 34: Flávio Cerqueira. Antes que eu me esqueça. 2013.



Foto: Edouard Fraipont.

### **Sobre Ritual de Intimidade/ Relatos de sensação sem nome**

Talvez precisemos de um nome para isso [...]

de pensar que há adultas que nunca souberam como são seus cabelos

(Stephanie BORGES, 2019, p. 18)

A descrição no site oficial diz que “K-bela” (2015) é uma “experiência audiovisual realizada de forma colaborativa por mulheres negras sobre mulheres negras” e que o processo de produção do filme foi baseado em redes de afeto. De acordo com o site, a Internet foi central para a realização da obra, uma vez que o elenco - que também colaborou com suas histórias pessoais para o curta - foi convocado via redes sociais e uma vaquinha virtual foi feita para ajudar a custear as gravações do filme. Nacional e internacionalmente premiado/reconhecido, o filme, que tem roteiro e direção de Yasmin Thayná, cria, aciona ou empresta repertório imagético sobre a relação de jovens negras com sua estética, mais precisamente com seu cabelo, e a importância simbólica, política e identitária dessa relação com nosso imaginário.

Também em “Irun Ori” (2020), a cineasta Juh Almeida aborda o poder de comunicação e de união atribuído ao cabelo de mulheres negras em uma conexão diaspórica entre Brasil e Moçambique. A obra interroga o ato de trançar como transmissão e preservação de valores ancestrais e de afeto, além de importante ferramenta de consciência política de corpo e mundo. A partir do cabelo, aponta novas dimensões para se pensar identidade negra e memória, resistência e estética, propondo aquilombamento. Nas pesquisas que originaram o documentário ensaístico, *Irun (cabelo) Ori (cabeça)*, Juh Almeida descobriu “o mapa nos cabelos que davam um suporte para os nossos antepassados se apoiarem coletivamente para chegarem ao quilombo em segurança, que era o lugar de encontro e de refúgio” (Izabel Duva RAPPOPORT, 2020).

Essas obras audiovisuais, além de mostrarem que mulheres negras tendem a usar as produções culturais, as conversas cotidianas, o acesso ao ensino superior, os meios de comunicação e as redes sociais como dimensões e espaços cada vez mais importantes para sua atividade intelectual e poÉTICA (Patricia Hill COLLINS, 2019), ajudam ainda a exemplificar o que Nicholas Mirzoeff (2016) chamou de contravisualidade. Por contravisualidade, o autor empreende não uma coisa visual propriamente, nem um feito de simples oposição binária à visualidade - como visto, um conjunto de classificação, separação e estetização. O que Nicholas Mirzoeff defende é um conjunto de metas, estratégias e formas imaginadas de singularidade e coletividade com suas próprias técnicas e proposições alternativas de retratação de realidades existentes, emancipação de inteligências e contraposição “da estética do poder” em prol do direito a olhar e também do direito de ser visto.

Se pensada com o auxílio das contribuições de bell hooks sobre o “olhar opositor”, poderíamos assimilar a contravisualidade como produção de uma prática discursiva, portanto, como proposição efetiva de linguagem, de conteúdo e forma, enfim, de re-partilhamento do sensível e de redistribuição de sentidos comuns do mundo. Segundo a autora, mais do que resistir, mais do que reações contra a hegemonia, essa prática de oposição tem estendido e multiplicado o espectro de atuação e relação do olhar, uma vez que, mais do que contestar, é prática agente e autônoma que inventa, gera, pare coisa outra.

Quando eu coloquei megahair eu passei a ter outra relação no “lidar” com meu cabelo. Se antes, eu o via alisado todo dia, com o uso da extensão, eu só precisava disfarçá-lo e era possível fingir que ele não estava ali boa parte do tempo. Contudo, trimestralmente era necessária a manutenção: tirar e recolocá-lo. Eu me incumbia de retirar o alongamento e “preparar” tudo para que a implantista pudesse trabalhar. Ao fazê-lo, em termos de Nilma Lino

Gomes, eu lidava com ele [e lidava mal!]. Munida do Trauma, das imagens de controle e da sina, o ritual de manipulação era prática literal de dedo-na-ferida: toda vez que eu precisava tirar o megahair e ver no espelho meu cabelo do jeito que estava, tocar nele e alisá-lo com química, isso doía. O resultado? Uma sensação sem nome ainda hoje, uma vez que até agora não achei palavra que verbalize o sentimento de uma dor que dói não-sei-onde, mas que não dói necessariamente, pulsa e, se é que é dor, também é tristeza, vergonha e incompreensão startada pelo fato-efeito de não ter cabelo liso. Parece muito com vergonha, mas também é físico, experimentado na pele, no peito e na cabeça, possui um quê de mágoa, de revolta e uma necessidade de entendimento.

Vale dizer que o ritual de manipulação se dava da seguinte forma: eu entrava no banheiro de madrugada; em frente ao espelho, retirava o cabelo “colocado”; alisava e lavava meu cabelo; passava chapinha em ambos; e cobria a cabeça com um lenço a fim de esconder o que tinha em baixo, o cabelo. Para mim, não era confortável que sequer minha mãe ou pai me vissem “sem cabelo”. Dormia poucas horas, pois muito cedo partia a fim de recolocar a extensão capilar pela técnica de “nozinho” com a mesma profissional de confiança. Ela, a única pessoa a me ver com meu cabelo sem extensão.

Durante esse processo, por muitas vezes, ao me olhar no espelho “sem cabelo”, eu tive algo que hoje identifico como uma possível crise de ansiedade devido à disforia. Considero a disforia, nessa conjuntura, como um forte mal-estar psíquico ou espiritual resultado de experiências de socialização e construção de subjetividade onde se realiza uma desconexão entre a imagem que eu tinha de mim ou a que gostaria de ter com a aparência que realmente eu tinha ou a que o contexto cultural hegemônico dizia que eu precisava que ter. E de fato, eu não reconhecia minha imagem perante o espelho sem o cabelo liso.

Quando eu ouvi sobre transição capilar fui buscar materiais que explicassem do que se tratava. Me deparei com uma série grande e diversa de posts, blogs, sites e vídeos. Os vídeos, quase em sua maioria disponíveis pelo YouTube, mostravam a prática de jovens que gravavam e exibiam seus rituais, aquele mesmo que eu escondia a todo custo, para quem quisesse ver. Desse jeito, eu tive acesso a experiências de pessoas comuns e desconhecidas, de diferentes lugares do Brasil e até do mundo, que falavam e mostravam, por exemplo, as técnicas de fitagem e finalização que davam ou não certo para seus cabelos. Entre resenhas sobre produtos bons e acessíveis, eu buscava, acima de tudo, por aquilo que mais me gerava curiosidade: o tempo e a dimensão de crescimento do meu tipo de cabelo.

Até onde me lembro, o primeiro canal do YouTube que acessei para isso foi o de Gill Vianna. Salvo engano, Gill Vianna é maranhense e começou a produzir conteúdo sobre cabelo no Facebook. Em seus vídeos, ela fazia reações sobre produtos e técnicas para o seu tipo de cabelo. Como eu não lembrava/conhecia o meu cabelo, não sabia que a curvatura mais cacheada de Gill não era necessariamente a minha e, então, que os cremes, as finalizações e as fitagens mais adequadas para mim poderiam ser outras.

Assim como em outras plataformas de streaming, o YouTube também executa um método de recomendações de conteúdo a partir do histórico de busca da pessoa usuária. Desse modo, me foram sugeridos outros canais a partir de minha busca. A maioria dos canais sugeridos pertenciam a jovens negras, quase todas crespas. Em seus vídeos, elas narravam histórias parecidas com as minhas, histórias que envolviam a relação entre o fato de serem crespas e baixa autoestima ou seu auto-ódio estético. Na tela em que eu as assistia, essas jovens apareciam praticando, em frente à câmera ou ao celular, uma série de técnicas que não se referiam, no entanto, com a lida traumática do cabelo, mas sim que pareciam remeter à busca por cuidado e tratamento, portanto, cura e manutenção da saúde de seu corpo negro.

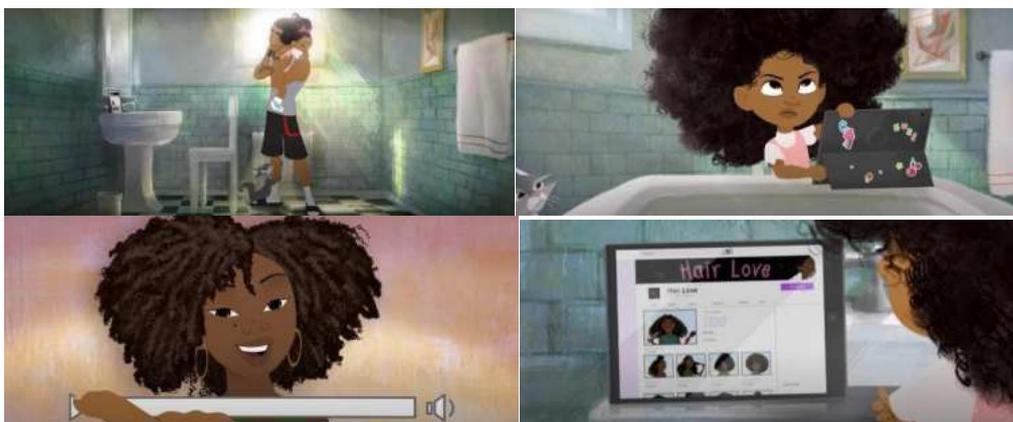
Segundo Cosette Castro (2021), partindo de teorias foucaultianas, “a eficácia das práticas disciplinares é maior quando não são vividas como demandas externas ao sujeito, mas como comportamentos auto-gerados e auto-regulados” (Michel FOUCAULT, 1977, p. 136 apud Cosette CASTRO, 2021, p. 73). Ela elabora que, embora a sociedade seja constituída por uma série de dispositivos de poder que atravessam e controlam subjetividades e desejos, os sujeitos sociais teriam como encontrar maneiras de se esgueirar de tais mecanismos ao cuidar de si. Ademais, a fim de argumentar sobre “cuidado e autocuidado entre mulheres ativistas no mundo online”, recorre às contribuições feitas por Audre Lorde. Pela perspectiva negra feminista de Audre Lorde, Cosette Castro afirma que autocuidado não é prática individual, sendo assim impossível tratar de autocuidado dissociado da prática política, visto que, em especial na vida de mulheres negras, a política e as estruturas de poder sociais atravessam todos os momentos e as dimensões de sua existência.

Em famosa frase - “cuidar de mim mesma não é autoindulgência, é autopreservação, e isso é um ato político” - Audre Lorde auxilia a entender o autocuidado como estratégia de existir e resistir. Aprisionadas no labirinto racista-sexista dos estereótipos e das interseccionais imagens de controle, mulheres negras têm sequestrada e violada sua relação com seu próprio bem-estar. À vista disso, apreendo a estratégia de autocuidado sugerida por Audre Lorde como técnica de hackeamento: se, como visto, o que se espera de mulheres negras é que cuidem

sempre de outras pessoas, se anulando, e que não estimem seu corpo e sua imagem, é revolucionário o apreço a si mesma.

Com o Youtube, eu mirei a tela e olhei jovens negras praticando o autocuidado. Eu vi jovens negras de pele clara restaurando fios crespos. Assim como Joana, eu me posicionei em frente à tela e resolvi copiar a coreografia que refletia nela. Mas, como meu ritual era de iniciação, visto que eu precisava copiar passo-a-passo e exatamente o que faziam elas, isso demandava uma determinada disposição dos objetos e do corpo no banheiro. Essa é outra liturgia que descrevo: o celular precisa estar apoiado em alguma superfície próxima ao espelho, assim, olhando as imagens das youtubers na tela, eu me oriento quanto ao que devo fazer; concomitantemente, eu preciso encarar o espelho sem hesitar, e, ao fitá-lo olho minha imagem. O curta-metragem de animação ganhador do Oscar de 2020, “*Hair Love*”, produzido e dirigido por Matthew A. Cherry, ajuda a ilustrar essa disposição corpo-espacial.

Imagem 35, 36, 37 e 38: *Hair Love*<sup>40</sup>.



Fonte: YouTube Sony Pictures Animation.

Além de partitura para o corpo, uma certa coreografia ocular também me parece particular do Ritual de Intimidade em questão, pois com a repetição desta cinesia, um movimento pendular é realizado pelo olho: tela/youtubers-espelho/minha imagem. Esse movimento, que produz outra sensação sem nome, cria uma triangulação ótica, onde a minha imagem no espelho poderia ser como tela; e as imagens das youtubers, poderiam ser espelho:

<sup>40</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kNw8V\\_Fkw28](https://www.youtube.com/watch?v=kNw8V_Fkw28)>.

Imagem 39: Vitória Rodrigues, s/n, 2021.



Fonte: @vitoriarrodrigues

Novamente Denise Ferreira da Silva (2019) refina a explicação de um feito: aqui ela empresta nomenclatura para a coisa sem nome e conceitua o feito do olhar durante o Ritual. Na nota de rodapé número 62 de “A Dívida Impagável”, ela cita, *ipsi litteris*, o que o artista visual Michelangelo Pistoletto (1962) fala sobre a obra “Canvas Infinito”: “De um lado, a tela, do outro, o espelho, eu, no meio. Um olho na tela, o outro no espelho. Ao encarar os dois objetos intensamente, gradualmente ambos se tornam sobrepostos. A minha imagem espelhada transfere a si mesma para a tela enquanto se mantém no espelho, e a tela transfere a si mesma para o espelho, tornando-se uma e a mesma coisa” (Michelangelo Pistoletto, 1962 apud Denise Ferreira da SILVA, 2019, p. 108)<sup>41</sup>.

Imagem 40: Fotomontagem 2 - Fotografia de arquivo pessoal sobre Frame 00:05:37/00:16:16 do vídeo 12.



Legenda sugerida: Canvas Infinito.

<sup>41</sup> Ver mais sobre a instalação “Architettura dello Specchio, 1990” de Michelangelo Pistoletto em: <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/pistoletto-michelangelo/architettura-dello-specchio>>.

O artista visual Michelangelo Pistoletto, entre os anos de 1961 e 1962, realizou seus primeiros “Quadros Espelhados” - obra resultante de uma pesquisa identitária. Em 2018, para o projeto Conexão Sesc, o artista parece se referir ao espelho como um suporte de dupla função. A primeira enquanto moldura material para fixação do objeto de arte que perpetuará seu fazer artístico; e a segunda como superfície auxiliar de um processo de identificação que é contínuo e perene, procriador e representativo, contudo, igualmente registrável. O espelho de Pistoletto me provoca a possível interpretação de que identidade não é e nem será obra pronta, mas um processo de identificação constante e inconcluso (Stuart HALL, 2014), ou seja, uma obra que estará permanentemente “em obras”.

Em meio ao Ritual de Intimidade, me posicionei em frente ao espelho, ao ver a autoimagem de jovens negras youtubers - o canvas - enfim, me olhei - a imagem. E, como visto até aqui, sendo o direito a olhar não meramente uma questão de visão, ao me olhar, me identifiquei, logo, me tornei negra. O direito a olhar é, portanto, direito a existir.

2

## COMO [O QUÊ] UMA MULHER NEGRA PODE [OBSERVAR EM] SE OLHAR?

Imagem 41: Frame 00:10:00/00:16:04 do Canva 5.



Quando, enfim, mirei a tela-espelho, me vi. Nas telas, pessoas como eu. Esse momento-processo de tornar-se fez nascer - ou pelo menos sugeriu a existência - não apenas de minha autoimagem, mas o interesse em pesquisar a dimensão da autoimagem para/das/com/pelas mulheres negras. Como argumentado, em especial para crianças e jovens negras, a estética é um dos estratégicos e emergentes âmbitos traumatizados a ser restaurado, autorrecuperado.

Em um evento virtual sobre literatura e mulheridade negra que discutia o livro “A invenção das mulheres” de Oyèrónké Oyěwùmí, Ana Maria Gonçalves (2021) atenta para a importância dos mitos fundantes na ordem do discurso e - a meu ver - da produção e da partilha social dos sentidos. Para ela, em várias culturas é comum o uso de mitos ou histórias originárias que explicam a construção de suas relações sociais, ecológicas e políticas, assim como suas estruturas institucionais, de imaginário e de conhecimento. Estes mitos funcionam como alegoria de conceitos.

Em “O Mito Negro”, Neuza Santos Souza (1983) explica como se dá “o desafio de todo negro que recusa o destino da submissão” (Neuza Santos SOUZA, 1983, p. 26). Como dito, entendo destino como uma sina. Ao argumentar ser este destino uma ação como a de Édipo que

se encontra frente a frente ao enigma da Esfinge, evidencia, todavia, que um mito pode “ser feito de” [e ter como efeito] “imagens fantasmáticas”. Assim, Neuza Santos Souza adverte que

O mito é uma fala, um discurso - verbal ou visual -, uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. Mas, o mito não é uma fala qualquer. É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-lo em “natureza”. Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social que pode entender-se como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas (Neusa Santos SOUZA, 1983, p. 25).

O perigo, pois, dos mitos fundantes se apresenta quando apenas uma abordagem mítica e interpretativa tem o domínio contínuo na produção de conhecimento, quer dizer: quando apenas uma *História Única* (Chimananda Ngozi ADICHIE, 2009) é acionada para chave de leitura e entendimento do comum do mundo.

Em superficial apuração das contribuições feitas sobre autoimagem, encontramos nas ciências humanas ocidentais a tendência de sempre recorrer a Narciso - o auto-admirador de Ovídio, de Pausânias e de outras versões menos conhecidas - como lente observatória una e canônica das múltiplas relações possíveis entre pessoa e espelho. É recorrente a colocação de Narciso a mirar-se na beira do rio como mito-método-metáfora para entendimento - quase inerente - do nexos entre *self* e *imago*.

Sigmund Freud, por exemplo, no texto “Introdução ao narcisismo”, desenvolvido em 1914, reproduz o mesmo termo utilizado por Paul Näcke, em 1899, para explicar a conduta na qual “o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual” (Sigmund FREUD, 2010, p. 14). Segundo esse enunciado, a pessoa que carrega o radical de Narciso, isto é, a pessoa narcisista, abandona o interesse pelo mundo externo e admira a si mesma de modo demasiadamente intenso – tal como narrado no mito. Em termos freudianos, isso designaria uma perversão, ou melhor, “um complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação” (Sigmund FREUD, 2010, p. 13-14), “um excesso de energia psíquica aplicada à consciência de si mesmo” (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 1990, p. 14), uma subtração da libido frente ao mundo para sua maior adição quanto ao eu.

Ainda no campo de conhecimento da psi, também Jacques Lacan ocupou-se em observar de certa forma as relações do eu e sua imagem ao elaborar sobre “Estádio do Espelho”, em 1936. Segundo ele, este estágio seria como uma identificação, isto é, a transformação produzida nas pessoas até os dezoito meses de idade quando estas assumem uma imagem “cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo

termo *imago*” (Jacques LACAN, s/d, p. 98). Isildinha Baptista Nogueira (2021), a partir das acepções lacanianas, afirma que a imagem do corpo é fundamental e estruturante para a identidade das pessoas. A autora comenta que:

no “estádio do espelho”, o eu só se constrói como representação imaginária pelo outro e em relação ao outro. A identificação da criança como a imagem especular só é possível quando a criança tem um certo reconhecimento do Outro (a mãe). Isso só é possível quando a criança percebe que o outro a identifica como tal, facilitando, assim, seu próprio reconhecimento: o olhar do outro que confirma a realidade do seu corpo na imagem do espelho. A subjetividade que vai se delineando na fase do estágio do espelho representa uma construção imaginária inteiramente submetida à medida do outro. No estágio do espelho, quando da aquisição da identidade por meio de uma linguagem própria, que vem substituir um imaginário anterior em que a imagem de si (a criança) era inseparável da imagem da mãe, é a partir da imagem de si mesmo como outro que o sujeito tem acesso à sua identidade, estabelecendo-se, assim, um movimento subjetivo peculiar. É como um outro especular (a imagem do sujeito no espelho), fora de si mesmo, que o sujeito se dá conta do Outro, um outro igual a ele (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 84).

De acordo com ela, é neste estágio que acontece a identidade primordial e a aquisição desta se apoiaria na dimensão imaginária a partir do reconhecimento que o ser humano criança faz de sua imagem virtual que, mesmo não sendo ela mesma, é por onde ela se reconhece. Seria, então, à vista disso, um tipo de conhecimento imaginário que se fundamenta na experiência.

Como dito, outros campos de conhecimento ocidental mobilizaram Narciso como metáfora de aspectos, dinâmicas e suportes de representação e de imagem. Por exemplo: o campo dos estudos da comunicação. Neste, como feito em “A Máquina de Narciso” de Muniz Sodré (1990), as noções freudianas de narcisismo são utilizadas e estendidas a fim de desenvolver argumentos sobre o fato de as pessoas desejarem ver concretamente a imagem de si (Muniz Sodré de Araújo CABRAL, 1990). Segundo Muniz Sodré (1990), o duplo do eu que tanto fascina Narciso, reflete-se nas mídias por níveis diversos.

Também do âmbito dos estudos de comunicação, destaco o artigo “*Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*” onde observamos que o argentino Norberto Leonardo Murolo (2015) atualiza o uso do mito de Narciso como método para discutir sobre a centralidade que as imagens ocupam nas redes virtuais e as dinâmicas das narrativas do eu na internet. O texto faz interessante análise sobre os elementos que compõem os autorretratos produzidos por jovens da Argentina em suas redes sociais. O autor também argumenta que as *selfies* – os autorretratos - seriam como espaços privilegiados na construção semiológica de si.

Me incomoda, todavia, a afirmação realizada pelo autor de que “*el mito de Narciso es probablemente el primer relato relevante alrededor de la propia imagen*” (Norberto Leonardo

MUROLO, 2015, p. 680). Essa afirmativa me leva a questionar quem-onde-quando qualifica o mito de Narciso como a primeira história relevante sobre a própria imagem. Acima de tudo, essa afirmação me demanda a provocar se tudo se trata de narcisismo ao observarmos as autoimagens produzidas? É tudo narcisismo independentemente de quem quer que tenha produzido as autoimagens? Questiono desta forma, pois me parece que há sentidos na autoimagem de mulheres negras que a gramática convencional não dá conta de traduzir. Então, se mudadas as perguntas, os percursos argumentativos e os interesses; se mudado o uso de mitos fundantes corriqueiramente acionados pelo Ocidente e acionados sistemas de interpretação outros de mundo; se mudada a metáfora; e se acionadas outras ferramentas, seria possível, pois, também a mudança da noção epistêmica e do contexto corpo-cultural? Será que Narciso sempre vai ter a ver? “Comé que a gente” - minas negras – “fica” (Lélia GONZALEZ, 1983)?

### **Narciso não tem nada A VER com isso**

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
 Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
 É que Narciso acha feio o que não é espelho  
 E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
 (Caetano Veloso, Sampa, 1978)

No Mito de Narciso, “o conhecimento de si é sinônimo de morte”  
 (Mahmoud SAMI-ALI, 1993 apud Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 107)

A estudante de Bacharelado em Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF), produtora de conteúdo na internet sobre afrofuturismo, assessora parlamentar, pessoa de axé e mãe, Morena Mariah desenvolveu, em 2020, em seu *Instagram* [@morenamariah] uma série audiovisual chamada “*Òwe* - provérbios africanos”. O vídeo número dois da série foi dedicado ao provérbio “*Orí eni ní um'ni j'oba*” (“A Cabeça de uma pessoa faz dela um rei”). No episódio, Morena Mariah pontua que, em sistemas espirituais e práticos de matriz africana, Orí é deidade individual e particular que cada pessoa tem na cabeça. Orí auxilia, segundo ela, na compreensão dos padrões e modelos de entendimento que acumulamos ao longo da vida sobre nós e sobre o mundo. Esses constituem nossa consciência e inconsciência e se relacionam aos processos de construção identitária. É por meio de Orí (a cabeça) – ligação entre o ser humano e o encantado estabelecido enquanto rito e só por pessoas que sabem fazer com que

uma cabeça se articule consigo mesma – que outra temporalidade-espacialidade, que não a linear, é dinamizada através e ao mesmo tempo pelo o que é passado, presente, futuro; origem ancestral, destino e momento-ali (Ceíça FERREIRA, 2012).

Ademais, no vídeo, Morena Mariah nos orienta que:

falando sobre autoimagem, que é uma coisa muito importante, por exemplo, quando a gente está falando em dieta informacional, é inevitável a gente entender que a construção da nossa autoimagem, enquanto pessoas negras, enquanto povo, enquanto coletivo, enquanto grupo de pessoas que vem sendo atacada ao longo de séculos... a gente vem sendo retratado de uma maneira extremamente infeliz e isso tem sido usado, essa sensação, essa autoimagem ruim que a gente fica quando a gente é retratado de forma pejorativa, ela tem sido usada como uma arma contra nós, porque pessoas que não se veem bonitas, capazes, realizadoras, elas de fato não conseguem realizar nada [...] Nos sistemas espirituais africanos, a gente tem algumas divindades, a gente tem várias, em vários sistemas diferentes, até porque a África é um caldeirão gigantesco cultural, mas eu vou falar de duas divindades que eu estudei um pouco mais, que são Oxum e Het Heru. Oxum é orixá retratada como aquela mulher muito bonita que se mira o tempo todo num espelho. Het Heru é uma divindade kemética, ela é uma vaca ou uma mulher com chifres de vaca. Essas duas divindades estão relacionadas à autoimagem. Quando a gente fala de Oxum, as pessoas acham que é uma mulher mesquinha, vaidosa e fútil. Mas, não é disso que a gente tá falando quando falamos de seu espelho: o espelho é a autoimagem, a reflexão, o reflexo que você tem de você mesmo. Então, o poder que a autoimagem tem no nosso cérebro, na nossa prática, na nossa ação, no que a gente faz ou deixa de fazer é muito grande e, por isso, se tornaram divindades nesses sistemas espirituais. É algo que a gente precisa cultivar e cuidar com muito carinho, pois se a gente não cuida, isso se torna uma arma contra nós.

Em 2017, Grada Kilomba cria e apresenta a performance-instalação “*Illusions Vol. I, Narcissus and Echo*”<sup>42</sup>. Nela, a intelectual-artista fricciona a problemática de Narciso no centro das discussões sobre autoimagem, uma vez que cria outro hipocentro de atenção, outro campo de abordagem para esse mito. Tal atrito é demasiado valioso para essa discussão, pois exhibe de modo escancarado os elementos da narrativa, bem como exemplifica o uso de chaves diferentes para leitura de autoimagens. Ao me referir ao texto literário e mítico de Narciso como imagem, recorro a uma cadeia de representações que entende que as palavras “significam imagens mentais impressas na mente em função da nossa experiência com objetos. Uma palavra é a imagem de uma ideia e uma ideia é a imagem de uma coisa” (Sylvia Caiuby NOVAES, 2008, p. 459). Mas, mesmo que tal cadeia não fosse referenciada, o mito em questão inspirou vasta produção pictórica e imagética, propriamente.

---

<sup>42</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=i9Lu5vG51zE&list=PLG5KwBzNcu3zbxQsGPGWBoz4uRM1fNkmP&index=116>>.

Se considerada a ideia de que uma imagem representa alguma coisa, isto é, torna presente qualquer coisa ausente reproduzindo aspectos da aparência visível ou, em alguns casos, reproduzindo aquilo que se estabeleceu como a aparência do objeto ou ser (Sylvia Caiuby NOVAES, 2008), as produções visuais às quais me refiro geralmente tornam presente o momento ápice da história de Narciso. Quer dizer: “quando ele se sentou à beira do lago, e se inclinou sobre a água para beber. De repente, viu a sua própria imagem refletida na superfície das águas [...] Narciso apaixonou-se, sem se aperceber que era simplesmente a sua própria imagem [...] refletida na água” (Grada KILOMBA, 2019a, p. 31): “Narciso morre diante de sua imagem” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021, p. 108).

Observando as imagens que representam o sujeito protagonista do mito ocidental supracitado, percebemos que se trata de um homem branco, portanto, um referencial geo-socio-corpo-localizado. Quando, então, Grada Kilomba (2019a) - uma mulher negra tratando das fraturas de existência produzidas por Sujeitos colonizadores para pessoas negras colonizadas - utiliza desse mito, ela esgarça os sentidos, provocando deslocamento dos questionamentos sobre o narcisismo e criando outras possibilidades de leitura e de observação. Segundo ela:

narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis. Eu, eu estou rodeada de imagens, que não espelham o meu corpo. Imagens de corpos brancos, com sorrisos perfeitos sempre a olharem-se a si próprios, e a reproduzirem a sua imagem como o objeto ideal de amor. Eu entro em bibliotecas, em teatros, cinemas, museus, galerias e universidades, apenas para me encontrar rodeada das refletidas imagens da branquitude. Sempre a olharem para si próprios e a reproduzirem-se a si próprios como o objeto ideal de amor. Como Fanon escreveu: “Tanta brancura, que me queima...”. Há uma ilusão, uma ruptura. Uma ruptura entre a realidade e a imagem. É uma ruptura óptica, pois as imagens que eu vejo, não refletem a sociedade em que eu vivo. E é uma ruptura política, pois a sociedade em que eu vivo não é refletida nas imagens que eu vejo. É uma ruptura entre objeto e imagem. Um profundo narcisismo, que parece reduzir o mundo à imagem refletida da branquitude. Neste narcisismo, pessoas marginalizadas dificilmente encontram imagens, símbolos ou vocabulário para narrar a sua própria história, ou para nomear o seu próprio trauma. Porque nas narrativas dominantes nós somos construídos, não só como Outro, e como o Outro do Outro (Alteridade): a personificação do que a sociedade não quer ser [...] Isso permite que a branquitude se construa como ideal, como a norma, como a normalidade, como o sinônimo de humanidade. Parece que estamos, de certa forma, a lidar com uma divisão interna do Eu, na qual o sujeito branco desenvolve duas atitudes em relação à realidade: as partes boas do Ego são vivenciadas como partes do Eu. E as partes más são projetadas nos Outros, e vivenciadas como objetos externos maus. O corpo negro, torna-se esse objeto mau externo, que incorpora o que a sociedade branca tornou tabu: a agressão e a sexualidade. Nós tornamo-nos então a ameaça, o perigo, a violência, a sujidade, mas também o desejável, o excitante, o místico e exótico. Nós tornamo-nos aquilo que não somos. Às vezes, sinto que vivo num tempo de intemporalidade. Num espaço vazio. Num espaço onde o tempo não existe. Eu sinto que vivo num espaço onde o passado interrompe o meu presente, e onde o presente é vivenciado como se eu estivesse no passado. Eu vivo num espaço de intemporalidade. Num espaço vazio. Num espaço branco. Num “cubo branco”. Num cubo branco que se apresenta ausente de cor e de

significado [...] Uma metáfora interessante, não é? A negritude é sempre vista, mas é ausente. A branquitude nunca se vê, mas está sempre presente. Presente em todo o lado. É um centro ausente. Está no centro de tudo, mas esta centralidade não é vista como relevante. Nós vivemos num “cubo branco”, que se reproduz a si próprio como a norma e como a normalidade. Ausente. Neutral. Universal (Grada KILOMBA, 2019a, s/p).

Com tal manifesto, Grada Kilomba reitera o mito como alegoria. Entretanto, faz importante alteração em seu uso ao destituir dele o status de paradigma, cânone: a autora retira-lhe a aplicabilidade universal. Além disso, determina outro referencial interpretativo para a história: questiona através dos elementos presentes a noção de branquitude - que considera a sua própria imagem o único objeto possível de afeto, de amor, de cuidado - como componente imperativo nas memórias e realidades do mundo pós-colonial. Grada Kilomba dedura que a histórica única olha somente para si, apenas estima a si, morrendo em si e matando qualquer existência outra possível. Com isso, ela denuncia as políticas de invisibilidade (PINACOTECA, 2019).

Imagem 42: Narciso e Eco - Grada Kilomba



Demonstrando “como o sistema dominante da produção de conhecimento determina quais perguntas merecem ser feitas; como analisá-las; sob qual perspectiva e como explicá-las” (Grada KILOMBA, 2019a, p. 5), Grada Kilomba trata da esfera da epistemologia. Em outras palavras, ela afronta o âmbito dos ordenamentos do inconsciente e de suas coreografias, a teoria

e os padrões utilizados para avaliar conhecimentos, o urdimento estrutural-condicionante-conectante que sustenta os modelos interpretativos de produção de sentidos, práticas, respostas e perguntas (Renato NOGUERA, 2011; Patricia Hill COLLINS, 2019).

Por falar em perguntas, é a partir da indagação que Conceição Evaristo (2020) faz à sua própria obra literária sobre o fato dela pouco representar personagens brancas, mas, ao fazer, sempre alinhá-las a espaços de poder e, portanto, de domínio, que retomo minha provocação: tudo se trata de narcisismo ao observarmos autoimagens? Na ocasião, ao falar do termo-conceito que cunhou – Escrevivências –, Conceição Evaristo interroga a si mesma. A autora questiona se, também ela, não estaria construindo personagens negras de forma estereotipada, assim como são ficcionadas em obras de autoria branca. Conceição Evaristo, que é uma mulher negra, responde a ela mesma e a nós a partir da explicação de seu conceito. Ela elabora que a experiência específica de mulheres negras tende a inserir no mundo suas próprias histórias - essas que a sociedade ocidentalizada partilhadora do sensível desconsidera desde o Trauma. Atrevo-me aqui a relacionar a ideia de escrevivência não apenas ao campo Literário, mas à crítica cultural, ao campo visual e comunicacional.

Isto posto, a autoinscrição que a Escrevivência propõe não poderia ser tratada - como adverte a própria autora - como uma inserção abstrata. A proposição refere-se, sobretudo, a uma agência material, prática, concreta em prol da existência que foi negada a pessoas negras. Logo, em termos evaristianos, a “escrevivência nunca foi ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas” (Conceição EVARISTO, 2020, p. 34). Portanto, me parece que a escrevivência exemplifica que outras ferramentas de criação e de análises de mulheres negras não serão encontradas à beira do rio fechada em si mesmas simplesmente, uma vez que o corpo de uma mulher negra ocupando um lugar que não se espera é uma imagem inesperada e, como Milton Cunha atentou, muda tudo.

Em resumo e nas palavras da própria autora:

Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas, a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade (Conceição EVARISTO, 2020, p. 38).

Diante das argumentações que Conceição Evaristo faz sobre o fato de que a colonização fez com que os povos colonizados incorporassem o Sujeito colonizador em todas as dinâmicas da vida vivida, podemos empreender que cunhar ou recuperar letras, gramáticas, histórias, vocabulários, ferramentas e estéticas próprias, ou seja, outras chaves de criação e observação do comum do mundo, é importante e perene gesto de resgate e de alcance de autonomia, especialmente, para o coletivo de mulheres negras. Ao evocar a formulação “escrever-vervivendo-se”, a autora convoca à busca por pertencimento de si advinda da memória da pele negra e a observância de que nós - mulheres negras - somos donas de nossos corpos, de nossas letras, de nossas falas e imagens, portanto, detentoras e propositoras de conhecimentos e de epistemes, partícipes por direito da partilha do sensível. Observamos que proposições como as estimuladas pelo conceito de escrevivência são, pois, formulações contra-lógica, coisa oposta do que é Trauma.

É, então, que Conceição Evaristo, uma das nossas mais ilustres Mais-velhas-imortais - bem como fez a avó de bell hooks (2019a) em “Uma estética da negritude: estranha e positiva” - entrega-nos um espelho e nos ensina como devemos [nos] olhar. Ela entrega não qualquer espelho, menos ainda o espelho de segunda mão de Narciso, “erguido para refletir o que já existe” (bell hooks, 2019b, p. 240), o que já está posto pelos mesmos sentidos, pela visualidade, mas outro, aquele que Morena Mariah, no início, havia sugerido:

Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o Eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual (Conceição EVARISTO, 2020, p. 38-39).

s/d - Fragmento de um dos cadernos de anotação da pesquisa:

Não faz sentido isso... O Trauma tira de nós até nosso reflexo no espelho. Drácula! A gente se perde por completo. Aí quando a gente se acha, aí quando a gente se olha, enfim; isso é tido como futilidade vaidosa, presunção, Narcisismo, morte de novo! A gente é Medusa? nunca vai poder se olhar? Não faz sentido! ... não é equitativo.

## Oxum tem a ver

*Ara Wa R'ómi Wà/ Ara Wa R'ómi Wà/ Yèyé Osun/ Omi Olowo/ Ara Wa R'ómi Wà/ Ara Wa R'ómi Wà/ Osun Lá Omiró/ Orisà Olá Nilesun/ Osun Lá Omiró/ Orisà Olá Nilesun/ Ekun Efun Ekun Layó/ Osun Lá Omiró/ Iyá Omiro/ Osun E Láyó/ Iyá Omiro/ Osun E Láyó [...] Invés da gente ter tristeza, a gente sorri (Grupo Ofá, Ara Wa Romi Wa, 2019).*

Imagem 43: Kbelá. Yasmin Thayná. 2015. Frame 00:12:43/00:21:45.



Legenda sugerida: [O texto da cena] - “Então, meu problema com espelho é que eu fico na frente dele e não paro de sorrir,”

É comum que o “trançar” demore horas e até mais de um dia, isto é, trata-se de um processo longo. É comum que se busque uma trancista de confiança para entregar sua cabeça, ou seja, trata-se de atividade íntima. Mesmo realizado em espaço público, é possível reparar que o tal momento de cuidar dos cabelos em coletivo, protegendo-os em penteados e tranças, é privado. Em um artigo para a Revista Marie Claire intitulado “Legado vivo: trançar o cabelo é mais do que um código estético”, a repórter Priscilla Geremias (2020) afirma que para a população negra, trançar o cabelo é herança de resistência passada, entre mulheres, por gerações. A mulheridade negra faz uso do cabelo como forma de expressão de forma bem particular. Na matéria, expondo seus próprios processos de transição capilar, Priscilla conta que para ela - assim como para mim e para tantas - as tranças podem ser importante ETAPA no processo de [re]conhecimento e de reconciliação com sua própria estética, portanto, com sua

autoimagem. Tranças ajudam no crescimento e na proteção dos fios. Aqui, recorro ao jogo de palavras para apontar que o trançado protege este fio da meada.

Fitando, pois, uma arquitetura de sentidos feita à mão e na Cabeça por mulheres, sobretudo, negras como a citada, me interessa tocar leituras como a que Carla Akotirene (2019) faz sobre as contribuições de Oyèrónké Oyěwùmí acerca da desmistificação de uma ideia colonizadora de Oxum, fomentando sua dimensão como fundamento epistemológico. Ademais, me interessa, em especial, assentar minha escrita junto ao “ebó epistêmico” (Hildália Fernandes Cunha CORDEIRO, s/d) que pesquisas e elaborações conceituais vêm fazendo, principalmente, realizadas por mulheres negras do campo da literatura, sobre a comunicação transmitida pelo espelho na produção cultural de mulheres negras. Destaco entre todas, para tanto, as contribuições de Hildália Fernandes Cunha Cordeiro (2019a, 2019b, 2020a, 2020b, 2020c, no prelo) e Cristian Sales (2018) sobre o assunto.

E por que Oxum? “Por que o abebé de Oxum, se também portam espelhos outros orixás?” - como me perguntaram certa vez. Na ocasião, acho que respondi “porque Oxum me encanta”. Agora, não sem ratificar que Oxum me encanta cada vez mais, justifico repetindo a elaboração supracitada de Conceição Evaristo: “no abebé de Oxum nos descobrimos belas e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar”. E mais: “Foi Òsun a inspiração e quem revelou para mim a sabedoria ancestral de encontrar a ferramenta adequada para auxiliar em nossos processos de nos mirarmos para sermos nós mesmas, configurando-se, dessa forma, como receptáculos propícios para que consigamos enxergar a beleza do nosso diverso e belo fenótipo negro-africano” (Hildália Fernandes CORDEIRO, no prelo). Em resumo, ademais, alego: “*Òsún, eniti lati mu, ara re lagbara wo ninu dígi*” (“Oxum, é aquela que, para se fortalecer, olha no espelho”). Logo, a fim de observar e discorrer sobre a recuperação e reimaginação de nossa subjetividade e tocar nosso próprio rosto, recorro ao abebé de Oxum.

Importante manifestar, a priori, o respeito aqui empreendido ao Encantado, ao Sagrado, ao oculto-silêncio de fundamento do qual - mesmo que fizesse parte mais intimamente - não divulgaria no espaço acadêmico. Aqui, interessa recorrer às sabedorias ancestrais de pensar, de axé e de terreiro como fontes - que são - de conhecimento e de cultura na busca por ferramentas que nos permitam “descobrir possibilidades outras de sermos e estarmos no mundo” (Hildália Fernandes Cunha CORDEIRO, 2020c). Interessa, acima de tudo, aquilo que esses contextos

nos permitem apreender sobre ferramentas de leitura de mundo referenciadas em afro-perspectiva.

Em breve texto submetido ao site Carta Capital, Carla Akotirene (2019) assegura que Oxum é fundamento epistemológico. Carla Akotirene inicia sua elaboração com a afirmativa: “a epistemologia acontece na cultura”. Assim, nos faz pensar: se - como visto - pessoas africanas e sua descendência, submetidas à escravização e seus legados socio-psico-culturais, foram destituídas da vivência plena em/de suas culturas, a Colonialidade, então, também solapou o seu ponto de vista sobre si e sobre tudo. A autora se atenta a como a colonização-ocidentalização determinou e ainda determina não só a forma de categorizar o mundo - geralmente binária e hierarquizadora -, como também quais são essas categorias, seus atributos, paradigmas, pautas e conceitos. Ela propõe, frente à dogmática perspectiva ocidental-patriarco-branca-colonizadora, transformações epistêmicas no entendimento do que se construiu sobre Oxum. Como salienta Morena Mariah, também Carla Akotirene denuncia a deturpação sobre Oxum. Pelo olhar do Sujeito Colonizador - Oxum é “sereia de água doce, narcisista, Deusa Vênus, portanto, europeia [que] faz parte das cosmovisões etnocêntricas que não refletem a centralidade do pensamento cosmoentendido com cinco búzios abertos, orikis e espiritualidade do povo yorubá” (Carla AKOTIRENE, 2019, s/p).

O texto de Carla Akotirene nos ajuda a interrogar o olhar do colonizador. Para esse olhar, a imagem de uma mulher negra que se [ad]mira é lida como sujeita narcísica, isto é: bela, porém, fútil, superficial, finda em si mesma. Ao interrogarmos esse olhar, parece que ele, se colocando como A Verdade, como A Lente, como A Forma, como A Fonte, faz traduções de perspectivas como se fosse possível compreender como equivalentes complexa diversidade epistemológica repousada sobre campos imaginários completamente diferentes. Como reza a lenda: tradução geralmente é traição.

O olhar colonizador, além do sentido, também fez da imagem de Oxum alvo de deturpação. Ressalta-se que, a mãe e líder de importância político-diplomática - Oxum - pode ser, em suas multipotenciais manifestações de energia fluvial, também corpulenta, volumosa, aquosa, adiposa, curval, lactante, antiga, dourada, escura. Mas, uma vez eleita como sereia narcísica, funciona na corroboração de uma ideologia que elege símbolos únicos para uma multiplicidade de existências possíveis. Neste caso, corrobora para a padronização da ideia de “feminilidade” como se o referido adjetivo fosse sinônimo do termo nominal e subjetivo “mulheridade”. A *iyalódè* é transmutada ao corpo fácil e dócil, majoritariamente magra, clara e

jovem. Chamada de “Coquete” sob a égide de que “Oxum era muito bonita, dengosa e vaidosa como o são geralmente as belas mulheres” (Pierre Fatumbi VERGER, 2011, p. 48).

Imagens 44, 45 e 46: Deus(A) é mãe.



Fontes: Instagram e autoria Léo Barbosa [@leo\_barbosa34] / Instagram @elzasoaresoficial, Fotógrafo Rodolfo Magalhães [@rodolfomagalhaes] / Internet, autoria desconhecida, Estátua de Oxum na Nigéria

Oxum, destituída de sua multiforma, foi vinculada ao termo vaidade. Em origem etimológica latina, vaidade (*vanitas*) quer dizer algo como vacuidade, algo vazio, vazio, oco. A vaidade (= soberba) foi eleita pela Igreja Católica, por volta do século VIII da Era Comum, como um dos sete vícios, defeitos ou pecados capitais. Sob essa lógica, evitar tal “hábito” - a vaidade - impediria a realização de um impulso mundano e auxiliaria, em consequência, no cumprimento dos mandamentos bíblicos. Dessa maneira, há um sequestro de narrativa. Ao pintarem Oxum no Ocidente somente como vaidosa, a colocam como Narciso-fêmea; doravante, sua acepção foi transsubstancializada em mímica. Invertendo a dimensão da imagem de Oxum, neste sentido, usurparam a potencialidade de seu sentido, aquele que Morena Mariah sublinhou: Oxum é a lembrança ancestral de que a autoimagem é também dimensão da manifestação do que é sagrado em sistemas de interpretação afro-diaspóricos. O autocuidado também é, portanto, ensinamento de origem antiga, sendo divino e complexo o ato/efeito de saber-se. A observação da autoimagem não é mera futilidade, por esse viés.

No documentário-poema “Orí”, de 1989, Beatriz Nascimento aborda quilombos como organizações políticas e de re-existência cultural negra de matriz africana recriadas na diáspora. Além disso, correlacionando os quilombos, as religiosidades de matriz africana e as escolas de samba como espaços de restituição da humanidade negada a pessoas negras, registra os processos de formação dos movimentos negros brasileiros das décadas de 1970 e 1980. A

questão anterior e central do filme, todavia, parece ser a discussão sobre as chagas causadas pela perda da imagem negra. Beatriz Nascimento, também narradora-personagem do documentário, afirma não se reconhecer nas fotos de seus documentos de identidade cívica, bem como frente ao ideal de beleza eurocêntrica, nas representações de seres celestes cristãos ou nos heróis da historiografia convencional. De acordo com Ceíça Ferreira (2012):

Ao relacionar imagem e corpo à construção da identidade, Beatriz reflete sobre sua busca por visibilidade. “É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói”. Essa invisibilidade remete novamente ao lugar social da população negra, pois mesmo depois de [134] anos de abolição da escravatura no Brasil, homens e mulheres negras, suas culturas, tradições e religiosidades, foram e ainda permanecem invisibilizadas. Assim como a história de Zumbi dos Palmares foi distorcida ou simplesmente ocultada, também a de João Cândido, o Almirante Negro; Luiza Mahin; Carolina Maria de Jesus, e tantos outros, que muitas vezes desconsiderados, tiveram uma atuação significativa na construção da sociedade brasileira, e na luta pela liberdade do povo negro (Ceíça FERREIRA, 2012).

A voz *off* de Beatriz Nascimento é ferramenta griô de memória. Ela fala que o corpo negro é corpo-mapa de um país longínquo; que o corpo negro é documento; que o corpo negro é história e que por isso a escravidão está presente até no sangue dentro de nossas veias. Ela também reforça que Orí é núcleo, é Orí-gem, é Orí-entação. Mas, dentre todas as suas elucubrações, destaco o ponto 00:29:37 do filme, onde Beatriz Nascimento declara: “É preciso imagem para se recuperar a identidade”.

Ao retirarem de Oxum seu campo de regência e imagem, por conseguinte, tiraram das mulheres negras a agência do momento do cultivo do eu, sua subjetividade. Ao retirarem das mulheres negras o cultivo de sua subjetividade, transformam o autocuidado, a autopreservação, o autoconhecimento e o olhar para si - sagrados em sistemas de interpretação afro-diaspóricos como visto - em coisa oca. Arrancando-lhes a autoreferência, fraturaram (= fragmentaram) os padrões e os modelos de entendimento de consciência e de inconsciência em seus processos de construção identitária. Estratégia vil, pois Oxum, sendo matriz ancestral de memória para o autocuidado, é o que “melhora a cabeça ruim”. Carla Akotirene descreve que “o conhecimento a partir do lugar comum da representação branca de gênero, inviabiliza a multidimensionalidade de poder político, econômico, civilizatório existente em Osun” (Carla AKOTIRENE, 2019, s/p). Assim, voltamos a um ponto já discutido: a representação branca traz a sina, com ela o

reflexo de si some. Sem reflexo, como coisa vampiresca, fica difícil o ato-efeito-direito de se olhar.

Mas, quem é Oxum, afinal?

Para que possamos saber sobre seu espelho, é fundamental saber quem erige esse abebé em primeiro lugar. Fernanda Delvalhas Piccolo, antropóloga, professora, mãe e mulher de axé, em conversa para essa pesquisa, explica que “Oxum é a grande feiticeira”. Mas, para que seja compreendida essa afirmação, ela alerta que é preciso que se retire todos os pré-conceitos sobre a palavra feiticeira. Assim, de acordo com ela, é possível que se entenda como Oxum ganha a guerra sem guerrear: “ela não é como Iansã que pega na arma e ganha a guerra. Qual é a arma dela? É o encantamento. Ela consegue conquistar pelo encantamento”. Como dito outrora: Oxum encanta.

O que Fernanda fala sobre a forma como Oxum guerreia, o Bábàlòrìsà, professor e doutor em semiótica Sidnei Nogueira, em seu Instagram [@professor.sidnei], certa vez, refletindo sobre as lições epistemológicas de Oxum, acrescenta: “a beleza de Oxum está associada à sua capacidade de se preservar, como escudo, o seu autoamor e auto-cuidado. Antes de ir à guerra e/ou de cuidar de seus filhos e filhas, ela sempre vê se está inteira e feliz para que não tenha que se submeter ao outro para contemplá-la ou integrá-la. Ela se completa vendo a sua imagem em seu abebé”. Pai Rodney William, babalorixá e doutor em Ciências Sociais, resume em título de um vídeo de seu canal no YouTube que “Oxum, com um espelho na mão, vence a guerra”.

As características de Oxum, no entanto, não são salientadas apenas em orikis e itans - poesias e histórias. Visualmente, durante a dança de sua manifestação corporal, é possível que se observe uma movimentação específica. Vale dizer que, além de tudo o que é, um terreiro também é rica fonte de plasticidade e estética. Em cada rito, além do que é sagrado, é imprescindível a produção de uma expressão de saber embasada em fazeres que, talvez, possamos chamar - por falta de melhor locução - de expressão artística multilinguagem. Nela, cada coisa - canto, música, toque, dança, cor, temperatura, iluminação, comida, disposição de objetos e de pessoas - é um tudo sem o qual nada se faz. Afinal,

A memória “mitológica”, porém, não consiste em um corpo doutrinário articulado, portanto, uma exposição dogmática nem raciocínios formais, e sim em repertório cultural de inovações, saudações, cantigas, danças, comidas, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos, que se transmite de forma iniciática no quadro litúrgico do

terreiro e, no âmbito da sociedade global, expandindo-se nas descrições assim como nas interpretações escritas e livrescas (Muniz Sodré CABRAL, 2017, p. 95-96).

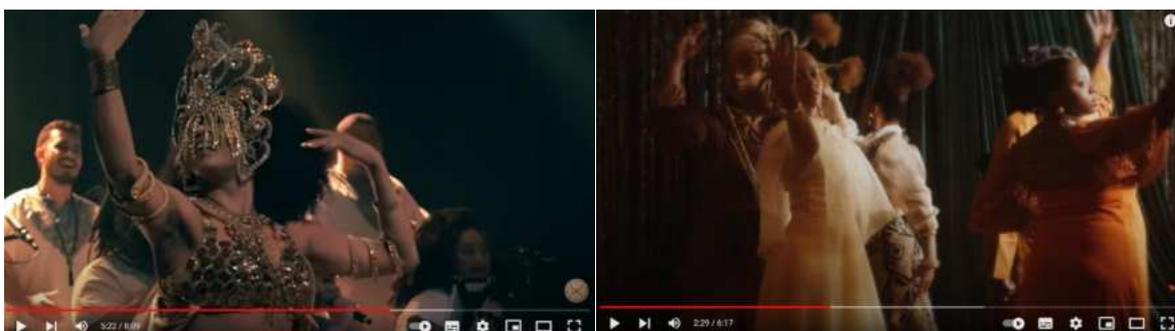
Durante os ritos ou as apresentações artísticas que representam Oxum, toca-se o ijexá, ritmo afro que é um dos preceitos ritualísticos para a presença de Oxum. O ijexá é produzido com atabaques e agogôs. Quem recebe em seu íntimo-cabeça ou apresenta a dança Oxum, costuma bailar feito água corrente de rio: com os pés, faz um movimento pendular que transfere o peso do corpo da frente para trás; os ombros acompanham, abrindo e fechando o peito; o corpo vai de um lado para o outro, como quem flutua sobre um córrego, feito maré de rio.

Como em toda dança de orixá, o movimento coreográfico encena, reproduz, refaz, rememora suas poesias, histórias e arquétipo. No caso de Oxum, enquanto o braço direito se eleva na lateral do corpo, de forma sutil e ondular, o esquerdo é baixado da mesma forma na outra lateral do corpo oposta. Daí: é vice-versa. Esse movimento suavizado lembra nado sincronizado em câmera lenta. Outros movimentos que podem compor a partitura de dança da orixá é ficar de joelhos, como que na beira de um rio, e ali: i) lavar suas joias, lembrando que ela rege a prosperidade e que é preciso cuidar bem do que é dado por Oxum; ii) se banhar, com as mãos em formato de concha, pegando e jogando a água sobre a cabeça, sacudindo levemente os ombros, a fim de reiterar o autocuidado; ou iii) fazer como quem embala acarinha e protege uma criança de colo, pois Oxum é a mãe que rege a maternidade, a matripotência e é a própria “água que faz crescer as crianças” e “que aparta a morte”. Mas, talvez a mais presente e característica movimentação em suas danças é o balé com seu espelho.

Geralmente a pessoa que recebe ou dança como Oxum, como narra o ponto, leva na mão “direita o seu espelho onde vive a se mirar”. Oxum pode ter consigo outras ferramentas como, por exemplo, o ofá (arco e flecha). Porém, e mesmo que tenha outra, é mais comum que leve um espelho. Por isso, é igualmente comum ver a pessoa espalmando a mão direita colocando-a sempre à frente de sua face. As danças, a partir do espelho, são as mais diversas: ela pode lavar o espelho em águas; pode subir a mão esquerda afastada atrás da cabeça como quem toca nos cabelos ou na coroa; pode trazer o espelho para junto do peito; pode tocar e acarinhar o rosto; ou, dentre outras possibilidades, pode virar e apresentar o espelho para quem está no ambiente olhando para ela. Mãe Nilce d’Iansã, Iyá Egbé do Ilê Omolú e Oxum (São João de Meriti/RJ) e coordenadora da Rede Nacional de Religiões Afro Brasileiras e Saúde, em conversa para este trabalho, conta que:

Tem cantigas que ela mesma entrega a ferramenta para outra pessoa para dançar, para desenvolver melhor. Tem outros cânticos que ela precisa estar com o abebé na mão [...] que ela não dance todas as cantigas com o abebé na mão, mesmo que ela não fique com ele o tempo inteiro [...] Oxum é um orixá que se admira, porque é aquela história: “se eu não for por mim, quem será? Se eu não me achar bela, poderosa, maravilhosa, nem todo mundo vai achar”. Não sei se seria Narcisismo, não sei se seria... Você vê, por exemplo, quando a Oxum se arruma, muitas delas, eu já vi, ela já sai assim mostrando as roupas, mostrando as pulseiras. Tem cânticos dela que ela toma banho, faz como se estivesse se banhando na cachoeira, faz como se estivesse se vestindo, aí faz como se estivesse se maquiando olhando no espelho. É isso! Tem dança dela que ela tá como que se maquiando, ela bota joia, ela bota anel, pulseira, tudo isso ali naquele cântico. Tem uma que é muito interessante, que ela se arruma toda, se arruma toda, depois ela dá aquele mergulho! É a coisa mais linda. Pessoal [fala]: “ué? Primeiro se arrumou, colocou joia, para depois tomar banho?”. Mas deve ter algum sentido, algum tem.

Imagens 47 e 48: Oxum dançando - Apresentação Sandro Luiz Umbanda/ Frame do videoclipe “Oro”, das cantoras Kynnne e Preta Gil, direção de criativa de Sthefany Barros e Barbara Fuentes, 2021<sup>43</sup>.



Fonte: YouTube perfil Sandro Luiz e perfil Inbraza.

A partir da fala de Camila de Matos, Doutora em Letras e filha de Oxum muito velha, avançamos, no entanto, à existência onto-cosmo-simbólico-epistêmica de Oxum. Em conversa, apresentando outros pontos, Camila fala que Oxum é útero-bolsa que guarda a nossa memória. Esta afirmação me fez recordar que ouvi de Janaína Damaceno Gomes que “memória é proteção”. Então, se, como propõe Lélia Gonzalez (1984), outra filha de Oxum, a gente toma como Memória “o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção”, a colocação de Camila, caminhando passos evaristianos, ao apresentar Oxum como o útero - órgão de criação vital - da Memória, para além de gerar mudanças, parece mirar, paradoxalmente, no Fim do Mundo como até aqui se apresenta.

<sup>43</sup> Disponível em, respectivamente em: <[https://www.youtube.com/watch?v=r5\\_Zu5FhI-Q](https://www.youtube.com/watch?v=r5_Zu5FhI-Q)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=57Ju6G2BL38>>.

A fala de Camila se alia ao que me confidenciou Fernanda Santos, ajuê de Ogum e herdeira da ancestralidade das águas doces. Em conversa, Fernanda fala que Oxum é “outra perspectiva de feminino” e que, embora não faça voltar a um “o que era antes” do Trauma, muda o caminho a partir de “tecnologia ancestral”. Como tecnologia ancestral, entende-se, através dos relatos que compõem essa escrita, a sistemática antiga de pensamento, técnicas, processos, métodos, meios, instrumentos e domínios para a atividade humana no mundo. Vale dizer também, que se apreende aqui ancestralidade não como um passado distante e remoto, mas como a origem-princípio de vanguarda para amanhã e mundos possíveis, portanto, dimensão de espaço-tempo. Por conseguinte, o futuro pode ser vislumbrado como ancestral, bem como a memória, ser apreendida como unidade ou o próprio tempo futuro.

Retornando à colocação de Fernanda Santos, ela aponta tanto para o que faz o epistemicídio, quanto para o que é possível restaurar quando recuperada a memória. Lélia Gonzalez “falando numa boa”, parece sumarizar esse ponto:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. [...] Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadadas do discurso da consciência. (Lélia GONZALEZ, 1983, p. 226).

Luana Luna - pedagoga, professora, mãe de Dandara Luna e de João Antônio, filha de Oxum, de espiritualidades e de povos indígenas - orienta ainda que Oxum é o receptáculo que “revisa a memória do eu”. Como “eu”, entende-se, tanto o *self*, quanto o eu-coletivo. À vista disso, é de se intuir a estratégia de roubar o sentido-origem de Oxum e pensar sobre as consequências de esvaziar-lhe a cabeça [e a cabaça] de “fertilidade psíquica” - termo usado por Fernanda Santos.

Oxum em África usa azul, é festejada em agosto e tem por morada e forma um rio no sudoeste da Nigéria. Em diáspora, é cultuada em religiões de matriz africana de diferentes países do continente batizado de América e em cada um deles, por nações espirituais diversas, foi e é nomeada e “titulada” com gramáticas territorializadas. Assim, não se pode essencializar ou sintetizar sua existência ou o conhecimento que se elabora sobre ela. O que é possível, todavia, é observar as formas de acionamento plural dos sentidos diversos que elaborados,

atribuídos e, principalmente, comunicados para e por Oxum propõem similitudes de abordagem. É preciso estar sentinela frente à costumeira armadilha que apaga saberes-fazeres africanos, afrodiaspóricos e indígenas-originais da terra quando feitas generalizações simplistas, universalizações e homogeneizações estereotipantes.

No Brasil, sabe-se que Oxum (também escrita com a “Osun” ou “Oşun”) é orixá comum ao Candomblé e à Umbanda. Normalmente, usa amarelo ou dourado, também sendo possível encontrar Oxuns que vestem branco e até mesmo rosa. Oxum é “santo” de importantes sacerdotisas dirigentes de ilês e terreiros no Brasil.

Ressalto, dentre todas, Mãe Senhora - Oxum Muiwá (Maria Bibiana do Espírito Santo, 1890/1900 - 1967), terceira Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, Bahia - uma das maiores líderes religiosas da história do Brasil. Mãe Senhora, além de mãe-de-santo de Pierre Verger - também conhecido como Pierre Fatumbi Verger, antropólogo e fotógrafo responsável por vasta produção de imagens de cultos afro-brasileiro -, é mãe carnal de Deoscóredes Maximiniano dos Santos, o Mestre Didi - artista plástico, escritor e sumo sacerdote do culto aos Eguns, e avó da coreógrafa Inaycira Falcão, professora do departamento de dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Além de Mãe Senhora, vale o destaque para a Ialorixá Mãe Menininha do Gantois (Maria Escolástica da Conceição Nazaré, 1894 - 1986) do Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê (Terreiro do Gantois), também da Bahia. Mãe Menininha talvez tenha sido uma das mais famosas mães-de-santo do Brasil. Sacerdotisa próxima de artistas da cultura brasileira, homenageada por escolas de samba e em composições musicais.

Por fim, do Rio de Janeiro, ressalto Mãe Meninazinha d’Oxum (Maria do Nascimento, 1937), neta e herdeira de Iyá Davina (Davina Pereira), dirigente do terreiro Ilê Omolu Oxum, em São de João de Meriti, eleito patrimônio imaterial fluminense.

Atualmente, o Ilê Omolu Oxum tem um Ponto de Cultura destinado à confecção de indumentárias afrobrasileiras e é administrado por Mãe Nilce d’Iansã (Nilce Naira Nascimento), sobrinha de Mãe Meninazinha. Além disso, o terreiro também possui um museu-memorial, o Museu Memorial Iyá Davina. O Ponto de Cultura desenvolve diversas atividades, como, por exemplo, oficinas de costura. Durante essas atividades, fala-se sobre racismo, bem como sobre autoestima, valorização da estética, promoção da cultura negra e violências diversas que pessoas negras sofrem. Mas, sobretudo, fala-se da violência doméstica na qual mulheres

negras são alvo principal. Em conversa para este trabalho, Mãe Nilce fala sobre o acervo do museu - que é registrado no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Segundo seu relato, o museu-memorial guarda o abebé mais antigo de Mãe Meninazinha. Ele foi recebido quando ela se iniciou. O santo dela - quando feito - disse que não precisavam comprar um abebé, pois já havia um na casa, um que foi de uma Oxum de uma pessoa antiga no Ilê. No filme “O Balaio de Omulu” (2021) de Fernando Sousa e Gabriel Barbosa, Mãe Meninazinha apresenta o primeiro abebé que pertenceu à primeira filha-de-santo feita para Oxum do primeiro barco do Ilê Omolu Oxum. O abebé pertenceu à Esmeralda d’Oxum.

A liderança política de Mãe Meninazinha durante o movimento “Liberte Nosso Sagrado” alcançou a liberação do acervo que estava em posse da Polícia Civil do estado do Rio de Janeiro, apreendido, entre os anos de 1889 e 1945, pelo Estado Brasileiro, historicamente racista e agente de agressões também contra terreiros de religiões de matriz africana.

Imagens 49, 50 e 51: Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Meninazinha.



Legenda sugerida: Sem mães, não há como governar.

Fontes: Facebook Casa dos Deuses / Wikipedia / Mapa Cultural RJ<sup>44</sup>.

Ainda sobre quem é Oxum, Sueide Kintê - jornalista e sacerdotisa - conta na série “Oxum 16 dias” de seu Instagram [@sueidekinte]:

Oxum foi a única mulher entre os 17 orixás e divindades que desceram do Orum para o Ayê para preparar o mundo para habitação humana. O que nos conta, disse que Olodumarê - o criador supremo - atribuiu a esses 17 orixás - que são chamados de irunmolés - a tarefa de estabelecer um mundo mais ordenado para a habitação humana.

<sup>44</sup> Ver mais fotos de Mãe Senhora no perfil “Casa dos Deuses - Kelly Diaz”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/943704509056444/posts/2388465084580372/>>.

Mas, os 16 orixás ignoraram Oxum. Nas suas deliberações, eles faziam tudo e diziam “não, Oxum não porque é mulher”. No entanto, eles não sabiam que naquele momento ela já era uma àjè, ou seja, líder das àjès que são grandes feiticeiras, criaturas poderosíssimas. Então ela incorporava os seus próprios poderes especiais. Nessa face de àjè, ela interrompeu o processo dos irunmolés. Tudo que eles faziam não prosperava. Os planos falhavam. Eles começaram a observar isso e foram até Olodumaré: “Olha criador, não sabemos o que está acontecendo, mas nós viemos relatar que o nosso planejamento de ordem não está funcionando”. Olodumaré perguntou: “Cadê Oxum?”. Eles disseram: “Não, porque ela é mulher, nós deixamos ela afastada”. Olodumaré olhou para eles e falou: “vá até Oxum” [...] Aí ele ordenou que eles não só pedissem desculpas como se consultassem com ela enquanto divindade. Eles procurando Oxum [...] divindade elegante [...] então eles se consultaram com ela, fizeram o ebó e ela pediu como sacrifício de restituição que todas as mulheres fossem iniciadas para ela e aconselhou que isso fosse feito em compensação para que ela retomasse as bênçãos dela. [...] A partir daqui a gente entende que qualquer mulher no mundo guarda dentro de si o poder de Oxum apesar de ser também de qualquer outro orixá.

Ao contar a versão acima de um itan recorrente sobre Oxum na diáspora brasileira, Sueide explica que a deusa das águas doces, da fertilidade, da elegância, do oculto/segredo/tesouro, da prosperidade/ouro, do autocuidado e da faculdade humana da imaginação auxilia na problematização dos desequilíbrios que afetam a composição social. Como referido por Carla Akotirene, essa versão revela o poder multidimensional - político, econômico, divinatório e terapêutico - de Oxum. Essa leitura só é possível uma vez que se recorra a outras chaves de sentidos que revelam múltiplas camadas de reabilitação para mulheres negras em diáspora. Oxum não aceita ser última ou mesmo segunda em nenhuma ocasião, ela é a primeira para si e reivindica que seja tratada da mesma forma por quem for. No caso dessa história, por não aceitar injustiças, tratamento desigual, exemplifica que é imprescindível para a ordem social humana a garantia de poder, participação e valorização das mulheres. Especificamente às mulheres, parece que Oxum, atuando no domínio do imaginário, empreende força criativa que possibilita a produção de realidades outras, advertindo que a transformação social não virá enquanto não for mudada a imagem errada de subjugação construída para nós.

Porém, uma vez que eu esteja interessada na leitura que Carla Akotirene faz do empreendimento de Oyèrónkè Oyèwùmí, entendo ser importante sublinhar que, para a autora nigeriana oxunista, a “chamada questão da mulher é um tema derivado do Ocidente - uma herança da velha somacentralidade do pensamento ocidental”. Para ela, “a categoria mulher” é fundamental em e para discursos e ideologia deterministas ocidentais de produção de conhecimento (Oyèrónkè OYÈWÙMÍ, 2021, p. 15). Oyèrónkè Oyèwùmí revela, ao observar

os Oyó-Iorubá em Nigéria - por isso, contexto africano e não necessariamente afrodiaspórico das Américas -, que o corpo anatômico (categoria biologicamente concebida) e o gênero (mente e alma) não eram princípios organizadores fundamentais. A autora chega a afirmar que “o gênero, como a beleza, está frequentemente nos olhos de quem vê” (Oyèrónké OYĚWÙMÍ, 2021, p. 23). Desse jeito, o gênero não determinaria, nem embasaria, em Iorubalândia pré-colonial, a posição social ou a estratificação (inclusão/exclusão) de ninguém. Sabendo que identidade social é relacional, a autora ensina que a classificação iorubana autóctone, em primeiro lugar, dependia da senioridade. Para Oyèrónké Oyěwùmí (2021)

Um resultado da cristianização da sociedade iorubá foi a introdução das noções de gênero na esfera religiosa, inclusive no sistema religioso autóctone. Na religião tradicional iorubá, as distinções anassexuais [sexo anatômico, biológico] não tiveram nenhum papel, seja no mundo dos humanos ou no das divindades. Como outras religiões africanas, a religião iorubá tinha três pilares. Primeiro, havia Olodumarê (Deus - o Ser Supremo). Olodumarê não tinha identidade de gênero e é duvidoso que ela/ele tenha sido percebida ou percebido como um ser humano antes do advento do cristianismo e do islamismo na Iorubalândia. Segundo, os orixás (divindades) eram manifestações dos atributos do Ser Supremo e eram considerados seus mensageiros para os humanos. Eles eram o foco mais óbvio da adoração iorubá. Embora houvesse orixás anamachos e anafêmeas, como em outras instituições, essa distinção não tinha consequências; portanto, é melhor descrita como uma distinção sem diferenças. Por exemplo, Xangô (divindade do trovão) e Oyá (divindade feminina do rio) eram conhecidos por sua ira. Além disso, um censo dos orixás para determinar sua composição sexual é impossível, uma vez que o número total de orixás é desconhecido e ainda está em expansão. Além disso, nem todos os orixás foram pensados em termos de gênero; alguns foram reconhecidos como masculinos em algumas localidades e femininos em outras. Terceiro, havia os ancestrais, machos e fêmeas, venerados por membros de cada linhagem e reconhecidos como consagrados no festival de Egúngún mascarados: um culto à veneração de ancestrais. No mundo dos humanos, o sacerdócio de várias divindades era aberto a machos e fêmeas. Em geral, o sacerdote singular de quem adorava um determinado orixá era membro da linhagem e de sua cidade de origem. Pelo exposto, fica explícito que a religião iorubá, assim como a vida cívica iorubá, não articula gênero como categoria; portanto, os papéis dos orixás, sacerdotes e ancestrais não dependiam do gênero (Oyèrónké OYĚWÙMÍ, 2021, p. 210).

A colonização europeia, ainda segundo argumentações da autora, tem dois processos vitais, entrelaçados e inseparáveis, de dominação: 1) a racialização como essência de inferiorização das pessoas africanas e sua descendência colonizada; e 2) a inferiorização das fêmeas por uma hegemonia masculina que vê “Eva, a tentadora de Adão” como a ancestral legítima também de mulheres iorubás, afinal, haveria apenas UM conjunto de ancestrais possível.

No mesmo encontro virtual citado anteriormente, Ana Maria Gonçalves, argumentando sobre a importância dos mitos fundantes na elaboração do discurso social, lendo e comentando

passagens do livro “A Memória do Feminino do Candomblé: Tecelagem e Padronização do Tecido Social do Povo de Terreiro”, de Ruy do Carmo Póvoas expõe:

Primeiro, o mito fundante mais famoso na cultura ocidental que é sobre a forma da narrativa bíblica. Ele [Ruy Póvoas] diz: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus, Ele os criou, homem e mulher, Ele os criou. Mais adiante o mito informa: ‘disse mais o Senhor Deus: ‘não é bom que o homem esteja só, façamos-lhe um adjutório semelhante a ele’”(mas isso é paráfrase da Bíblia, quer dizer, a fonte é outra). Ou seja, a mulher aqui é colocada como uma ajudante, um adjutório, que é criada a partir da costela do Adão. Aí o Ruy coloca para a gente um mito - que eu vou narrar rapidinho - que é um dos mitos fundantes do povo nagô no qual ele salienta, coisa que a gente verifica nesse mito, a ausência de Eva, a tecelã ocidental subjugada. Ou seja, no mito fundante religioso da sociedade ocidental a mulher está sendo colocada em posição inicial subjugada, ela vem para servir de companhia, o adjutório da criatura que é criada à própria imagem e semelhança de Deus, da Santíssima Trindade que também só é masculina: Pai, Filho e Espírito Santo. A mulher não entra nesse mito fundante. E uma das coisas mais importantes dos mitos fundantes das sociedades africanas é que a mulher entra como princípio criador. Então, por exemplo [...]: “contam os mais-velhos que, um dia, Olodumarê, controlador de todos os destinos, entendeu de criar o mundo. Chamou Obatalá e mandou que ele fizesse isso. Deu a ele um saco com o sopro da existência e ordenou que ele criasse o semelhante. Obatalá desceu para cumprir as ordens de Olodumarê, mas ele trouxe com ele alguns objetos e até mesmo uma cabaça de vinho. Obatalá veio por ali caminhando, caminhando, caminhando e antes de achar um lugar conveniente para criar o mundo, sentiu sede, bebeu o vinho, ficou bêbado e acabou dormindo. Nisso, Olodumarê ficou esperando a explosão, sinal de que o mundo tinha sido criado, e nada. Aí, Olodumarê chamou Oduduiá e mandou que ela viesse ver o que tinha acontecido e Oduduiá veio. Procura daqui, procura dali e encontrou Obatalá, que ainda estava de sono solto. Quando ela olhou entre as pernas dele viu o saco da existência assim largado. Muito curiosa, como só ela mesma, pegou o saco devagarinho e quando abriu foi aquela grande explosão. Tão grande que o barulho chegou aos ouvidos de Olodumarê no Orun. Com o barulho da explosão, Obatalá acordou atordoado: ‘O que foi? O que foi?’. Oduduiá explicou tudo. Aí eles viram que o Ayê - a Terra - estava criado. Então, ficaram sem saber o que fazer. Depois de pensar bem, resolveram voltar ao Orun e contar tudo a Olodumarê”. [...] Aí eles precisam criar as pessoas para habitar o mundo. Aí as tentativas: “Primeiro, fizeram com o ar, mas o semelhante se evaporou. Fizeram outro de madeira, mas ficou muito duro. Fizeram outro de pedra, mas ficou insensível. Fizeram outro de azeite, mas logo se derreteu. Fizeram outro de areia, mas logo se desmanchou. Ficaram pensando de que matéria fazer o semelhante para que tudo desse certo. Aconteceu que um pouco mais adiante, Nanã Burukô estava observando tudo, calada. Ela é a mais velha de todas as mães, a senhora da lama. Então, ela se debruçou sobre a lagoa da vida, imensa como o próprio mundo, e apontou seu ibiri para as águas e retirou do fundo um bolo de lama e deu a Obatalá e a Oduduiá. Obatalá fez o semelhante com o barro molhado, pingando água, e soprou a existência sobre o barro. Oduduiá fez a mesma coisa e sobrou a existência sobre o barro. Deu certo. Os dois semelhantes viraram gente: homem e mulher”. Ou seja, em pé de igualdade. A força criadora. Sem a interferência de Oduduiá e de Nanã, o mundo não teria sido criado (Ana Maria GONÇALVES, 2021).

O olhar colonizador, assimilado na constituição do “Mito Negro” de identificação e autodefinição que faz pessoas negras tomarem o branco como marco referencial (Neusa Santos SOUZA, 1983), especificamente transformou as fêmeas negras numa categoria ainda mais inferior, confinando-as, assim, na invisibilidade (Oyèrónké OYĒWÙMÍ, 2021). Como vimos,

orixás comunicam mensagens e a mensagem de Oxum no contexto da diáspora - que não é o mesmo de África, nem antes nem depois da colonização - parece, conforme salientado na versão da mítica fundante contada por Sueide Kintê, emprestar ferramentas para tornar legíveis as engrenagens que tornam mulheres negras invisíveis simbólica e materialmente, para o todo social, assim como para si mesmas.

Imagem 52: Colagem 4 - Oxum<sup>45</sup>.



<sup>45</sup> 1. Filme “Besouro”, direção de João Daniel Tikhomirow, 2009; 2. Mural dos Orixás, Carybé, 1967-68; 3. Oxum, Maria Auxiliadora, 1972; 4. Parte do folder de divulgação do Espetáculo “Exu - a boca do universo”, Grupo NATA (Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas), s/d; 5. [Fotomontagem], Senegambia, s/d; 6. O nascimento de Oxum, Harmonia Rosales, 2017.

Pelo exposto, à procura de uma leitura de sentidos que desinverta a lógica, Oxum me parece imagem já justificada para exercício de observação e atividade de contravisualidade.

Logo, ao evocar as bênçãos de mamãe Osun como fio condutor desse tecido discursivo de matizes dourados, neste texto-experimento que entrego como oferenda, sob o fluxo de suas águas doces e sagradas, recorro ao abebé enquanto signo-imagem, um instrumento litúrgico de ligação com o mundo ancestral inspirado nas Àyabás. Significante polissêmico que utilizo como uma das ferramentas para interpretar (Cristian SALES, 2018, p. 34).

### **O abebé de Oxum/Ferramenta de interpretação de sentidos para mulheres negras**

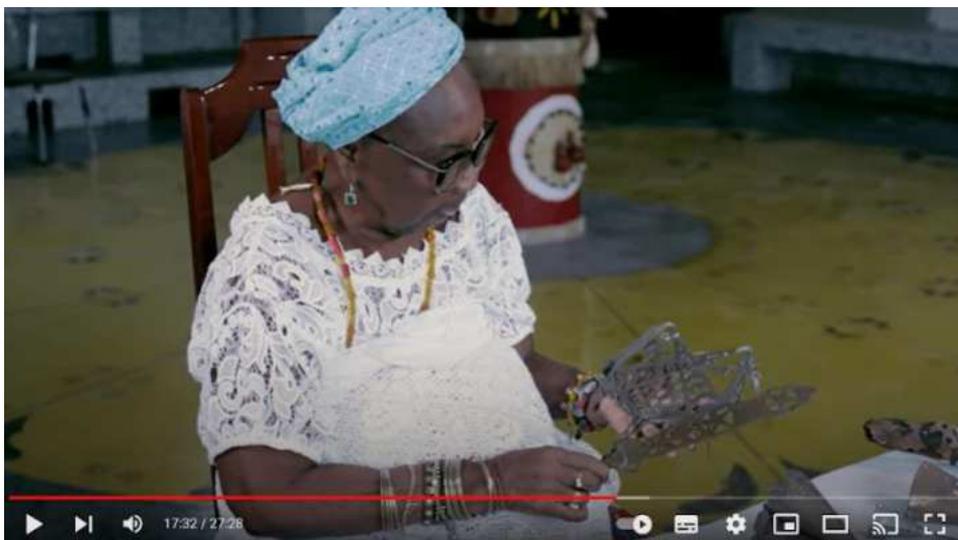
Seja Hildália Cordeiro, quando discorre sobre personagens da obra de Toni Morrison ou de Ana Maria Gonçalves, seja Cristian Sales fazendo o mesmo sobre a produção poética de Livia Natália, o que ambas pesquisadoras propõem é a apresentação do abebé como ferramenta-lente, gesto criativo-interpretativo-celebrativo ou signo-imagem de leitura e observação da produção artística, portanto, cultural e de conhecimento de mulheres negras. Hildália Cordeiro e Cristian Sales atuam igualmente no âmbito da literatura. Talvez por isso tenham se interessado pelas formas de ler o mundo. As duas evidenciam especial interesse no que têm a dizer mulheres negras da palavra. Talvez por isso elas tenham ajustado a lente às escrituras. Quando bell hooks (2019a) discorre sobre a autorrecuperação, ela, sendo categórica, situa a linguagem como forma de enfrentamento: “a linguagem é também um lugar de luta” e “o oprimido luta na linguagem para ler a si mesmo” (bell hooks, 2019a, p. 73, 74).

Eu diria à bell hooks que a oprimida deseja também ver a si mesma, mas sobre isso ela também já sabia, visto que - uma vez tendo identificado que as representações convencionais cometem violência contra a imagem de mulheres negras - convoca-nos a teorizar sobre nossas práticas opositoras de olhar para além de raça e gênero. bell hooks nos estimula a busca por conteúdo, forma e linguagem (bell hooks, 2019b). Ela explica que, como espectadoras críticas de imagem, nosso posicionamento é em lugar disruptivo. Questionando se “existe um olhar da mulher negra” (bell hooks, 2019b, p. 235), ela mesma aponta - como a escritora Conceição Evaristo - que nós, mulheres negras, tendo nossa própria realidade histórica, vemos o mundo de modo diferente de qualquer outro. Segundo ela, por isso temos nossa perspectiva própria, nosso próprio campo de visão, quer dizer: sim, temos nosso próprio olhar. bell hooks (2019a) ainda aponta que o “processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse a primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição da dominação” (bell hooks, 2019a, p. 78).

Por mais que haja vasta produção acadêmica de referências que trabalham especificamente a cultura visual e as imagens, recorro às mulheres da palavra e da crítica cultural para tentar nomear ou pelo menos discorrer sobre as sensações e processos (inclusive os sem nome) no âmbito da autoimagem negra.

À vista disso, apresento o abebé de Oxum:

Imagem 53: Mãe Meninazinha e o abebé mais antigo do Ilê Omulu e Oxum<sup>46</sup>.



Conforme feito com Oxum, exponho o abebé primeiramente em sua materialidade e funções básicas na ritualística da cosmovisão de sistemas religiosos e interpretativos afro-diaspóricos brasileiros. No texto “Literatura abèbè: tecnologia ancestral para ler Toni Morrison”, Hildália Cordeiro (no prelo), expõe que o abebé é uma espécie de leque com espelho em formato circular (como uma cabaça ou como um útero), geralmente feito de metal (latão, bronze ou ouro) dourado ou prateado. Esse leque-espelho - como chamado por Cristian Sales (2018) - pode ter a parte traseira totalmente lisa, assim como ter desenhos abstratos, formas geométricas, ícones de estrelas, peixes, pássaros, búzios, conchas ou figuras humanóides. Enquanto leque, pode ser vazado (como o abebé segurado por Mãe Meninazinha) e conter ou não franjas de metal. Durante a pesquisa, no entanto, também encontrei imagens de um abebé produzido em madeira e enfeitado com tecido, bordado e búzios.

<sup>46</sup> Frame do filme “Balaio de Omulu” (2021) de Fernando Sousa e Gabriel Barbosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bC9LIVZEWXg>>.

O abebé, como nos explicam as referidas autoras, é uma ferramenta litúrgica cerimonial e parte da indumentária de Oxalá, Iemanjá, Oxum e Logun Edé. O abebé de Oxum, no entanto, é dourado. Hildália, em texto e em conversa, me alerta que: “o vocábulo em yorùbá que correspondente a espelho é díjí; em contextos diaspóricos e mais especificamente brasileiro e sobretudo litúrgico, é o [vocábulo] abèbè que predomina. Na diáspora negra, com múltiplas perdas e diversas adaptações, foi esse o vocábulo que vingou e permaneceu” (Hildália CORDEIRO, no prelo). Exemplificando o que aconteceu em diáspora, ela cita que em Cuba a mesma ferramenta espelho-leque é chamada de “abanito”. Segundo ela, “abanito” significa “leque de cobre” “matador de moscas”. Durante nossas conversas por telefone, Hildália elabora que o termo “abebé” tenha a ver com o termo “aféfé”, que significa “vento” em iorubá, visto se tratar de um espelho que também é leque. Em fóruns de conversa virtuais, há quem afirme, todavia, que abebé sempre foi e ainda é - em África, Nigéria - “abano de mão”, leque.

Imagens 54 e 55: Abebé de Oxum, Rio de Janeiro, século XIX, Doação da Polícia da Corte, 1880, figurava na exposição KUMBUKUMBU no Museu Nacional: antes e depois do incêndio<sup>47</sup>.



Fonte: Museu Nacional apud Aline Montenegro MAGALHÃES / Aline Montenegro Magalhães.

Mas, quais significantes nos empresta o abebé de Oxum à observação e interpretação de imagens e, em especial, autoimagens de mulheres negras?

No sagrado brasileiro “macumbeiro” - aproveitando nomenclatura usada por Luana Luna -, de acordo com Fernanda Santos, o abebé de Oxum é um espelho. Este espelho, segundo as Fernandas (Santos e Delvalhas Picollo), é uma das ferramentas mais poderosas que a

<sup>47</sup> MAGALHÃES, Aline Montenegro. Abebé de Oxum. In: Exporvisões. Disponível em: <<https://exporvisoes.com/2019/06/15/abebe-de-oxum/>>. Abebé; Museu Nacional; Século XIX, 1880. Disponível em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/kumbukumbu/etnafr0006.html>>.

sabedoria afro-referenciada de terreiro nos oportuniza saber, uma vez que, além de possibilitar o olhar para si, também permite ver em 360 graus. Na verdade, quase todas as pessoas com quem conversei, mesmo que pouco, sobre o abebé, de alguma forma, cita ou dá ênfase ao grau de perspectiva que o abebé apresenta. Nas palavras de Fernanda Delvalhas Piccolo:

o abebé tem múltiplas funções, não tem só a função da beleza, só a função do encantamento, mas, quais são as outras funções? [...] o abebé é onde ela olha e, ao mesmo tempo em que ela está olhando a beleza, ela está vendo quem são os inimigos, ela está vendo o que está vindo. Mas, além de ver, o espelho dela serve para retornar aquilo que vem, o que é lançado para ela: bate no espelho e volta. Ela olha o que tem atrás dela, o que que está vindo. A gente tem que pensar na dissimulação, mas não como algo negativo, a gente tem que retirar esse olhar que a gente aprendeu que é um olhar ocidental. A dissimulação é de que ela parece estar ali se olhando e, mexendo o espelho, ela tem uma visão de tudo: ela olhando para frente, para si, ela olha atrás, 360 graus. Com isso ela consegue se proteger.

Interpreto esse “olhar 360” como a faculdade de perspectivar. Como já dito outrora, entende-se aqui como perspectiva a forma como organizamos o mundo, como recortamos e orientamos nossa visão do mundo, como calibramos o nosso olhar, nossa cosmovisão, nossa mundividência. O paradoxo captado é que o recorte produzido pelo abebé pode ser, de modo inverso, justamente a expansão da possibilidade de ver e ver-se. Ademais, o “olhar o todo” como forma de perspectiva parece remeter à ideia de epistemologia, essa como sinônimo de “ponto de vista”, cosmovisão.

Quando mulheres negras reiteram a necessidade de uma observação social interseccionalizada, por exemplo, é sugerido um paradigma referencial-interpretativo epistemológico que alarga e corpo-territorializa a análise. Não seria essa, portanto, uma proposta de “olhar o todo”, “ver 360”, “olhar atrás”, ver o que se opõe à sua existência, monitorando o que lhe circunda, a fim de se proteger contra formas diversas de desigualdade (Cristian SALES, 2018)? A visão abebética que percebo na proposta da análise interseccional é justamente o ponto de vista alargado a grau máximo, uma vez que “desestabiliza categorias de conhecimento ordenadoras de uma cultura patriarcal e colonizada, alargando e multiplicando fronteiras epistêmicas e ontoepistêmicas” (Luciana de Oliveira DIAS, 2020, p. 12). Assim, essa perspectiva parece rasurar o cânone e engendrar outras possibilidades de leitura do real e do sensível. Por fim, talvez, pode-se afirmar ainda que o “olhar atrás” e “para si” ao mesmo tempo, materializado na performance de corpo e movimento da orixá, sublinha a concepção de que matrizes ancestrais de memória estão para o autocuidado e no autocuidado.

Antes de me ocupar sobre o ato-efeito de olhar-se que o abebé é dispositivo gerador, destaco ainda do breve relato de Fernanda Delvalhas Piccolo, a parte em que ela salienta que o espelho-leque não apenas viabiliza a observação da autoimagem e do mundo, como é instrumento-escudo e ferramenta-reflexo. O espelho-leque consiste em instrumento-escudo - como me conta Camila de Matos - pois, além de possibilitar a estratégia de luta (“esconder-se/revelar-se”),

nos defende e protege contra o racismo, a discriminação e as mazelas causadas pela imposição da ideologia da branquidade, uma vez que a ideia contida aqui é a de que pautadas e inspiradas em referências ancestrais reveladas e apontadas pelo a [sic.], possamos melhor nos defender e proteger contra imposição de um padrão e de “ideal de ego branco” (COSTA, 1984) que tende a bater na imagem refletida nesse potente instrumento e voltar, sendo devolvida a quem nos enviou (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, 2019, p. 307).

Para argumentar sobre a função de ferramenta-reflexo, recorro primeiro e novamente à conversa com Camila de Matos. Nela, Camila me instrui que Oxum pode virar o abebé às pessoas que precisam rever e repensar alguma coisa. Mas, mais à frente em nossa conversa, ela recomenda que, na verdade, o abebé não é ferramenta de olhar, mas sim de conhecer. Ou seja, “o abebé cumpre várias funções sociais: mostrar, dando a conhecer e, a um só tempo, estabelecer conexões, cabendo, ainda, a esse instrumento demarcar territórios ou, talvez, provocar desterritorializações. (SANTIAGO, 2020, p. 26-7 apud Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, no prelo). Isto posto e relacionando isso ao “virar a quem precisa [se] conhecer”, evoco o que Luana Luna me explicou: mesmo que o abebé de Oxum convoque a um mistério sagrado, a um encantamento, nos amplos e complexos sistemas espirituais afro-diaspóricos, o abebé não é espelho de uso individual, é ferramenta de um coletivo. Ele é usado em processos que “oportunizam a conexão com o que nos foi roubado”. Luana Luna ainda comenta que “o abebé provoca encontro com a Memória”.

Porém, Hildália Cordeiro - empreendendo a conceituação do espelhamento do abebé - é quem aproxima essa discussão ao campo da significação, da atribuição de sentidos, dos fluxos e das linguagens (literária e visual): “sendo o espelho considerado como o objeto capaz de refletir e projetar imagens/significantes, as múltiplas vozes e narrativas, por tanto tempo inaudíveis, estas, ao serem projetadas pelo espelho e espalhadas pelo leque, gravam no subconsciente o que apenas os olhos foram capazes de ver” (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, no prelo).

É notável, no entanto, que a mais corrente e costumeira atribuição feita ao abebé de Oxum é a que o relaciona à observação da beleza. Todavia, como visto, mais do que sua própria beleza - e, de fato, ela é belíssima, irrepresentável -, o ato de mirar-se de Oxum nos mostra muito mais. Alego que em sua performance, por rememorar a importância da observação da imagem de si, o abebé de Oxum nos alude ao direito a olhar. Por ser orgulhosa de sua aparência, Oxum emite outra mensagem importante: que a centralidade do orgulho daquilo que lhe é próprio e característico (físico, cultural, material) faz parte da existência humana total. Oxum se paramenta de adornos diversos, roupas bonitas, brincos, colares, pulseiras, idês/braceletes, miçangas e adê/coróa. Oxum toca os cabelos. Oxum baila graciosa a fim de que a vejam. Se Oxum não quiser, não irá passar despercebida à visão alheia. Não há dúvidas: Oxum está presente no recinto, ela é linda e figura central, independentemente de onde, espacialmente, esteja, ou seja, além de tudo, ela desloca o centro.

Para compreender esse ponto, basta que retornemos ao que já fora discutido na primeira parte deste trabalho acerca do funcionamento dos complexos de visualidade. Vislumbrando essa argumentação, acredito ser possível sustentar que, ao ser vista e NÃO VIGIADA, uma figura negra inverte o paradigma do que é comum, ou seja, o paradigma de poder e autoridade do status quo. Dessa forma, pode-se dizer, que tal imagem proclama autonomia, quiçá, liberdade.

Quando Oxum se põe a ser vista, por seu corpo-imagem ser território de sentidos em múltiplas camadas, não é meramente questão de visão, é tensionamento das práticas do olhar, seja ele o do Colonizador ou o do Colonizado, uma vez que parece pleitear tanto subjetividade, quanto coletividades políticas. Em outras palavras, enquanto uma narrativa visual inesperada, é possível dizer que:

Você, ou seu grupo, permite que um outro te encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Isso significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar o que é certo. É a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível. O direito a olhar confronta a polícia que nos diz, “chispem, não há nada para ver aqui”. Mas tem; nós o sabemos, e eles também (Nicholas MIRZOEFF, 2016, p. 746).

Além de nos ensinar que a visão do Outro não é condição primordial para nossa existência e que há algo bem estratégico em se fazer vista ou não, Oxum ainda parece virar seu abebé para o nosso rosto a fim de mostrar algo que precisamos ver. Neste caso, o que

precisamos ver é o autoconhecimento do eu - eu-mesma e eu-nós - como protagonista da relação self-imago. Então, se relacionada a diáspora negra à metáfora que pode ser extraída da liturgia e das narrativas sagradas, Oxum - o ventre - provoca renascimento. Novamente: “água que aparta a morte” - morte essa epistêmica, visual, cultural.

Assim, podemos ver que não é o mesmo ideário presente no mito de Narciso, como Grada Kilomba engenhosamente já havia assinalado. E, como surgido em uma conversa com Hildália, justamente por parecer estampar desobediência epistêmica, uma invertida como essa “cutuca o cu do cânone”.

Isto posto, recuperar o domínio de Oxum nas imagens de si parece ser essencial para o olhar/conhecer de pessoas negras, especialmente, mulheres e crianças. Sobretudo, parece ser chave igualmente imprescindível na construção de nossa identidade, pois, além de tudo, pauta esse erguimento identitário na lembrança, ou seja, na Memória. O abebé, neste argumento, é dispositivo gerador do ato-efeito de olhar-se e tornar-se e saber-se e cuidar-se. Em suma, para compreender o abebé como ferramenta-lente, gesto criativo-interpretativo-celebrativo, signo-imagem de leitura e observação da produção artística, portanto, cultural e de conhecimento de mulheres negras, é preciso considerar que:

O ato de mirar-se em referências ancestrais, primeiras, é imprescindível para que não nos sintamos enfeitadas, novamente e sempre, por “novos fazedores de espelhos” (LORDE, 1997), que tendem a nos fazer de “novos palhaços com desconto”, uma vez que a branquidade como padrão parece ter se configurado, ao longo do tempo, como um oásis que em lugar de nos confortar e saciar a nossa sede em desertos identitários, nos enfia a cabeça, com força e demoradamente, na areia escaldante, o que acaba por queimar a nossa face e nos arrebatara a dignidade tão dura e insistentemente alcançada. No mais das vezes, nos fazemos zanzar, perdidos, nas encruzilhadas identitárias. (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, 2019, p. 308).

Cristian Sales (2018) nomeia de abebelidade “um conjunto de signos e aspectos semânticos ligados às águas que, de alguma forma, lembram ou possuem ligação com o orisá Osun. A abebelidade é uma condição de ser-agir-pensar daquelas que constroem e enfeitam seus próprios espelhos-corpos de múltiplos matizes de dourado”, uma “linguagem estética e política com cores, texturas, gestualidades, sonoridades, movimentos corporais e cheiros inspirados em Osun” (Cristian SALES, 2018, p. 45; 48). Aqui, tomo a liberdade de também atribuir à criação de imagens de e por mulheres negras como forma de abebelidade, visto que:

Referindo-se em particular às narrativas, ela [Hildália Cordeiro] afirma que o abebé é uma ferramenta a ser utilizada pelas “mulheres negras na diáspora”. Nelas, “as nossas

imagens são refletidas”. Podemos encontrar umas às outras. O espelho-leque dourado pode nos ajudar a “inverter/reverter certos estigmas”, curar feridas e cicatrizes herdadas do escravismo (Cristian SALES, 2018, p. 45).

Justifico ainda o uso do termo-conceito abebelidade através de alguns pontos surgidos nas conversas que tive. Por exemplo, Fernanda Santos me diz: “olho para o espelho de Oxum para me reconhecer e me lembrar de quem eu sou”; Luana Luna me ensina que o abebé é “a metáfora do aprofundamento de si”, “necessidade de conexão com o que está fragmentado em nós” e que “o contrário de amor é a desumanização”, por isso, “o amor a si é restituição de potência”; Camila de Matos manifesta que o abebé é encantamento e que a cura de um trauma só é possível pelo encantamento.

Muitas das conversas tidas para esta escrita aludiram ao “Encantamento” para falar do abebé. Como dito, aqui não me ocupo - nem que fosse possível - com o encantamento enquanto dimensão do Sagrado. Todavia, como mencionado, Oxum me encanta. Tomo como “encantamento”, portanto, aquilo que desperta admiração à vista, bem como “aquilo que cria outros sentidos para o mundo” como “possibilidade de liberdade” por ser “gira política e poética que fala sobre os outros modos de existir e de praticar o saber”, ou seja, “ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma” (Luiz Antonio SIMAS; Luiz RUFINO, 2020).

Quando Fernanda Delvalhas Piccolo me revela que Oxum ganha a guerra pelo Encantamento, assimilo a essa altura e para este trabalho, a guerra como a disputa política por nossa existência humana e simbólica e o encantamento como formas diversas de cativar, enfim como sinônimo de afeiçoar-se e de reconstituir, estimular, viabilizar e salvaguardar nossa existência humana e simbólica. Com base neste sentido, é possível observar que “o abebé nos (re)liga e oferta, em abundância, imagens positivas que formam um legado, um rico, complexo e diverso caleidoscópico de possibilidades dignas e promissoras de sermos, estarmos e habitarmos esse planeta” (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, no prelo).

Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi (2019), na “Carta à Leitora Preta do Fim dos Tempos”, texto introdutório de “A Dívida impagável” de Denise Ferreira da Silva, afirmam que “um texto, uma performance, um quadro, um filme... Operações linguísticas que movem o sentido e a percepção produzem sensações e afetos...” (Denise Ferreira da SILVA, 2019, p. 15). À vista disso que podemos intitular de “poder cultural”, bell hooks adverte que:

Nós que militamos a favor da causa antirracista continuamos insistindo que a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo de criação de imagens. Ainda assim, quando imagens libertadoras são criadas e apresentadas ao mercado cultural, é difícil disseminar novas ideias, novas visões (bell hooks, 2019b, p. 26).

Ademais, a autora elucida que esse assunto se trata de uma questão “de ponto de vista” paradigmático, questionando:

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe a apenas criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagem subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (bell hooks, 2019b, p. 36-37).

Por isso, creio ser possível afirmar que produções artísticas, culturais, midiáticas, bem como produções feitas no *medium* - especialmente as produções visuais - podem tensionar e imprimir no acervo do imaginário social comum um desmonte da razão colonial, de sua ordem e de suas categorias (com as de Sujeito e Coisa, por exemplo). Elas podem exemplificar o pensar para além dos roteiros e dos arquivos Traumáticos que soterraram nossas imagens no fundo do mar de Kalunga. Elas podem pôr em crise cognitiva e semiológica os juízos, ajudar a romper com as reduções a significantes únicos, torcer perspectivas, possibilitar imaginação política e restauração até a/pela estética. Podem, por fim, sem negar o Trauma, ou seja, operando nas ruínas sem romantizar ou minimizar a história, “desistir das memórias trágicas; olhando para recriação de nossa existência” (Jota MOMBACA, Musa Michelle MATTIUSZI, 2019).

Imagens 56 e 57: Frame do Álbum Visual “Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água”, da cantora Luedji Luna, direção de Joyce Prado, 2020. / Acervo pessoal<sup>48</sup>.



Legenda sugerida: Redenção de Quem?

Tomando o *medium* como espelho, o espelho como mídia e seguindo pela perspectiva que toma o abébé - fundamento e fundamental (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, s/d) - como um gesto criativo-interpretativo, ferramenta para exaltação da beleza de mulheres negras e estímulo de nossa vaidade e gostar de nossos corpos negros femininos (Cristian SALES, 2018, p. 44), descrevo nas secções a seguir o que eu vi quando me vi nas youtubers durante o Ritual de Intimidade que fez do cabelo fio condutor para minha mulheridade negra selfie e coletiva.

Para concluir, inclusive, é relevante afirmar que:

o abèbè é, também, ferramenta ancestral para que não esqueçamos sobre a importância na/da partilha de experiências que culmina, quase sempre, no estabelecimento/fortalecimento de alianças que nos impulsionam a seguir de forma mais segura nos enfrentamentos dos episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019) por nós experienciado, ininterruptamente, ao longo da história. Quando me permito a busca por mim mesma, empenhando-me e embrenhando-me nas lonjuras do processo de (auto)conhecimento, busca de toda uma existência, me jogo e me permito o mergulho nessa ainda desconhecida que sou eu, experimentando uma conexão íntima com o meu ser. Fluidamente, me permito, também, o conhecimento de minhas semelhantes, minhas sista (WALKER)/ sistah (KILOMBA, 2019), que ecoam em mim, na minha ancestralidade direta, na linhagem e pela condição de mulher negra em diáspora, condição forçada lá atrás e que hoje remete ao estabelecimento de laços que me completam e preenchem, mesmo que muitas vezes se revelem como opostos ao que sou (Hildalia Fernandes Cunha CORDEIRO, s/d, p. 9).

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4>>./ Edna Santos Maciel (mãe/filha); Iraci Ferreira Santos (mãe [de minha mãe]/avó; 1935-2017); Ruth-Anne Santos Maciel (filha/neta); foto de Júlio Maciel da Silva.

## Erigir o abebé

15 de maio de 2022 - Em um dos cadernos de anotação da pesquisa:

Fragmento da fala de Chimamanda Ngozi Adichie para o Festival Ler (tradução feita por esse trabalho): “Em Igbo, a palavra para amor é ‘ifunanya’ [ihunaanya/ihunanya]. Traduzindo-a, ela significa “ver”. Igbo não é a única língua onde amor significa ver. Ver outras pessoas, realmente vê-las, significa a maior forma de amor humano”.<sup>49</sup>

Imagem 58: Carrie Mae Weems. I Looked and Looked but Failed to See What so Terrified You. 2003.



Legenda sugerida: A tradução - “Eu olhei e olhei, mas não consegui ver o que tanto te aterrorizou”.

Como dito no final da primeira parte deste trabalho, que tratou de argumentar sobre “se uma jovem negra pode se olhar”, quando, em meio ao Ritual de Intimidade, se apresenta o Canvas Infinito, meu olhar encara dois objetos, espelho e tela (um duplo especular), que se tornam um; assim duas figuras se convertem em uma imagem-espelho. É dessa forma que consigo contar o ato de reconhecer na imagem de jovens youtubers negras projetada na tela do celular a minha autoimagem.

Ao observar esse momento, algumas questões - que não tenho necessariamente a pretensão de responder - surgem. Por exemplo: o que poderia ter sido visto para que eu me

<sup>49</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_We1p-6MB0](https://www.youtube.com/watch?v=n_We1p-6MB0)>.

reconhecesse nessa tela-espelho? E me vendo nessas imagens, talvez como se fosse a primeira vez, que elaboração foi feita? É possível fazer algo com isso? Isso já não é algo em si? Isso já não é, então, outra coisa ainda sem nome? O que foi apreendido desses espelhos-corpos, dessas imagens-espelhos? Há algo de abebelidade na relação autoimagem-tela-espelho de uma mulher negra ao se identificar como tal? O que meu olhar observou? E esse “algo observado” pode ser apreendido como narrativa visual ou racial, ou como chave de leitura, ou como ampliação das fronteiras para aceção de imagem? Podemos entender a resolução imagética desse momento como contravisualidade? Há linguagem, forma e conteúdo que - como sugerido por bell hooks - possa ser teorizado?

Quando conversei com Hildália Cordeiro pelo telefone, assim como feito em todas as outras conversas, realizadas e não realizadas, apresentei minha pesquisa e informei o título que até então utilizava: “Como erigir o abebé - observando autoimagens de mulheres negras youtubers”. Hildália foi a únicas a me “cutucar” pela escolha da palavra “erigir”. Ela me sinalizou que “erigir” poderia ser um verbo pouco usual e, portanto, dificultar a compreensão imediata da proposta. Contudo, ela também disse que essa palavra expressava exatamente - como a intenção - o que pretendia ser dito. Hildália, na ocasião, me aconselhou a não abrir mão do verbo, pois, segundo ela, “erigir é forte”. Além da provocação feita pelo uso do termo, Hildália me sublinhou que essa talvez não fosse uma frase a ser feita na afirmativa e sim como uma pergunta em minha pesquisa: “Como erigir o abebé?”. Porém, ela me desafiou a pensar não só como erigir, mas como erigir e SUSTENTAR o abebé.

Quando comecei a escrever este trabalho, parti do desejo de “encontrar palavras para expressar o que vejo, em especial quando observo formas que vão contra a corrente, quando estou vendo coisas que a maioria das pessoas simplesmente não quer acreditar que estão ali” (bell hooks, 2019b, p. 37), isto é, da hipótese de que seria possível pensar numa forma mais condizente à diáspora vivida por pessoas negras para observar processos identitários de mulheres negras que levassem em consideração o percurso desde o que agora chamo de Trauma até possíveis formas autorrecuperadas de se ver ao “tornar-se”.

Há muito, como tentei dar a entender, eu venho observando processos - inclusive o meu próprio - de transição capilar. Transição que possui o mesmo radical de trânsito. Transição que dá a ideia de um processo de “passar em” ou “através de”. Neste caso, passar para a forma e para a textura original do cabelo, voltar. Transição que é esse pôr-se em curso a partir de um grande corte que demanda cuidado especial e pode originar crescimento, isso para, possivelmente, poder conviver harmoniosamente com uma característica fenotípica própria.

Todavia, em se tratando de uma transição crespa, a coisa não se dá linear obviamente. Crespo é espiral, vai-e-volta, zigue-zague, onda gradativa, sinuosidade, quer dizer: tempo outro de crescimento, onde o fim tende a coincidir com o começo, dinâmica outra de trato. Esta pode estimular volume e desafiar pressupostos ordenativos [até o da gravidade!]. Com o perdão do trocadilho sintático, uma espécie de indireta transitiva: transição(.) como a mudança(.) precisa de lugar, situação, quiçá, condição que, embora demande, para que haja sentido, uma coisa como complemento, não carece na sentença de coisa de outra natureza para que tudo se ligue.

Dessa forma, presumi que esse trabalho precisaria de palavras que, tal como o verbo “transicionar”, sugerissem um movimento (aquilo que sai de um ponto inicial para outro) e agência (capacidade e recursos mentais e materiais para ação). Logo, “erigir”, que quer dizer “pôr em posição vertical, levantar a prumo, erguer; construir; conceber; fundar, instituir; edificar; elevar a categoria”, pode ter a ver com construção identitária. Erigir me parece um tipo de movimento agente. Em outras palavras, “erigir” me parece terminologia adequada para fazer entender os dois movimentos-metáforas centrais que fizeram nascer toda essa escrita: o movimento de pegar o celular frente ao espelho e o movimento-performance de Oxum com seu abebé.

Imagens 59 e 60: Erigir.



Fonte: Imagens disponíveis na Internet

Como mencionado, quando Oxum erige seu espelho - que por não ser simples espelho, já remete a coisa outra-, há deslocamento de ângulo não só visual, mas ontológico. Este, provoca uma mudança de perspectiva que, como defendido até aqui, por consequência, viabiliza transformação de natureza ontoepistêmica. Quer dizer: muda-se por completo o modo de ver.

Dessa forma, pode-se conjecturar que se mudam inclusive os olhos, não configurando estes mais a constituição de um olhar que é do Outro. Dá-se, portanto, coisa da ordem da contra-sina, viabiliza-se a possibilidade de romper com a outridade de si e apresenta-se, com tal característica, uma cadeia de inversões ou, se pensada a restituição de sentidos, de desinversões. Com esse encadeamento de conjunturas se torna possível até - e que bom! - mudar de assunto.

Ao tratar do olhar colonizado, há recorrente e inevitável observação monotemática das relações de auto-ódio orientadas por regimes de morte. Já a abebelidade, por outro lado e por exemplo, parece oportunizar o vislumbre de outra coisa. Mais do que pensar o signo “negritude” ou a significância hifenizada “mulher-negra” (gênero-raça), é possível - a partir daquele deslocamento de ângulo que desencadeia as alterações – falar, por exemplo, do auto-amor e da auto-identificação que mulheres negras podem ter enquanto um Corpo no Mundo, ou seja, poder tratar da condição e da pulsão das vidas de mulher negra em seus múltiplos âmbitos.

Novamente bell hooks (2019b) em “Amando a negritude como resistência política” elucida que pessoas negras que “amam a negritude” não se restringem a criticar, mas sim (co)rompem com o status quo. De acordo com a autora, amar a negritude é descolonizar mentes, desatando-as de um tipo de pensamento supremacista branco que insinua sua inferioridade. Todavia, vale sublinhar que a autora nos recorda que “a descolonização só pode ser completa quando é compreendida como um processo complexo que envolve ambos, o colonizador e o colonizado” (Samia MEHREZ apud bell hooks, 2019b, p. 31). bell hooks, nesta ocasião, chega a dedicar o livro em que o referido texto foi publicado “a todos nós que amamos a negritude, que ousamos criar no dia a dia de nossas vidas espaços de reconciliação e perdão onde deixamos vergonhas, medos e mágoas do passado, nos segurando uns nos outros, bem próximos”. Ela inclusive ratifica que “somente o ato e a prática de amar a negritude nos permitirá ir além e abraçar o mundo sem a amargura destrutiva” (bell hooks, 2019b, p. 5), aqui entendidas como produto do Trauma.

Com isso, bell hooks chama nossa atenção para a poderosa intervenção que o auto-amor de pessoas negras por elas mesmas - eu e eu coletivo - pode exercer sobre as práticas de dominação e que “amar a negritude como resistência política transforma formas de ver e ser” (bell hooks, 2019b, p. 63). Para tanto, a autora afirma que não iremos conseguir nos dar o valor “sem antes quebrar as paredes da auto-negação que ocultam a profundidade de auto-ódio dos negros, a angústia interior, a dor sem reconciliação”(,) salientando que, “uma vez que nossas negações desmoronam, podemos trabalhar para nos curar através da consciência” (bell hooks, 2019b, p. 62 - 63). Porém, para este trabalho, eu diria “curar através da Memória”.

Janaina Damaceno Gomes (2022), curadora adjunta da exposição “Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito”, discorrendo sobre como a vida e a obra de Firmo, além de ser parte de um “arquivo fotográfico da diáspora”, projeta realidades e destinos possíveis, elabora um texto quase homônimo e tematicamente homólogo ao de bell hooks. No artigo “Amar a negritude”, Janaina Damaceno escolhe uma fotografia feita por Firmo da cantora Clementina de Jesus - a grande Rainha Quelé - para expor sobre como a imagem produzida por um homem negro que ama a negritude viabiliza “perceber que cor não é atributo, mas o próprio enquadramento pelo qual entendemos o mundo” (Janaina Damaceno GOMES, 2022, p. 18). A fotografia em questão retrata uma mulher negra de pele muito escura e idosa a se olhar no espelho de sua penteadeira, em casa, no quarto. Janaina Damaceno faz aparecer então o elo conceitual que religa a formulação inicial da reivindicação pelo direito a olhar [até] para si mesma com a ideia “bellhooquiciana” de (auto)amor pela negritude como forma de conceber a cura, no caso deste trabalho, da sina. Assim, salienta que a reivindicação pelo direito a olhar (= existir) é política, portanto, ela politiza a imagem e suas maneiras de leitura afirmando que

Se numa sociedade racista, a norma é o auto-ódio, como nos mostram os trabalhos de bell hooks, Frantz Fanon e Virgínia Bicudo, amar a negritude compreende um percurso necessário de cura. Não é à toa que Firmo define a cor em seu trabalho em termos de amor pelo povo e pela cultura negra, mas é necessário entender que o direito a olhar não se restringe à ideia de autorrepresentação (Janaina Damaceno GOMES, 2022, p. 20).

Imagens 61: Walter Firmo. Clementina de Jesus, Rio de Janeiro. 1979.



Foi ao maturar a provocação feita por Hildália Cordeiro sobre o verbo que escolhi para usar na intitulação da pesquisa que, na elaboração do texto, entendi que não a representação, a representatividade ou os Canvas da Pesquisa em si, mas justamente minha própria relação com minha autoimagem e o dissertar sobre construções de subjetividade a partir de referenciais visuais era o universo deste texto. Creio ter chegado a essa conclusão somente quando entendi que os Canvas (Infinitos) de Pesquisa só são Canvas, afinal, por serem mais do que unicamente suportes telânicos de medium. Os Canvas de Pesquisa são justamente os suportes de um processo abebético - visual e de memória, por isso, identitário - que aponta para o rompimento de enquadramentos hegemônicos racista-sexistas. Além disso, são Infinitos tanto pelo efeito ótico produzido pelas múltiplas camadas de espelhamento sobrepostas na imagem e no sentido dos espelhos-corpos; quanto - como é da ordem do identitário - por não ser coisa dada à conclusão, à fronteira, ao limite, à definição. Sendo fronteira fio solto, linha imaginária, barreira invisível, faz sentido adjetivar o Canvas de “infinito” (= espaço-matéria-energia-tempo).

Os vídeos que fazem originar esse texto (presentes em frames propriamente ou pela observação feita sobre eles) são o horizonte da ação de um erigir - celular e, talvez consequentemente, visão abebé. Mas, também são o quadro onde a minha imagem (singular) - espelhadas/sobrepostas noutras mulheres negras (plural) - reflete e reproduz feito espelho e no espelho a linguagem, a estética, as cores, texturas, gestualidades e movimentos corporais. Assim, se colocarmos o sentido do avesso como tem de ser, me faz lembrar da posição de Joana frente à tv enquanto tentava performar Paqueta.

Ao refletir sobre o erigir frente aos Canvas, retomo a provocação de Hildália sobre como sustentar o abebé. Talvez, de propósito e com propósitos, a provocação que retorno é ao pensar se é ou não possível observar pessoas negras via chaves de leituras que imprimam no imaginário social operação desalinhada aos estereótipos traumáticos. Assim, e por exemplo, como Oxum e seu abebé, aliar a relação de mulheres negras e suas imagens ao autocuidado. E, enfim, olhar para si (por) direito.

### **O que estava espelhado sob a autoimagem?**

Em 2017, a youtuber Luiza Junqueira do canal “Tá querida” postou um vídeo intitulado “Tour pelo meu corpo”<sup>50</sup>. Luiza é jovem, branca, paulista, formada em Rádio e Tv e produtora de conteúdo sobre corpo livre, gordofobia, empoderamento feminino, autoestima, maquiagem,

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hDpHE2U4PEk>>.

cabelo colorido e comida. Segundo ela, o vídeo em questão apresentou um tipo de conteúdo até então inédito no YouTube. Em acordo com sua afirmativa, entendo que esse vídeo propõe algo além do que um tema propriamente. Geralmente, vídeos com títulos de “tour” eram realizados em espaços físicos, como por exemplo, a residência ou um cômodo (Exemplo: “Tour pela casa nova”).

O “Tour pelo corpo”, no entanto, se trata de uma poética visual demasiado política e técnica, pois exercita outras articulações da linguagem audiovisual youtuber através da criação e da exibição de imagens em movimento de uma mulher gorda. Por isso, acima de tudo, o vídeo parece exemplificar uma subversão criativa frente ao costumeiro não-lugar focal/lugar não focado (ou “fora de cena”) que alguns corpos são constante e costumeiramente enquadrados midiaticamente pela lógica normativa.

Na descrição do vídeo, Luiza Junqueira escreve: “tour por algumas partes do meu corpo que eu odiava, mas que aprendi a amar”. No início do mesmo, a jovem conta que, com frequência, recebe mensagens de mulheres dizendo que odeiam seus corpos. Isso a estimulou a mostrar o próprio corpo e a desafiar outras pessoas a olharem seus corpos de forma diferente.

No YouTube, geralmente é utilizado o que, no cinema brasileiro, pode ser chamado como plano próximo, ou seja, aquele no qual a pessoa em foco é enquadrada do busto para cima. Além disso, nas redes sociais, em vídeos de categoria *lifestyle* (estilo de vida) ou vlog (produção de conteúdo audiovisual opinativo e/ou expositivo), é comum que a pessoa produtora de conteúdo se localize no centro do quadro de modo que conseguimos ver parte do cenário nas laterais, ao fundo - que, geralmente, é algum cômodo da própria casa.

No “Tour”, Luiza – provavelmente “de propósito e com propósitos” – utiliza, de modo majoritário, o superclose e o plano detalhe para filmar seus seios (de regata sem sutiã), sua barriga (volumosa, clara, com tatuagem, estrias e cicatrizes) e suas coxas (não bronzeadas, com flacidez, pequenos hematomas, celulite e estrias). Enquanto mostra cada parte, ela repetidas vezes diz que as odiava e que passou a amá-las a partir do momento em que compreendeu que seu corpo demarca a fisicalidade de sua existência no mundo, bem como suas experiências de mundo. No final do vídeo, Luiza diz que se amar do jeito que se é foi resultado de um processo de anos, um processo que não se finda, visto que ainda há dias de “recaída”. As recaídas seriam, segundo ela, resultado da falta de representatividade do que chamou de “corpos comuns” na indústria cultural.

O vídeo citado viralizou e se tornou uma tag - #tourpelomeucorpo. Nas redes sociais, principalmente no Twitter e no YouTube, as tags, geralmente precedidas de hashtags (#), são usadas para relacionar assuntos e postagens, agrupar, ranquear e indexar informações a partir de palavras-chaves ou expressões. Se tornando uma tag, o “Tour” em si mesma lincou o conteúdo de muitas pessoas, especialmente mulheres. Essas também produziram passeios imagéticos por seus corpos, focando em partes e narrando suas histórias. Desde então, jovens magras, gordas, altas, baixas, em período puerpério ou pós operatório (especialmente de cirurgia bariátrica), com deficiência ou mesmo pessoas em processos de redesignação de gênero reproduziram esse tipo de material a fim de relatarem sua relação com seus corpos e, conseqüentemente, com as imagens que esses imprimem no mundo.

Inspirada por essa tag, a também youtuber Gabriela Oliveira do canal “De pretas” produziu o vídeo “Tour pelo meu rosto”<sup>51</sup>. A exemplo de Luiza, Gabi – como é mais conhecida – apresentou suas características faciais, aquelas que o enquadramento comum do YouTube captura em todos os vídeos. Gabi se apresenta em seu canal como comunicadora social, produtora de conteúdo participante do programa *Creators For Change*, da Google, parceira-colaboradora da Avaaz na luta contra a desinformação, colaboradora da ONU Brasil e participante de projetos que divulgam a importância do ativismo digital - tendo palestrado no *Brazil Conference* na Universidade de Harvard e no projeto TEDx sobre o tema “Um novo olhar sobre a pessoa negra: novas narrativas importam”. Além disso, ela é uma mulher negra de pele marrom muito escura e cabelo crespíssimo preto. Em seus vídeos, ela faz vlogs sobre seu dia-a-dia, intercâmbio, alimentação vegana e o processo de adoção de seu filho e filha. Contudo, em geral, os vídeos antigos do canal abordam temas como negritude, cultura, maquiagem, beleza, cabelo, mulherismo e feminismo negro. O que destaque é que, tendo Luiza sintetizado uma proposta poética e técnica de produção de imagens, Gabi a estendeu, expandiu, e talvez até ressignificou, devido ao seu lócus histórico, social, cultural, virtual, físico e visual de mulher negra.

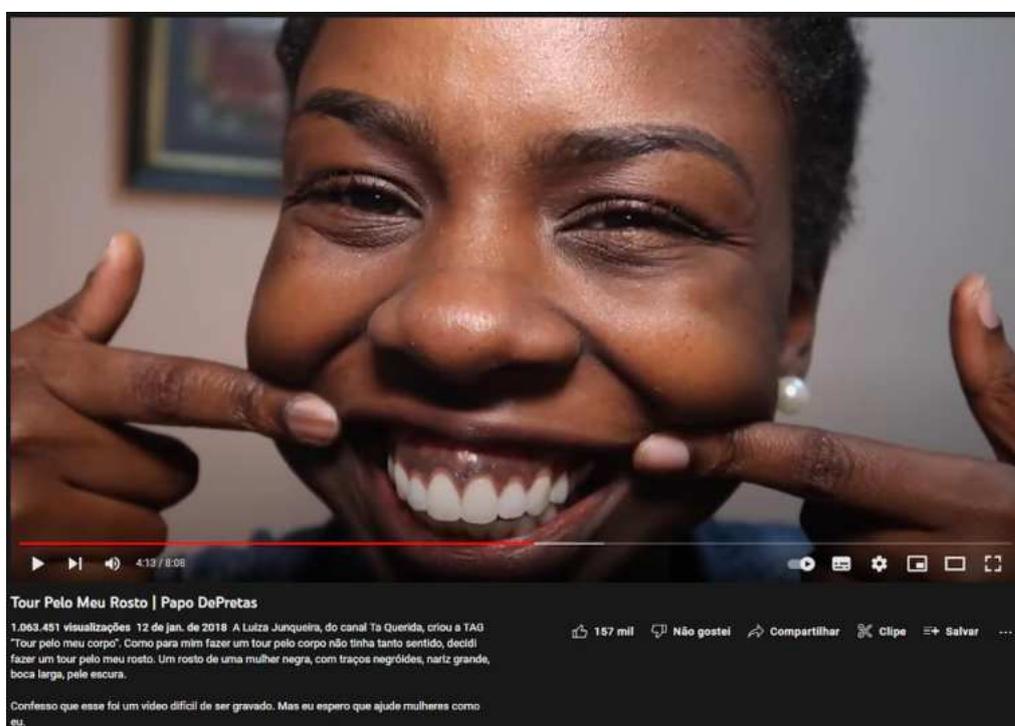
No começo de seu tour, Gabi revela receber muitas mensagens de mulheres negras relatando auto-ódio. Ela também informa que seu corpo nunca foi um problema necessariamente, pois entende que sua forma e volume são considerados “dentro do padrão” [magro, curvilíneo]. No entanto, são suas feições de rosto – os traços chamados “negróides” – o que foi, e às vezes ainda é, o sinônimo de dor. Para falar sobre cada parte de seu rosto, Gabi

---

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEOvcHPvvis>>.

se localiza muito perto da lente da câmera, em close/hiperclose. É possível, por isso, perceber que ela faz uso de iluminação mecânica, muito provavelmente uma lâmpada de LED em cima do equipamento de filmagem, pois o brilho é leve, direto, localizado e reflete claridade na parte superior de sua testa. Gabi parece estar sem maquiagem. Porém, mesmo com essas duas circunstâncias, sua pele preta não imprime opacidade nenhuma no vídeo, mas o inverso: imprime viço. Nem a luz, nem o material técnico ou o não componente cosmético reconfiguram ou estampam imprecisão sobre seus traços. Não há dúvida: Gabi é preta.

Imagem 62: Gabriela Oliveira. Tour pelo meu rosto. 2018.



Se desabilitado o áudio do vídeo de Gabi, observamos o que é imagem e movimento puramente. Assim, temos, no centro do retângulo, um rosto jovem, marrom escuro de subtom aparentemente frio, posicionado de modo muito próximo da câmera. É uma mulher de cabelos crespos e escuros, presos na parte de trás da nuca; testa com mini erupções acneicas; as sobrancelhas com pouco volume de pelos; os olhos redondos, escuros e levemente rasgados; olheiras amarronzadas abaixo de cada olho; nariz arredondado com narinas largas; lábios grossos e de duas cores - marrom escuro no contorno e rosa do centro; arcada dentária protuberante e gengiva marrom escuro. Quando Gabi sorri, o seu sorriso alargado não só faz com que a arcada “para frente” fique ainda mais evidenciada, como também suas narinas se

ampliam horizontalmente e seus olhos, espremidos por suas bochechas, ficam ainda mais “rasgados”.

O rosto de Gabi é uma imagem, proporcionalmente, gigante na tela, sobrando pouco espaço de “paisagem” nas laterais e nenhum acima de sua cabeça. Se assistida do celular, em modo de tela inteira, sua imagem preenche o mesmo espaço telânico que uma selfie de muito perto ocuparia. Poucas vezes, até assistir ao “Tour pelo meu rosto”, vi faces negras em tamanha evidência ótica e sem atribuição de significados pejorativos, pois, geralmente, essas são vinculadas a experiências depreciativas, como o close dado em programas policiais que vinculam rostos negros à marginalidade [#LombrosoCurtiuIsso]; ou em programas humorísticos e memes de internet que colocam rostos de pessoas negras comuns (geralmente pobres e sem dente) como algo risível, como ícones de “piadas”, como o ridicularizável por essência<sup>52</sup>.

O oposto tremendo disso, quer dizer, um tipo de estética e beleza negra de “Tombamento” – como Nátaly Neri chama - também não nos ajuda muito. Vale lembrar que é da dinâmica da estereotipagem também a mistificação que enaltece a grau máximo ou mesmo mágico (fetichista) uma forma diferente, e por isso “aceitável”, de ser pessoa negra no mundo (“Mulata não és desse planeta”). Neste caso, a “negra tombamento”, dentre outras coisas, precisa ser descolada, ter muito acesso material a roupas, tipos de cabelo, estética “afropaty”, “afropunk”, bem como cenários instagramáveis. Sem esforço, essa prática também reitera normativamente um modelo de ser e de não poder ser pessoa negra no mundo.

---

<sup>52</sup> Em “O Homem Delinvente” de 1876, o psiquiatra italiano Césare Lombroso, arauto da criminologia, explana sobre o que intitula de “fisionomia dos criminosos”, “criminosos natos” em seus termos. Segundo o seu desatino, a delinquência pode ser observada por características físicas (biotipos padrões). O tamanho do crânio, presença de barba ou saliência dos olhos, por exemplo, poderiam ser definidores de “marginalidade”, de “desvio”. Destaco sua descrição sobre os homicidas: “Os homicidas, os arrombadores, têm cabelos crespos, são deformados no crânio, têm possantes maxilares, zigomas enormes e frequentes tatuagens; são cobertos de cicatrizes da cabeça e no tronco. Os homicidas habituais têm o olhar vidrado, frio, imóvel, algumas vezes sanguíneo e injetado; o nariz, frequentemente aquilino ou adunco como o de aves de rapina, sempre volumoso; os maxilares são robustos; as orelhas, longas; os zigomas largos; os cabelos crespos são abundantes e escuros. Com frequência, a barba é escassa, os dentes caninos muito desenvolvidos; os lábios, finos; Muitas vezes há nistagmo e contrações de um lado do rosto que mostram a saliência dos dentes caninos como um sinal de ameaça”. Assim, restaria à justiça penal a função de defender a ordem social. No Brasil - que adora importar mecanismos racistas, especialmente, os científicos e os econômicos, assim como exportar racismo religioso - as ideias “penais positivistas” de Lombroso tiveram (têm?) adeptos renomados e aplicações sistemáticas. Cito: Raimundo Nina Rodrigues que, em ocasião do fim da Revolta dos Canudos (1897), pede a cabeça de Antônio Conselheiro, importante liderança do movimento em questão, para analisar sinais de criminalidade nata - lê-se: ativismo. Também cito: Em 2021, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro; um jovem casal de namorados branco, homem e mulher, tendo visto um rapaz negro com uma bicicleta elétrica, intuíram que a “bike” era roubada e que, além de tudo, era aquela que os pertencia. “Você pegou essa bike, não foi? Essa bike é minha”. O rapaz negro, que precisou provar com fotos antigas que a bicicleta era mesmo dele, a posteriori, entrou com um processo de racismo e injúria racial contra o casal branco do Leblon. No entanto, o juiz do caso não entendeu esse fato como crime de racismo e o casal branco do Leblon foi inocentado.

E ainda há, como consequência deste oposto tremendo ou como engrenagem tokenista (Joice BERTH, 2018), o que bell hooks (2019b) denunciou e chamou de comodificação<sup>53</sup>. Segundo ela:

Dentro dos debates recorrentes sobre raça e diferença, a cultura de massa é o local contemporâneo que ao mesmo tempo declara publicamente e perpetua a ideia de que existe prazer a ser descoberto no reconhecimento e na apreciação da diferença racial. A comodificação da Outridade tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos normais de fazer e sentir. Dentro da cultura das commodities, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante (bell hooks, 2019b, p. 66).

A autora nos possibilita pensar com tal afirmação sobre a captura, o sequestro e a consequente invisibilidade sofrida pelo protagonismo de pessoas negras, pois, por exemplo, uma vez que o samba, a capoeira e o funk são transformados em símbolos “nacionais” da cultura brasileira, a ação histórica e ativa de grupos e movimentos negros para sua descriminalização se dilui no discurso harmonioso da “festa das diferenças”. Sob essa lógica, nossas imagens também são mercadorias. Por isso é possível dizer que, ao tratar a diferença - ou seja, a etnicidade e a negritude - por uma performance superficial de celebração, provoca-se o esvaziamento do teor de disputa, de combate, de conteúdo e até de luta pela vida,

pois, não pode e nem é para ser bonito, legal ou confortável ouvir pessoas indígenas, negras, com deficiência, trans ou faveladas narrando experiências diárias de re-existir, uma vez que se morre por ser diferente do que se estabeleceu como padrão. Fazer isso minimiza, infantiliza ou até apaga a legitimidade da discussão. Essas são, inclusive, estratégias bem parecidas a outras narrativas que sistemas e ambientes pouco ou nada ‘progressistas’ utilizam e que serviu a processos de silenciamento e apagamento (Ruth MACIEL, 2022, p. 71).

À vista disso e acessando o que já fora exposto até aqui, não é impossível afirmar que, para muitas de nós, nossas características fenotípicas foram odiadas a vida toda, inclusive por

---

<sup>53</sup> Joice Berth elucida que o tokenismo é “um conceito social que surge em meio à luta negra pelos direitos civis nos EUA na década de 1950. Estritamente falando, tokenismo é uma prática recorrente nos meios onde as opressões estruturais, de raça e gênero, são alvo de um trabalho crítico de conscientização e reivindicação para que grupos minoritários consigam acessar direitos que lhes são negados, concentrando nas mãos de poucos o que chamamos de privilégio social. O conceito aplicado consiste em mascarar o racismo (ou machismo) promovendo uma inclusão que não segue a proporcionalidade, ou seja, beneficia apenas um pequeno grupo, com a afirmativa de que está promovendo a inclusão e trabalhando a diversidade, mas, na prática, esse pequeno grupo não representa o todo excluído, segregado e discriminado, mantendo assim as desigualdades nos mesmos índices em que se apresentam. Em outras palavras, tokenismo é uma forma de perpetuação das desigualdades raciais e de gênero, pela falsa representatividade nos espaços de decisão e poder. A representatividade, quando não atende a lógica da proporcionalidade, é falsa e não atende o principal propósito a que se dispõe: diminuir a marginalização de sujeitos pertencentes a grupos minoritários”. Ver mais em: <<https://medium.com/@joiberth/tokenismo-e-a-consci%C3%Aancia-humana-uma-pr%C3%A1tica-covarde-caaca9fd3712>>.

nós mesmas. Por “nosso sistema corporal ter sido retaliado pela cor da pele, pelos tipos de cabelo etc” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, p. 2021. p.106), não é incomum ouvir histórias de alguém que, na infância, dormia ou passava horas do dia com pregador de roupas no nariz para tentar afilá-lo. Assim como, não são poucos os relatos de pessoas negras escuras que passaram na pele, ou mesmo beberam, água sanitária para se “clarear”. Também não é impossível saber que uma gengiva marrom ou um lábio de duas cores pode ter sido o estopim para a vivência intensa de muito bullying e, conseqüentemente, auto-ódio e mutilação. Mas, mais comum que tudo isso, como visto, foram e são as narrativas sobre os ritos de manipulação para alisamento capilar que, simbólica e literalmente, fritam cabeças.

A imagem do rosto de Gabi preenche a tela com existência plena, sem dualidade ou hierarquização (significação/conotatividade) de características fenotípicas. Não se trata de “óh, como é terrível”, nem de “óh como é incrível”; se trata apenas de “como é”.

Para que se possa abordar sobre o que tomo como a complexidão presente na simpleza desta premissa é preciso voltar e se atentar ao que Janaina Damaceno alerta e sempre propõe: é necessário que se entenda a cor e, aqui, as feições interseccionalizadas a outras categorizações sociais (gênero, principalmente), como coisa que designa a perspectiva e, assim/através disso, suas noções, estados e ações em geral. Ou, como já parafraseado: negritude como enquadramento. Em suma, a égide imprescindível que essa proposta situa é uma leitura/observação não apenas descritiva. A descrição mesmo não sendo simplista, não dá conta de certas imagens. Uma leitura compromissada com o direito a olhar, portanto, é uma leitura política de imagens. Essa, demanda, requer, pressiona ou mesmo estabelece uma observação perscrutante, examinatória, propositiva, que mobiliza o que é histórico-social-cultural. Em termos inspirados pelo abebé: uma visão erigida e calibrada a 360 graus.

Uma leitura “360” talvez torne possível vislumbrar a relevância do vídeo de Gabi, assim como de outros vídeos disponíveis on-line, gratuitamente, produzidos e constituídos pela autoimagem de jovens negras. Então, um “tour” (= caminhos, trânsitos) por imagens negras sugere outros territórios de saberes interpretativos. No caso de um rosto-imagem como o de Gabi ou de outras youtubers é preciso que se entenda a tensão que sua autoimagem provoca em um certo *ethos* do imaginário do comum do mundo.

Para tentar explicar essa explanação, talvez a noção de Rostidade (Gilles DELEUZE; Félix GUATTARI, 1996) possa nos ajudar.

Como vimos, a Humanidade, em contextos de sentidos eurocentrais, elege uma aparência para tal condição - a condição de ser Humano. Esta aparência difere, portanto, Humanos de não-humano, tanto natureza, quanto categorias de sub-existência. Assim, o status de ser Humano, como já defendido, é sinônimo de Sujeito Colonizador, isto é, partícipe de vida plena, categorizador da partilha do sensível e imagem e semelhança de sua divindade. O Sujeito Colonizador tem uma figura. Sua figura é seu emblema de existência e sobre ela são atrelados significantes positivos. Essa figura tem uma superfície-face como normativo padrão, como modelo até de produções culturais - a figura Universal. Está posta, dessa forma, a mensagem formada pela linguagem que, como tal, tem caráter ordenativo: se a face humana é rosto, o rosto humano é branco. Logo, não é universal.

Toda essa argumentação demonstra como uma superfície com traços, linhas, rugas, formas, volumes, cavidades etc - o rosto - é mais um produto da Humanidade. Por isso, relaciona-se com seus regimes de signos e com o que liga cada signo a outro, ou seja, sua rede de significâncias. Esse ordenamento de sentidos (= urdimento, cosmovisão) territorializa cada coisa em uma posição social e em função do próprio regime de signos. Desse jeito, tudo é organizado; até as desvianças só são toleradas se, em sua posição ordenada, nada é, então, externo ao ordenamento imposto. Esse ordenamento territorializaria ideologicamente, inclusive, as subjetividades e as identidades. Ou seja, essa ordem de sentidos é conexa e condicionante das significações e das subjetividades. Por essa perspectiva, rosto não é individual, é criação externa que define zonas de frequência abstratas e, conseqüentemente, pode ser usado como ação: rostificar - impor “o” rosto.

A Rostidade, isto é, o radical “rosto” com o sufixo “dade” indicativo de qualidade, modo de ser, estado ou propriedade, aponta, assim, para uma ideia de que há um referencial que não opera por semelhanças, mas, de forma mais inconsciente e instrumental, por e para aquele ordenamento de significâncias e subjetividades. A rostidade é uma política, um processo autoritário:

São agenciamentos de poder bastante particulares que impõem a significância e a subjetivação como sua forma de expressão determinada, em pressuposição recíproca com novos conteúdos: não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos (Gilles DELEUZE; Félix GUATTARI, 1996, p. 44).

Sendo agenciamento de poder, com alguma condição de possibilidade, o rosto pode ser disputado, tensionado ou, mesmo que de forma lenta, desfeito. Logo, desterritorializado

daquele campo de sentidos de significação e subjetivação normativo-ordenativo. Se desterritorializado, quem sabe, pode desimpedir outras expressões, outras frentes, algo como frentes-devires que apresentam “formas e substâncias de expressão bastante diversas” e que sequer precisam de um O Rosto, ou seja, de significantes que perpassam os corpos.

Isto posto, o rosto de Gabi não é rosto. O rosto de Gabi é devir.

Sem um espelho ou uma estrutura mecânico-técnica que o capture e irradie (exemplo: sistema formado por câmera filmadora e projetor ou aparelho telânico), eu não poderia ver meu rosto, uma vez que este “só pode ser percebido no plano da visão por um outro (...) só é possível ter acesso direto ao rosto pelo tato, e não pelo olhar: o rosto é o invisível onde se revela o visível” (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 1998, p. 80). Conceber o reconhecimento visual de si conforma, então, uma projeção numa realidade virtual. Talvez por isso, em meu processo de identificação com os Canvas, eu tenha perdido “O Rosto” que imaginava ter, a partir do contato com um “próprio rosto” pela imagem de outras jovens negras (Isildinha Baptista NOGUEIRA, 2021).

Neste tornar-se (= devir), a exemplo de Isildinha Nogueira (2021), talvez possamos encontrar dois momentos na descoberta do próprio rosto: 1) o perceber-se a si no outro, quer dizer: identificar-se não pela outridade/estranheza, mas pela mesmidade/reconhecimento; 2) desafiando a lógica, saber que o eu é eu-mesmo, próprio e individual, mas que sua identificação, para sê-la, se relaciona com um eu-coletivo. Neusa Santos Souza, a propósito, há muito já havia explicado isso de outro jeito:

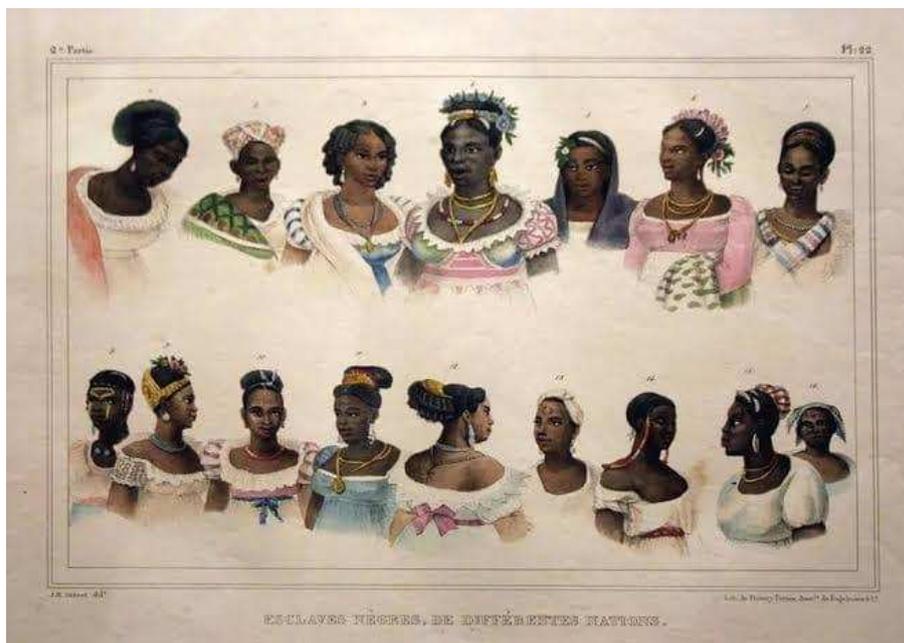
Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração (...) A possibilidade de construir uma identidade negra - tarefa eminentemente política - exige como condição imprescindível, a contestação do modo advindo das figuras primeiras (...) que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com este modelo, o negro organiza as condições de possibilidade que lhe permitirão ter um rosto próprio (Neusa Santos SOUZA, 1983, p. 77)

A jovem sem reflexo, vampiresca, se encontra afinal com um rosto possível num view. Esse view (= olhar), que no YouTube está como sinônimo de visualização, acaba sendo um ver-vivendo-se; logo, uma viewvência [Conceição, me perdoe por essa construção tosca]. Esse view desterritorializa a sina - mesmo que momentaneamente e antes que esta seja novamente restabelecida -, circunstancializando prática contravizual de autorrecuperação e de abebelidade.

Então, aqui, creio que um rosto negro projetado no medium pode ser tomado como suporte ou mote da construção de identidade, parte constitutiva de um tornar-se. Em outros termos: “a face radical da negritude reside na torção do pensamento, ou seja, ao saber e estudar, a negritude anuncia o fim do mundo como conhecemos” (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 21). Devir.

E o que estava sob minha autoimagem ao erigir? Imagens inesperadas hackeadoras de regimes de economias psíquicas e de circuitos de afeto. Signos insurgentes rebatedores de signos estáveis das engrenagens corporais. Retomemos, neste momento, a ilustração da jovem negra de turbante vermelho que amava um pequeno senhor branco: sem rosto, sem ser. Levadas em conta lógicas politicamente engajadas com a desterritorialização do imaginário de seu lugar comum, isto é, a matriz ideológica carcomida, é explicitado assim porque um mero rosto, como o de Tereza Cristina, pode mudar um pouco de “tudo” em algum contexto.

Imagem 63: Jean Baptiste Debret. *Esclaves nègres, de différentes nations* [“Escravas negras de diferentes nações”]. 1830-1835.



Legenda sugerida: Rostos de mulheres negras; expressões diversas.

## NÁTALY. “eu já vi esse rosto em algum lugar”: sobre pertencimento

Imagem 64: Carrie Mae Weems. *The Considered, See Bergman*. 2012<sup>54</sup>.



Nátaly Neri, já citada neste trabalho por vezes, é uma produtora de conteúdo para Internet com perfil em várias redes sociais. Seu primeiro vídeo disponível no YouTube, o “Primeiro Vídeo do Canal!”, tem data de 28 de julho de 2015. Nátaly Neri, de todas as youtubers que conheci e que sigo até hoje, é uma das de maior repercussão entre pessoas negras, bem como uma das mais citadas em artigos, monografias e dissertações.

<sup>54</sup> “O Considerado, ver Bergman” ou “O reconhecido, ver Bergman”. O site Plano Crítico propõe que, em “Através do Espelho”, de 1961, Ingmar Bergman faz alusão a uma passagem bíblica: “Agora vemos através de um espelho e de maneira confusa, mas depois veremos face a face” (I Coríntios, Capítulo 13, Versículo 12). O capítulo em questão é a famosa carta do apóstolo Paulo, outrora Saulo, sobre o amor. O texto inicia da seguinte forma: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine” - coisas inanimadas, objetos sem vida. Segundo o mesmo site, o sentido original da passagem trata da descoberta de algo supremo como o Deus ou o sentimento de amor, porém também argumenta que - se transposto o simbolismo para uma leitura psicanalítica - chegamos ao “eu” no mito de Narciso. A elaboração elucidada que, refletido na água ao admirar a beleza de um outro que era seu próprio reflexo, Narciso enlouquece, mergulhando para alcançar a imagem que vê. Ao pular no rio, atravessa o espelho e morre. Se retornarmos à escritura bíblica, veremos que há uma continuação no versículo em questão. O período seguinte, de acordo com traduções brasileiras, me parece sugerir interessantes opções de legenda para a obra mencionada de Carrie Mae Weems. Segundo algumas bíblias on-line, a continuidade poderia ser: “Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido”; “Agora, pois, vemos apenas um reflexo obscuro, como em espelho; mas, então, veremos face a face. Agora conheço em parte; então, conhecerei plenamente, da mesma forma com que sou plenamente conhecido”; “O que agora vemos é como uma imagem imperfeita num espelho embaçado, mas depois veremos face a face. Agora o meu conhecimento é imperfeito, mas depois conhecerei perfeitamente, assim como sou conhecido por deus”. Mais em: <<http://www.planocritico.com/critica-atraves-de-um-espelho/>>.

Seu canal, já nomeado como “Afros e Afins”, e hoje intitulado de “Nátaly Neri”, num primeiro momento, focou mais em moda, garimpo e customização de roupas de brechó, costura, maquiagem e tranças *box braids*. Na aba “Sobre”, ela escreve:

Olá! Meu nome é Nátaly Neri, tenho 25 anos e moro na cidade de São Paulo - SP. O Canal Afros e Afins é um projeto que iniciei no início da minha faculdade em Ciências Sociais, há quase quatro anos atrás, movida pelo desejo de compartilhar com o máximo de pessoas, todas as descobertas e novas informações que eu estava acessando sobre sociedade, individualidade, estilo de vida e muito mais. Criei esse espaço para compartilhar meus processos de autonomia. Por meio de vídeos humanos e simples, feitos com muita honestidade e dedicação, quero incentivar o desejo de busca por autonomia intelectual, mental e de consumo. Esse canal fala sobre raça, gênero, sociedade, sustentabilidade, slow living, amores, beleza, e tudo o que uma jovem interessada em melhorar sua vida e a realidade ao seu redor poderia se interessar. Acompanhe os vídeos novos, veja tudo o que já conversamos por aqui! Que bom que nos encontramos!

O canal contabiliza mais de 39,6 milhões de visualizações e 793 mil inscrições até esse momento. As playlists de vídeos do canal, que já estiveram setorizadas de outras maneiras, agora estão organizadas pelos seguintes temas: *The Sims* - Gameplay Vida Sustentável; #FavoritosProblemáticos; #Veganismo; Brechó e Moda Consciente; Dreadlocks - Cuidados e Informações; Dignidade Menstrual e Sustentabilidade; ASMR da Nátaly Neri; Óleos Essenciais e Aromaterapia; Discussões Raciais; Arrume-se Comigo #salve; #ReuniãoDeQuinta; #YouTubeNegro; Colaborações; EntreVistas Negras; Vlogs; #AutonomiaEstética - Cabelo e Maquiagem; #AutonomiaIntelectual - Reflexões Sociais acerca de Raça, Gênero e Sexualidade; #AutonomiaDeConsumo - Moda Consciente e Sustentabilidade<sup>55</sup>.

No momento, Nátaly produz majoritariamente conteúdos sobre veganismo, sustentabilidade e autocuidado. Inclusive, em junho de 2020, foi eleita pela Forbes BR como uma das 10 pessoas brasileiras mais ricas “na cotação da moeda mais valiosa”: o investimento em si mesma<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> The Sims é uma série de jogos eletrônicos de simulação da vida real lançada em 2000, onde as pessoas jogadoras podem criar tanto as histórias, quanto personagens e ambientes (casas decoradas, praças, restaurantes, cidades, etc), sociabilizando-as da forma que quiserem, pois, o objetivo do jogo é, segundo fóruns online, experimentar a criatividade. ASMR é sigla de Autonomous Sensory Meridian Response (Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano). É entendida como uma sensação agradável gerada no corpo por um estímulo sensorial externo - geralmente auditivo ou visual - como, por exemplo, alguém mastigando calmamente, sabonetes sendo cortados com estiletes ou mesmo alguém falando muito baixo. ASMR acaba sendo caracterizada como uma categoria de vídeos e sons que auxiliam no controle ou na diminuição de estresse, ansiedade e insônia.

<sup>56</sup> FORBES. Heart Billions: as 10 pessoas mais ricas do país na cotação da moeda mais valiosa de todas. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2021/05/heart-billions-as-10-pessoas-mais-ricas-do-pais-na-cotacao-da-moeda-mais-valiosa-de-todas/#foto8>>.

Imagem 65: Montagem 1 - Nátaly Neri.



Atualmente Nátaly Neri prioriza o uso de roupas de brechó em tons terrosos, verde, bege e preto, usa maquiagens veganas nos mesmos tons, além de manter o cabelo - com dreadlocks - tingido quase sempre em matizes de verde. Seus vídeos hoje têm como cenários mais recorrentes: 1) ângulos de cômodos “arrumados”, geralmente compostos por sofá, móveis de madeira, plantas, tecidos, iluminação indireta e quadros; 2) lugares para vestuário, higiene e cuidado com a pele, o cabelo e as extensões capilares como closet, penteadeira, banheiro e quintal; 3) fundo de papel tipo kraft amassado. Ao se posicionar à frente do papel cuja cor é homônima ao termo que nomeia, no Brasil, pessoas negras de pele clara, de acordo com a classificação oficial dada pelo órgão nacional de estatísticas, a youtuber cria mais uma camada de imagem para nossa leitura: a exemplo dos artistas visuais Osmar Paulino e Maxwell Alexandre, Nátaly Neri “insere preto” no enquadramento e realça que “pardo é papel”.

Imagens 66 e 67: Maxwell Alexandre, da série Novo Poder | Pardo é Papel. 2019/ Osmar Paulino. Frame da videoinstalação “É preciso inserir preto”. 2021.



Em seu primeiro vídeo, no entanto, Nátaly Neri - com 21 anos - aparece com tranças box braids longas e castanhas, levemente maquiada com tons de rosa nos lábios e nas bochechas, em frente a uma prateleira com livros e fotos. No vídeo, ela fala sobre como é ser universitária de ciências humanas morando sozinha longe da família e da cidade natal. A jovem negra de pele clara, cabelo crespo, estatura baixa, frequentadora de brechós, sinalizava, já no primeiro conteúdo, que seu intuito com o canal era falar sobre diversos assuntos, dentre esses, cabelo, tranças e estética.

Como já abordado na introdução deste trabalho, a descoberta de ser negra é mais que a contestação do óbvio. A propósito, com a ajuda de Neusa Santos Souza (1983) a partir de Darcy Ribeiro, vale questionar: não seria “o óbvio” aquela categoria que só apareceria enquanto tal depois do trabalho de se descortinar uma série de véus? Pois, como visto, para o dito óbvio, no caso de “tornar-se” negra, é necessário longo, árduo e complexo resgate da história (= Memória). Mesmo sem garantias, esse resgate possibilita [talvez] um recriar-se em potencialidades próprias a partir da identificação corpo-histórico-existencial. Logo, pertencimento.

No dicionário, um sinônimo para pertencimento é pertença. O verbo pertencer é transitivo indireto e por isso exige complemento. Não é incomum no uso do idioma vigente, no entanto, estabelecermos um sinônimo diferente para esse termo, e tal prática faz com que não seja tão óbvia a discussão sobre pertença.

Ao atribuírmos ao verbo pertencer uma ‘coisa’ como complemento, quase sempre estabelecemos uma relação obrigatória de patente dessa coisa com pessoas, instituições, lugares ou contextos, isto é, usamos a palavra pertencer na prática cotidiana como sinônimo de possuir, deter, usufruir, governar. Vejamos alguns exemplos: casas, carros e cadernos pertencem, enquanto coisas sem vida, a alguém ou a alguma instituição; artefatos arqueológicos egípcios, enquanto bens culturais (coisas), pertencem ao Egito; terras nativas, enquanto chão físico-simbólico (coisa), pertencem a aldeias e grupos indígenas; a culpa pelos Anos de Chumbo, coisa que não pode ser repetida, pertence a sistemas fascistas. Porém, pela lógica geral de acúmulo de capital que nos atravessa, o inanimado e até abstrato existir de coisas no mundo, necessariamente sugere/exige contratos, extratos, registros ou notas de legitimidade que

comprovam que as coisas estão sob posse de alguém. Dessa forma, a condição de coisa no mundo liga-se ao estatuto das propriedades e não ao sentido ou sentimento de pertencimento.

Por esse raciocínio, pessoas, que por obviedade de noção, de natureza e de matéria, não são coisas, não teriam sua existência pertencente a outrem. Mas... como explicar a escravidão, então? Como explicar que, devido a circunstâncias e dinâmicas de poder e forças diversas, existências de pessoas foram transubstancializadas em objeto-mercadoria-moeda e tidas como Coisa? A questão, em baixo de muitos véus, me parece ser que “ser tida como coisa” não necessariamente institui coisificação como fundamento imutável da vida de alguém, sendo “apenas” [dentro de muitas aspas] um status - o que não é pouco. Nesses termos, coisificar não é fazer pertencer, é domínio.

Pertencimento, como esboçado acima, parece ter a ver mais com a lógica do ser ou do relacionar-se com. Vejamos: o rosto, o corpo, a cor e o cabelo de Nátaly Neri, sua imagem ‘face to face’ à minha durante o Canvas, convoca atrativamente meu rosto, meu corpo, minha cor e meu cabelo como um ímã. Meu olho percorre como um scanner o quadro da tela. Ao registrar a imagem que se projeta e preenche a tela, algo chama minha atenção: há neste quadro alguma coisa que suscita familiaridade, há neste quadro alguma coisa que parece muito próxima, há neste quadro alguma coisa que impulsiona a espectadora jovem negra a pensar “eu acho que já vi esse rosto em algum lugar antes, eu só não me lembro onde”. É estabelecida frente ao espelho e à tela, então, uma relação de identificação de saber-se-ser. O pertencimento, mais do que à negritude e ao grupo de mulheres negras que podem compor o eu-coletivo, trata da dimensão do eu-mesma. Pertencimento em si de si.

A imagem da youtuber não remete a nada horrendo, nem a nada supremo, nada que chegue a cegar, endoidecer ou transformar em rocha aquela que olha. Contudo, rompe e cria uma inegavelmente agridoce - mesmo que tímida e fugaz - consciência de lugar. Digo: consciência de lugar no mundo mesmo, de lugar primordial. Entende-se aqui como lugar, mais que o espaço ocupado pelo corpo, mas o próprio corpo em si, afinal o corpo é a nossa localização plena ocupada por nossa existência em dado momento histórico, temporário ou permanente, portanto, propriocepção. Ademais, as coordenadas do corpo, como mapa, localizam no espaço-tempo igualmente a cabeça, pois a cabeça, diferente do que dizem as concepções de mundo que estabelecem “a Razão versus a emoção”, também é corpo. Daí, algo inesperado pode ser suscitado: o entendimento de corpo expande a noção de possibilidade de presença no mundo.

Explicar a noção de pertencimento produzida pelo encontro com uma imagem é difícil, ainda mais se essa imagem mobiliza um pertencimento de corpo no mundo. Mas, talvez a atlântica Beatriz Nascimento, entendendo a diáspora como um espaço-tempo outro que desestabiliza categorias ocidentais pressupostas, já em 1989, possa ter ajudado nisso, ao conjurar poeticamente que: “a terra é o meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou”. Esta construção nos permite sugerir, dentre outras coisas, que o corpo é território.

Corpo-território é uma categoria prático-analítica que surge de movimentos de mulheres de povos originários e de ecofeministas, além de também ser encontrada em reflexões de geógrafas latino-americanas. Enquanto prática, é possível conjecturar que a ideia de corpo-território enfatiza o poder político da corporeidade, visto que o corpo pode ser o primeiro território de luta pelo (re)existir (Delmy Tania CRUZ HERNÁNDEZ, 2017). Já como categoria analítica, pode sublinhar - como exercitado, por exemplo, por bell hooks e Conceição Evaristo - que toda produção de sentidos é situada em um lugar de corpo que é social, cultural, geográfico, histórico, racial, etário, sexual, de gênero, de classe etc. Em outras palavras:

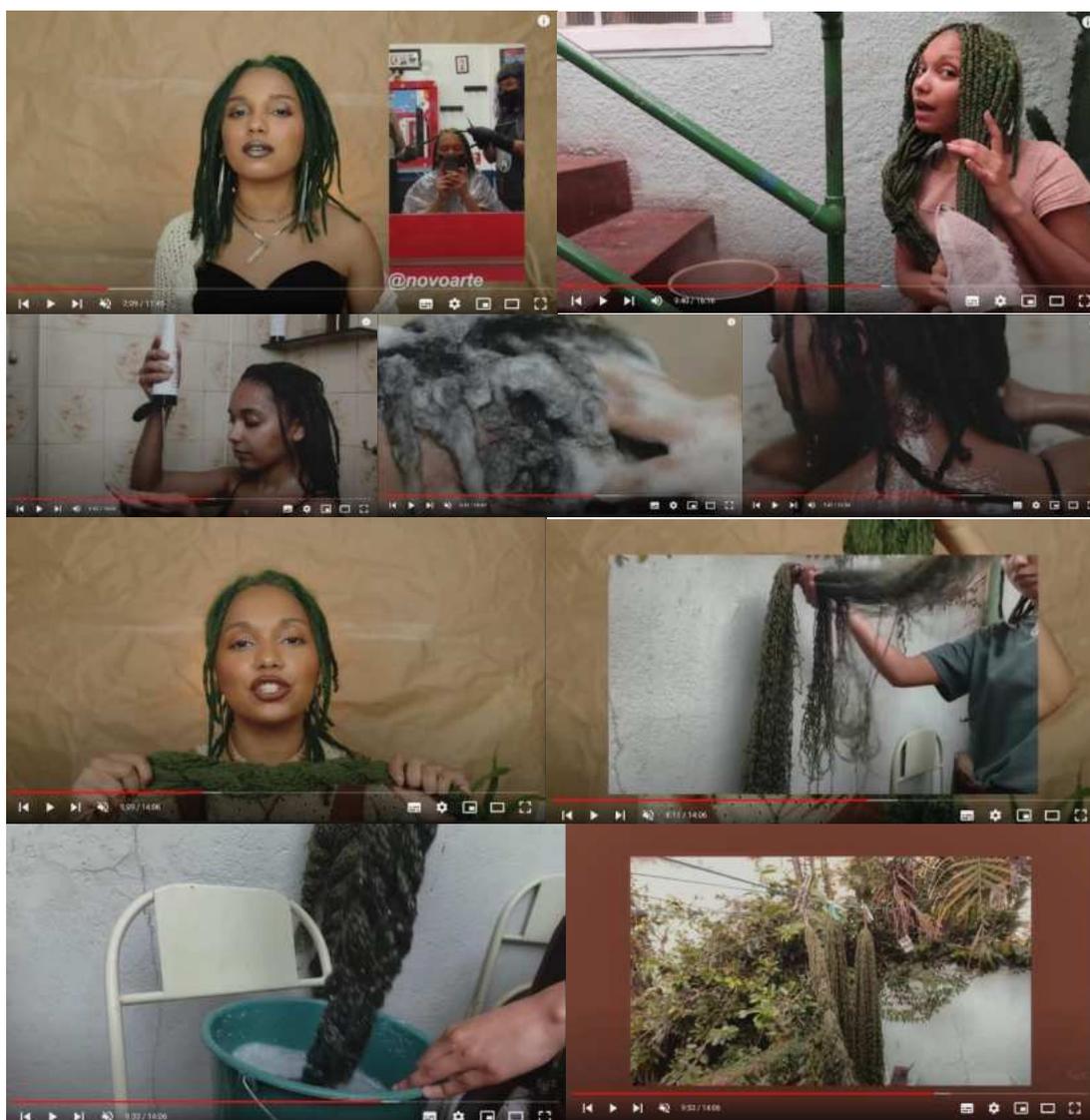
[...] la invitación que deja la propuesta cuerpo-territorio es mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacía con ellos debe ser concebida como “acontecimiento ético” entendido como una irrupción frente a lo “otro” donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida. Donde existe la acogida comprendida como la co-responsabilidad y la única propuesta viable para mirar el territorio y entonces para mirarnos a nosotras-nosotros-nosotres mismxs (Delmy Tania CRUZ HERNÁNDEZ, 2017, p. 44).

E se como também inferiu Beatriz Nascimento (1983) “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível”, pois “a invisibilidade está na raiz da perda da identidade”, ao mirar o rosto de Nátaly Neri, levei em consideração que a mim também pertencia uma imagem e que essa imagem era possível de ser. A imagem de Nátaly enuncia, senão outro destino, pelo menos um desvio de sina.

Com esse view, talvez tenha-se rompido com parte “dos modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outras perspectivas, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modo que sejam libertadores” (bell hooks, 2019b, p. 32). Ao fazer isso, se apresentou como possibilidade que o cuidado comigo (=

corpo, cor, cabelo, cabeça) também me pertence, afinal, como já dito aqui, “cuidar de mim mesma não é autoindulgência, é autopreservação, e isso é um ato político” (Audre LORDE apud Cosette CASTRO, 2021), além de ser um ato-efeito de abebelidade.

Imagem 68: Montagem 2 - Nátaly Neri.



### **LUCI. signos de intimidade ao fundo**

Por 16 anos, o ator, diretor e roteirista Lázaro Ramos apresentou o programa “Espelho”, exibido pelo Canal Brasil. Idealizado por ele, a produção que foi encerrada em 2021, na 15ª temporada, tratou de diversos temas sociais, culturais e artísticos, entre eles, questões identitárias e raciais. No formato proposto, Lázaro conversava com pessoas convidadas.

Em 2011, dona Ruth de Souza, primeira artista brasileira a ser indicada a um prêmio de melhor atriz em um festival internacional de cinema por seu trabalho em *Sinhá Moça* (Festival de Veneza de 1954) e primeira mulher negra a protagonizar uma novela, a *Cabana do Pai Tomás*, em 1969, concedeu uma entrevista ao “Espelho”. Lázaro Ramos, a fim de explicar ao público quem é Ruth de Souza, reproduz uma fala de Artur da Távola - escritor, político e amigo pessoal da atriz. Aqui, esta citação ajuda igualmente a melhor registrar a autoridade da fala de Ruth de Souza: “o artista de alta qualidade possui um dom misterioso: o carisma de chegar aos demais sem qualquer explicação, mas também depois de todas as explicações. Ruth de Souza possui essa marca divinatória, o carisma. Ela não é apenas uma atriz negra batalhadora. É uma grande atriz, matéria muito mais complexa” (CANAL BRASIL, 2019)<sup>57</sup>.

Na ocasião da entrevista, Lázaro Ramos, após citar uma frase da própria atriz – “Televisão [...] tem que ser verossímil e não verdadeiro” –, a questiona como ela analisa as personagens oferecidas a atrizes e atores negros. A artista comenta:

Uma vez eu estava conversando com um produtor, um assistente de produção na [Rede] Globo. Que nós estávamos fazendo uma novela, e que tinha um desfile de moda e que tinha muita gente loira. Eu impliquei com os loiros que estavam lá: “Por que nesse desfile não tem uma mulata, um negro? Não tem não?”. Ele falou assim: “Televisão tem que falar a verdade e não tem mesmo”. Eu falei: “Escuta! Verdade? Já teve mulher que explodia, já teve homem que saía formiga pelo nariz, já teve homem que virou lobisomem... Por que não pode ter os negros também numa plateia de desfile de moda?”. Eu falava cada coisa na Globo! Acho que eles me aturam porque eu sou engraçadinha. Uma vez - que coisa engraçada - tinha uma novela que tinha um céu muito bonito! Tinha cavalo branco, gente [inaudível]... Novela de espiritismo. Aí eu falei assim: “Escuta! No céu não tem negro, não? Só tem negro no inferno? Por que não coloca uns negros?”. Aí, todo mundo olhou um para o outro espantado, ninguém diz nada, não. Deviam estar pensando “essa mulher é maluca”. “Não tem uns negros no céu também não?”. Dias depois - era [Antônio] Fagundes que tava no céu - tinha um neguinho pequenininho, muito bonitinho o negrinho, com uma coroinha de florzinha do lado dele, um negrinho. E depois, a Léa Garcia foi chamada para fazer uma irmã que tava lá no céu. Aí, lá no céu ela começa a conversar: “Meu irmão, de quê que você morreu?”. “Morreu de tiro”

Ruth de Souza e Lázaro Ramos dão risadas. E, ainda rindo, ela arremata: “Tinha que ser bandido, morando no morro?”. Dona Ruth, continuando a fazer observações sobre a pergunta de Lázaro, expõe outro ponto - invisível e naturalizado quase sempre - ao discorrer sobre a estrutura de cenários e os ícones da atmosfera em que as personagens oferecidas a pessoas negras estão dispostas. Ela analisa, a meu ver semioticamente, como são sugeridas realidades e

<sup>57</sup> CANAL BRASIL. Programa Espelho - Lázaro Ramos e Ruth de Souza. (25m31s). 1 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-NXZPQGSNr0>>.

costumes sobre corpos negros por meio da constituição das e inscrição das coisas a esses associadas. Ruth de Souza observa:

Eu sempre tive essas implicâncias... Garrafa também! De cenário. Garrafa de pinga em cima da mesa de gente pobre. Sempre que era favela: garrafa de pinga em cima da mesa de gente pobre. Eu escondia de baixo da mesa! Aí, vinha o contrarregra: “Eu botei as garrafas aqui, onde é que tá?”. Eu dizia bem alto para o diretor escutar: “Escondi debaixo da mesa que eu não quero garrafa de pinga em cima da mesa de gente pobre. Gente rica tem um bar com whisky, com champanhe. Pobre não tem nada que ter garrafa de pinga”. [...] Mas eu sempre faço tudo isso brincandinho. Eu não brigo não. Eu falo brincando. [...] A gente tem que cobrar.

Dona Ruth, “brincandinho”, ou seja, sorrindo - talvez do mesmo jeito que nos confidenciou Maya Angelou - nos ensina mais essa: nosso modo de estar no mundo é de corpo-território e os espaços e objetos que compõem nossas molduras sociais influenciam também como olhamos e somos olhadas. O espaço, por essa acepção, pode dar ou tirar vida, pode nos ressaltar como pessoas ou como Coisas, conseqüentemente, pode ser importante para pertença, uma vez que nos ensina o que “precisamos aprender a ver” (bell hooks, 2019c, p. 212).

Ademais, a advertência que faz minha xará parece apontar para como o cenário compõe o quadro da visão, sugerindo inclusive a necessidade de considerá-lo em nossas leituras de autoimagem.

Imagem 69: Montagem 3 - Luci Gonçalves



Luci Gonçalves é uma youtuber negra, oriunda do bairro de Colégio, Zona Norte do Rio de Janeiro. Os primeiros vídeos dela aos quais tive acesso a mostram no banheiro ou na sala de

casa falando sobre *Big Chop*, *dedoliss* e outras finalizações para cabelo crespo. O primeiro vídeo disponível em seu canal data de 16 de novembro de 2014 e tem como título “Meu BC (*Big Chop*) - Blog S.O.S. Girls - Luci Gonçalves”. A dona dos bordões “Olá meus amores e minhas amoras” e “Olá bonde da Luci, como vocês estão?” começou a postar conteúdo no YouTube aos 17 anos. Hoje seu canal conta com mais de 296 mil inscrições e quase 14 milhões de visualizações. Na descrição do mesmo, ela resume: “Beleza - Favela - Estilo de vida - Comportamento #bondedaluci”. Além de vídeos sobre cabelo, maquiagem e moda, atualmente a youtuber faz postagem de conteúdos sobre não-monogamia, sexualidade, relação LGBTQ+, saúde mental, saúde íntima para pessoas com vagina, gordofobia, corpo, receitas culinárias, rotina de alimentação saudável e autocuidado.

Em seu perfil profissional no LinkedIn, Luci define que “usa da realidade para falar sobre diversos assuntos, e assim tocar no coração das pessoas, causando identidade com a audiência”. Em seus vídeos, Luci Gonçalves conta muitas experiências pessoais. Se você a segue, pelo menos no YouTube, é possível que saiba que ela se casou, pela primeira vez, aos 17 anos de idade; que antes de começar o canal trabalhava como atendente de cinema e babá; que conseguiu concluir o ensino médio com dificuldade; que passou para o curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), mas que não cursou por conta de crises de pânico; que desde seu primeiro beijo tem consciência de sua bissexualidade; que namorou e casou com mulheres; que morou em algumas favelas cariocas; que a criação de seu canal se deu pelo desejo de querer falar e que isso ajudou em processos de depressão.

Ela conta que o primeiro vídeo foi gravado no quarto da casa dos sogros onde morava, com o celular do marido apoiado na base da janela que, aberta, fazia melhor iluminação que a lâmpada do ambiente onde gravava. Como comentado, no YouTube as pessoas costumam se enquadrar de modo que parte do que está atrás funcione como um tipo de cenário. Não é incomum, à vista disso, que youtubers propositalmente decorem suas casas - ou pelo menos um espaço delas - para servir de fundo em seus vídeos. Dessa forma, podemos encontrar os mais variados fundos que, junto às suas figuras, compõem a imagem.

Em “Uma estética da negritude: estranha e positiva”, bell hooks (2019c) nos aponta a observância de espaços domésticos de pessoas negras como dimensão simbólica relevante na discussão sobre estética. Acentuando reiteradamente que “precisamos aprender a ver”, explica que, para ela, ver significa “em termos metafísicos, uma intensificação da percepção e da compreensão, a intensificação da capacidade de experimentar a realidade por meio do domínio

dos sentidos” (bell hooks, 2019c, p. 226). Para expor isso, inicia o referido texto, como é de seu feitio, nos contando uma breve história de família:

Essa é a história de uma casa. Já foi habitada por muitas pessoas. Baba, nossa avó, fez dessa casa um espaço que pudesse ser um lar. Ela sabia que o nosso modo de viver seria moldado pelos objetos, pelo jeito como olhamos para eles, por sua disposição ao nosso redor. Ela tinha convicção de que somos moldados pelo espaço. Com ela aprendo sobre estética, sobre anseio por beleza, que ela me diz ser a condição do coração para que nossa paixão se torne real. Tecedora de colchas de retalhos, ela me ensina a respeito das cores. Na casa dela, aprendo a ver as coisas, aprendo a pertencer a um espaço. Em quartos repletos de objetos, repletos de coisas, aprendo a me reconhecer. Ela me entrega um espelho, mostrando como olhar. No meu copo, a beleza do cotidiano surge na cor do vinho feito por ela. Cercadas por campos de tabaco, trançamos folhas como se fossem cabelos, secas, suspensas. Círculos e círculos de fumaça enchem o ar. Atamos pimentas de um vermelho radiante com uma linha quase invisível. Elas são penduradas na frente de uma cortina de renda para tomar Sol. Olha, Baba me diz, o que a luz faz com a cor! Você acredita que o espaço pode dar ou tirar a vida, que o espaço tem poder? São perguntas assim, como essa que faz, que me assustam. Baba morre já idosa, deslocada. O funeral dela também é um lugar para ver as coisas, para me reconhecer. Como posso ficar triste diante da morte se estou cercada de tanta beleza? A morte, escondida em um campo de tulipas, usando meu rosto e chamando meu nome. Baba pode fazer com que as tulipas cresçam. Vermelhas, amarelas, elas envolvem o corpo de Baba como apaixonados em transe, tulipas por toda a parte. Eis uma alma incendiada pela beleza que arde e passa, uma alma tocada pelas chamas. Vemos Baba partir. Ela me ensinou a olhar o mundo e ver beleza. Ela me ensinou que “precisamos aprender a ver” (bell hooks, 2019c, p. 211-212).

bell hooks elabora sobre o lar, sobre a casa e outros espaços domésticos ou de coletividade íntima em alguns outros textos. Segundo ela, esses espaços seriam, sobretudo, para mulheres negras, locais de criatividade, de restauração da dignidade, de cuidado, de organização, de formação da solidariedade política, de pertencimento e de resistência, resistência essa que ela entende como cura, pois são espaços de liberdade e, portanto, de retorno para si, inclusive pela estética. Vemos isso, especialmente, em “Alisando o nosso cabelo” (2008 [2005]) quando a autora narra o Ritual de Intimidade. Para bell hooks, a propósito, estética “é mais do que filosofia ou teoria da arte e da beleza; é uma maneira de habitar o espaço, um lugar específico, uma maneira de olhar e de se tornar” (bell hooks, 2019c, p. 212), não sendo a estética, de modo algum, orgânica.

Ademais, beleza para ela seria “uma força a ser produzida e imaginada” usada para reforçar o próprio bem-estar interno. Ela evidencia que a beleza se estabelece a partir de nosso lugar de mundo, advertindo que “a qualidade que chamamos de beleza [...] deve sempre partir das realidades da vida, e nossos ancestrais, forçados a morar em quartos escuros, descobriram a beleza nas sombras, para finalmente conduzir as sobras à beleza” (Jun'ichirō TANIZAKI,

1933 apud bell hooks, 2019c, p. 228). Segundo a autora, o racismo criou uma estética de beleza que nos fere, porém, mesmo nas sombras, precisamos tentar aprender a ver. Metáfora interessante às que reivindicam o direito a olhar.

Neste trabalho, chamo especial atenção para o modo como, “apesar da pobreza, das dificuldades e privações”, a autora descreve seus espaços de casa e objetos familiares como um mundo íntimo possível, sendo este, local onde se é capaz de “restaurar a dignidade negada do lado de fora, no mundo público” (bell hooks, 2019c, p. 105). A narrativa familiar aqui reproduzida nos revela o quanto de intimidade a autora partilha conosco em sua escrita. Ao fazer isto, bell hooks nos permite imagear experiências, além de entrar em seus ambientes domésticos, mesmo em momentos de dor.

Imprescindível para o pertencimento vetorizado pelos Canvas foi ter minha própria intimidade durante o Ritual espelhada na tela e estendida para dentro da mesma. Explico: como ratificado até aqui, o Canvas Infinito sobrepõe as autoimagens presentes (a minha e a das youtubers, tela e espelho) porém não só. Sobre nossos espaços domésticos o efeito imaginário produzido é de continuidade virtual tridimensional, não como um quadro, mas como uma janela-portal que se abre, nos possibilitando ocupar uma (eu) o ambiente da outra (youtubers). A realidade virtual (= eventual, potencial, suspensa) que parece ser construída funciona pela quebra imaginária da quarta parede presente na superfície da tela (como no cinema ou no teatro), produzindo sensação tamanha de extensão do que é olhado acerca do que é espaço. Desse jeito, pareço não estar em casa no momento do Ritual, mas sim num entre-bios, como se fosse possível atravessar o espelho enquanto permaneço na frente dele.

Talvez, para melhor compreensão, seja necessário imaginar minha posição no banheiro de casa, aprendendo a tocar no cabelo, a cuidar dele, ao mesmo tempo que processos de pertencimento identitário - potentes, profundos, complexos e nada óbvios - estão psíquica e emocionalmente acontecendo: ambos momentos íntimos. Ao meu redor está meu reconhecido cenário doméstico de sempre: o banheiro, às vezes até o quarto, a sala ou a área de serviço de casa - todos com a presença do espelho. Dispostos sobre móveis e superfícies que compõem esses espaços, estão os objetos necessários para a liturgia do ritual: o celular imprescindivelmente, mas também pentes, escovas e elásticos de cabelo, presilhas, potes de creme, secador, difusor, toalha, alguma fonte ou recipiente com água, além de óleos, azeites e amido - pois, como disse um conhecido meu certa vez: “cabeça crespa come e precisa ser nutrida”. Ao olhar a tela, ao invés de um cenário propositalmente pensado, como é comum

inclusive em outros conteúdos dos canais das youtubers que observo, nos vídeos sobre cabelo, a câmera é deslocada para espaços que imprimem signos de intimidade dessas jovens.

São exatamente esses signos que me sugerem simbolicamente a sensação de continuidade do meu ambiente e, conseqüentemente, do ritual. Ou seja: vejo seus banheiros, salas e quartos; com ventilador, balde, potes de creme, potes de vidro, tesouras, pentes, escovas, máquina de cortar cabelo, secador, shampoos, chuveiro, plantas, cama, cortina, caixotes, cabides, roupas, espelho. Uma simbologia de e para autocuidado.

Não se trata aqui, vale que se diga, de qualquer tipo de romantização da pobreza, por exemplo, pois como nos evidenciou Ruth de Souza, não é incomum atrelar condições econômicas, expressas pelas coisas (= propriedade), a maior ou menor valor humano. O bem-estar social quase sempre está relacionado ao status social-econômico, inclusive. A questão é que o sentimento de história compartilhada através da imagem produz um bem-estar fundamental no e para pertencimento de si em si. Ao “atravessar o espelho”, os signos de intimidade da vida diária também se espelham infinitamente auxiliando na maneira de ver, de se autorrecuperar, de se tornar, ou seja, de aprender a olhar a própria existência, mesmo que nas sombras. E tal como a beleza, esse processo não é orgânico ou óbvio. Inclusive, nem é bonito, pois está ligado, mesmo que tentemos fugir disso, com Trauma.

Imagem 70: Montagem 4 - Luci Gonçalves.



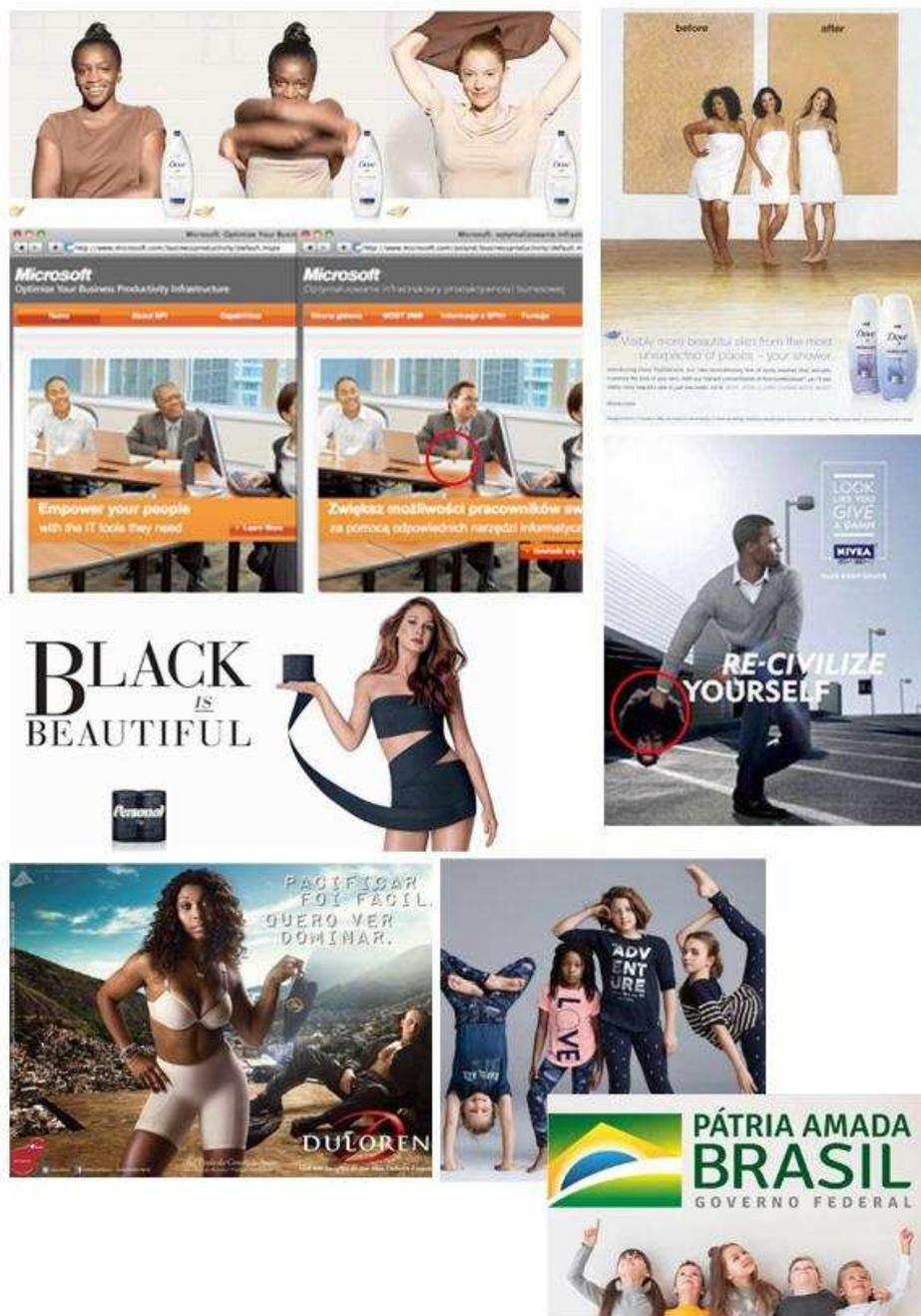
As imagens de jovens youtubers negras que produzem conteúdo sobre cabelo, como Luci Gonçalves e Nátaly Neri - por exemplo, por imprimirem o autocuidado e - quiçá - devir como vetores de pertencimento, parecem tensionar ainda o que chamo de enquadramento de sangria.

Na produção gráfica, sangria é a marca de corte – geralmente de 1 a 3 mm – que designers, no momento de criação do arquivo, sinalizam a fim de minimizarem as chances de erros na impressão e no refilamento do material. Sangria é o espaço limitado que diz respeito ao que excede, aquilo que pode, precisa e será cortado para a adequação ao tamanho certo, a variação que ultrapassa o limite do formato da arte final, refinada, correta. Observo que, geralmente, esse é o local simbólico para o qual nossas imagens são escanteadas. Ela não é uma posição propriamente, é perspectiva imaginária arraigada, pois é possível que uma imagem nossa esteja no centro, mas esteja sangrando. Essa lógica, inclusive, inviabiliza o desejo de olhar.

Todavia, no retângulo da tela do celular, ou mesmo do computador, os corpos-imagens das youtubers em movimentos de autocuidado, independentemente da posição na tela, independente do foco ou do corte dado pelo enquadramento de vídeo ou pela edição, não remete à fragmentação, à fetichismo, à captura de sentido ou à sangria. Seria isso um horizonte epistêmico?

No prefácio da edição brasileira de “Olhares negros: raça e representação” de bell hooks (2019b), Rosane Borges expõe como bell hooks empreende relevante crítica a produtos e dispositivos da indústria cultural e que tal crítica incide nas dores de nosso tempo oferecendo cura. Essa cura, segundo ela, estaria diretamente relacionada com a construção do visível, afinal “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte [...] para começar, preciso insistir nisso - no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro” (bell hooks, 2019b, p. 14). Assim, Rosane Borges, sublinha a emergência de outras epistemologias visuais capazes de redefinir novo self para mulheres negras, estabelecidos por novos frames e aportados em perspectiva, além de estética, política e ética. Penso que, talvez, até poética.

Imagem 71: Colagem 5 - Nossa imagem em sangria<sup>58</sup>.



<sup>58</sup> Propagandas oficiais de produtos de cuidado estético, higiene, moda, tecnologia e projetos governamentais, respectivamente: Dove, Microsoft (que em seu site da Polônia substituiu o rosto de um homem negro), Personal, Nivea, Duloren, Gap e Governo Federal do Brasil, mandato de Jair Bolsonaro (que utilizou uma foto de crianças europeias para peça publicitária criada pelo gabinete do ministro da Casa Civil, o general Walter Braga Netto para divulgação do programa Pró-Brasil, em 2020).

## JACY. gestos de autocuidado ou sobre poética

Imagem 72: Montagem 6 - Jacy Carvalho.



Legenda sugerida: “Me olho no espelho e digo: não é meu inimigo! Não te quero domado, não te quero contido. É território conquistado. É espaço garantido<sup>59</sup>”.

Em 2020, Jacy Carvalho postou mais do que os 10 vídeos que observei dela sobre cabelo. No entanto, os observados foram os que tomei como Canvas por serem especificamente sobre autocuidado com os próprios cabelos crespos e terem somente mulheres na imagem. Vale dizer que antes destes observados mais especificamente para a pesquisa, outros que não entraram neste trabalho estiveram em meus Rituais de Intimidade.

Jacy Carvalho é carioca, bacharela em biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e antes, em suas redes sociais, usava o nome Jacy July. No Twitter, se descreve como *afrohairstylist*, *streamer* e empreendedora - criadora e gestora da marca de materiais para cabelos “Ciara Cabelos”. Em seu perfil no LinkedIn conta que, desde 2014, produz conteúdo para as redes sociais, se tornando, em suas palavras, “uma das maiores e mais importantes criadoras de conteúdo relacionado a estética negra e beleza do Brasil”.

No YouTube, ela explica: “*Afrohairstylist* há mais de 10 anos, encontrei nas redes sociais uma forma de compartilhar o conhecimento que adquiri, seja através do autocuidado com os cabelos e pele, seja através de autoestima ou beleza. Esse canal é focado na valorização

<sup>59</sup> Refrão da música “Território Conquistado”, composição de Larissa Luz e Pedro Itan, interpretação de Larissa Luz e Elza Soares.

da autoestima e no empoderamento de pessoas negras”. Até o momento em que escrevo, o canal “Jacy Carvalho” está com mais de 40 milhões de visualizações e 642 mil inscrições. Apesar se sua data de inscrição no YouTube ser 30 de setembro de 2011, o primeiro vídeo do canal data de 28 de maio de 2014 e leva o título “Como fazer tranças rastafari | *Box Braids*”.

Em ação do próprio YouTube para o Mês das Mulheres, Jacy provoca: “se quisermos reinventar o imaginário em torno da mulher preta, precisamos falar em primeira pessoa, e o YouTube dá esse espaço” (Ligia LIMA, 2019). Quando o isolamento social começou em decorrência da pandemia, em 2020, Jacy criou em seu Instagram a série #EsculturaCrespa. Nas fotos ela constrói penteados, formas e desenhos em seu cabelo com metal, arame ou até madeira. Segundo ela, o projeto é uma tentativa de mostrar que cabelo crespo é arte, tem forma e cor. Ela diz acreditar que quem veio antes de nós vive em nós e nos dá força, coragem e poesia para levar a vida. Ademais, afirma que se expressar artisticamente é uma das formas que encontrou para respirar (MÁXIMA DIGITAL, 2020). O projeto rendeu repercussão midiática para Jacy na coluna Máxima Digital do portal Uol, na revista virtual Cláudia da Editora Abril, na marca de cosméticos Avon Brasil, no site Capricho, destinado ao público adolescente, e na revista Vogue Brasil.

Imagem 73: Montagem 7 - #EsculturaCrespa.



Fonte: Instagram @jacycarvalho

Imagem 74: Montagem 8 - algumas postagens do perfil @in.hair.itance com fotos tiradas entre 1875 e 1937 (aproximadamente) em regiões dos continentes africano e americano. Curadoria de Kyle Rin.



De fato, reconheço em todos os Canvas, especialmente, nos vídeos de Jacy Carvalho, uma certa poética. Aqui, entende-se poesia/poética como “uma reserva incrível de criatividade e de poder, de emoções e de sentimentos” examinados e registrados (Audre LORDE, 2019, p. 46). À vista disso, considerando que para mulheres negras “a poesia não é um luxo”, mas “uma necessidade vital de nossa existência”, é possível sugerir uma espécie de poesia presente nas imagens dos Canvas devido à “destilação reveladora da [nossa] experiência” (Audre LORDE, 2019, p. 46, 47). E se tem a ver com experiência, tem a ver com existência. Então,

cria um tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia e então como ação tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpido nas rochas que são nossas experiências (Audre LORDE, 2019, p. 47).

Cabelo crespo, o “oprimido” e “mais odiado”, já foi considerado aqui como “veículo de expressão” (Kabengele MUNANGA in Nilma Lino GOMES, 2019). Por isso, esse cabelo - se como símbolo de identidade negra - é linguagem. Mas, enquanto linguagem, o que comunica?

Recordemos o que fora exposto sobre as mensagens que Oxum nos passa no manuseio de seu abebé. Observemos que, ao dançar, por meio do que é gestual no rito, a orixá reproduz

histórias, passa mensagens, informa que há algo a ser visto, exemplifica o modo de ver e, conseqüentemente, indica o que precisa ser repensado, ou seja, por meio de um conjunto de sinais gesticulados, exprime pensamentos e sentimentos. Logo, desempenha linguagem. Por essa perspectiva, como vimos, o abebé nessa gestualidade é dispositivo coletivo gerador de ato-efeito de autoconhecimento. Autoconhecimento que, para pessoas negras, é inverso de morte. O autoconhecimento, colocando a imagem de si e o orgulho daquilo que é próprio no centro simbólico, narra visualmente algo, ensina a olhar.

Por ser *afrohairstylist*, a maioria dos vídeos de Jacy são sobre cabelo crespo. Os temas são os mais variados: estrutura do fio, formas de alongamento, como fazer penteados e tranças, confecção e uso de perucas, métodos de texturização, referências de uso dos penteados, produtos auxiliares adequados, pentes próprios etc. Em seu canal, enquanto compartilha/ensina técnicas de cuidado capilar, Jacy inclusive narra verbalmente suas experiências pessoais. Em muitos vídeos, é comum abordar assuntos de sua vida, sobretudo, sua relação com o próprio cabelo.

A interação direta ou mediada pelo *medium* parece exercício de aprendizagem cotidiana, por ter a ver com o compartilhar ideias entre pares. Aprender com quem se é par remete a teorias de aprendizagem social. Segundo essas, “muitas vezes as pessoas em situações sociais observarão os comportamentos e as ações dos outros e isso afetará subsequentemente seus pensamentos, atitudes e comportamentos” (Jennifer STOKES; Bianca PREÇO, 2017, p. 159). Embora, não seja necessariamente condicional para a alteração de comportamentos pela imitação ou replicação, a socialização e o compartilhamento de práticas podem fornecer repertório para que tenhamos outras ideias, ideias para outros comportamentos, comportamentos para outras identidades.

Se repetido o método de retirada do som de seus vídeos, para evidenciar a linguagem imagética, a narrativa visual sobressai. Com esta evidenciada, o corpo-espelho da youtuber Jacy Carvalho parece desenvolver um ser-agir-movimento que traz à tona outra coisa inesperada. É inesperada por não ilustrar o pesar da “lida” com o cabelo, sua deformação, o rito litúrgico com cheiro de amônia ou de formol, o pente-quente, a queimadura do couro, a vergonha de ter uma raiz macia, o puxão da escova incorreta, o romper de um fio que nem chegou a ter a chance. Interpreto sua imagem, portanto, como coisa da ordem da desterritorialização:

*en el centro de ausencia  
mi sombra es el poema*

*del centro del poema*

(Alejandra PIZARNIK)

circunscrever o vazio

e outras coisas ainda não

nomeadas, não porque haja

segredo ou mistério mas

de tão comuns

mal se olha

(Stephanie BORGES, 2019, p. 43)

Os vídeos de Jacy são, em sua maioria, tutoriais. Neles, ela ensina quem a assiste tanto técnicas aparentemente mais difíceis como uma trança Nagô, quanto também mostra como fazer uma simples assepsia adequada de tranças sintéticas, respondendo à pergunta racista de um milhão de dólares: “Dá para lavar isso?”.

Fazer um tutorial é fazer uma demonstração. Nas demonstrações de Jacy Carvalho são ressaltados os movimentos que precisam ser feitos pelas mãos - pois a forma que se toca em cada tipo de cabelo precisa ser adequada à sua estrutura geral e do fio, especificamente. Então, vê-se em seu toque no fio crespo que este não carece, quase nunca, que se espalme as mãos em sentido vertical de cima para baixo (sentido do crescimento do cabelo liso). Tal movimento, muitas de nós, repetiu uma vida inteira como se fosse possível mudar a direção de seu crescimento.

Em seus vídeos, é possível visualizar que, geralmente, suas mãos, inversamente, não são postas em retas espalmadas. O que vemos são mãos em forma de “concha” enquanto tocam suavemente os cabelos como um todo ou mechas separadas. Dessa maneira, as mãos realizam ou um afofar, que garante percepção de volume, ou um enluvar que desembaraça - feito um pente-garfo - de dentro para fora e de baixo para cima (sentido de crescimento contragravitacional ou multidirecional do cabelo crespo). Percebo que seu punho nesses momentos fica com a mesma postura de quando fazemos um cafuné.

Não se vê empurrões no cabelo contra a cabeça. Como o fio crespo é caracteristicamente frisado, enrolado, sinuoso, podemos entender que o gestual cumpre a direção e a forma do cabelo crespo, geralmente, arredondado, esférico.

As pontas dos dedos aparecem como importante engenho no tocar mais adequado ao crespo também. São reiterados em diversos momentos e práticas os atos de pinçar e de alçar,

realizados com as pontas dos dedos, como se fosse uma agulha de crochê. A partitura de movimento acionada pelo pinçar associada ao gestual de bolear as mãos é especialmente propícia para os trançados, sobretudo, os mais finos. Destaco, como quem já espalmou muito o cabelo, que a conjunção de palma curva e dedos durante um toque melhor permite a percepção da tessitura e, portanto, estrutura dos fios do cabelo crespo.

Fora isso, Jacy indica visualmente como e quanto de cabelo precisa ser dividido e empunhado para um penteado (geralmente auxiliado de pente de cabo fino, palito-de-laranjeiras ou lápis), além de quais as formas de zoneamentos da massa capilar precisam ser divididas para a feitura de coquinhos Bantu *Knots*, *Passion Twist*, *box braids*, tranças embutidas etc. Por mais firme que pareçam todos os movimentos, visto que são parte de uma técnica evidente, há aparente sutileza no toque produzido por cada ação.

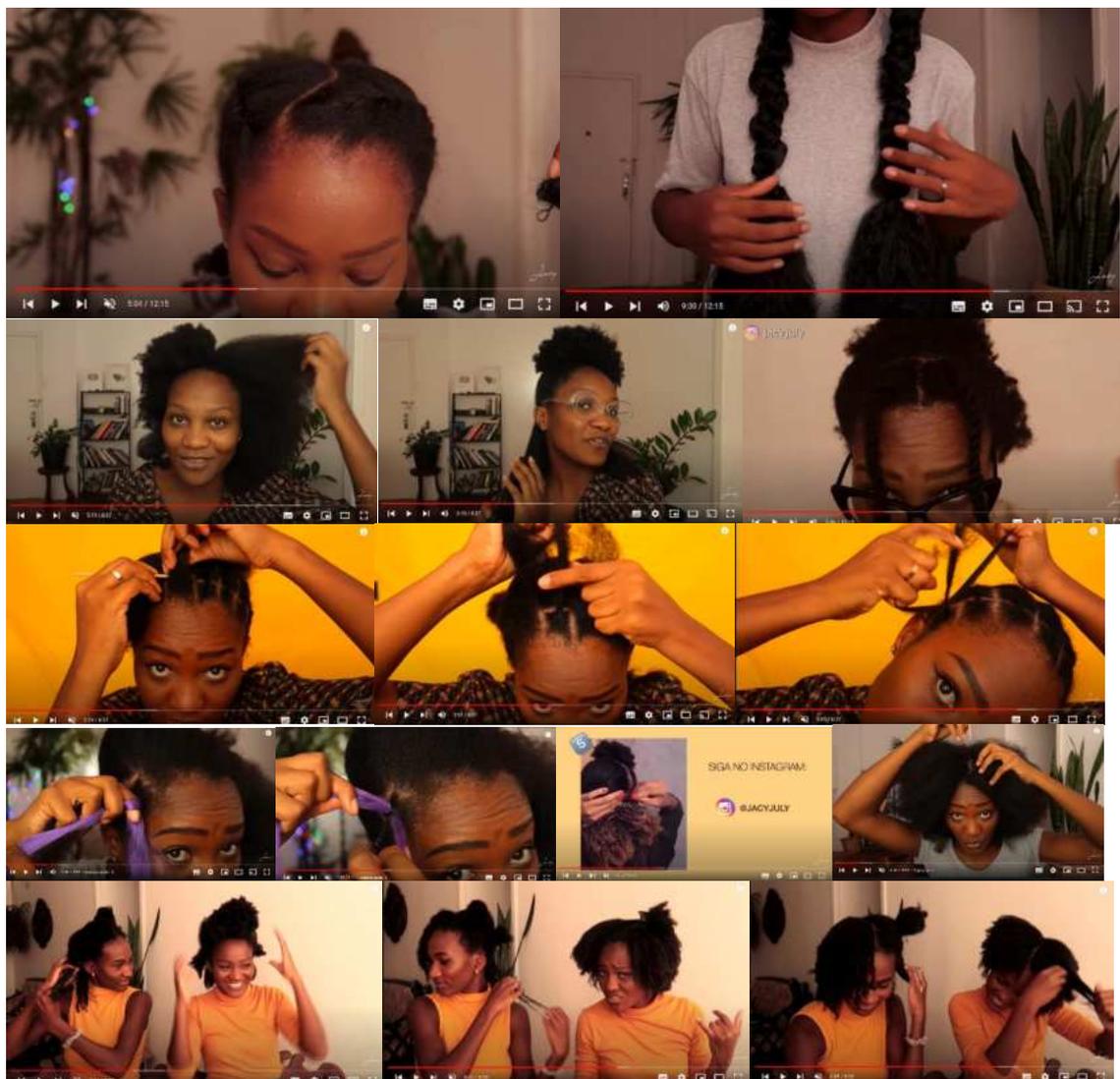
Embora Jacy Carvalho apareça naquele plano próximo comum no YouTube, em suas demonstrações, a câmera não fica somente dessa forma. Há alguns vídeos em que a câmera está em sua mão, tipo selfie. Mas, mais comum, é sua câmera ser posta parada em enquadramento um pouco mais fechado, mostrando até a região da parte baixa do pescoço próxima à clavícula. Para melhor focar nas demonstrações, Jacy ou inclina o rosto para frente, ou gira o corpo se colocando de perfil, de costas, ou mesmo “sai de cena”. Também é comum que se posicione de modo muito próximo à lente para captura de hiperclose nos cabelos. A lente, como proporei mais adiante, metaforiza o posicionamento do espelho de quem a assiste.

Jacy se movimenta, desloca o corpo, se vira, se curva e com auxílio das mãos, revela o que é central, o que é foco: o cabelo costumeiramente guetificado é, então, o enfoque. Aliás, mais do que o cabelo crespo como enfoque, está a relação de uma jovem negra, em momento de ritual de intimidade com seu cabelo, frente a outras tantas - que não estão presentes de fato, mas que são representadas pela câmera. O centro da questão, independentemente de estar central no retângulo da tela, é o autocuidado consigo. A poética, me parece, estar nesta “ação herege” (Audre LORDE, 2019, p. 48) que macula o quadro branco. Eis a inversão: não é o quadro branco que determina o enquadramento e a sangria, mas a figura preta presente nele e sua poética (= registro de existência) que determina todo aparato - luz, cor, sombra, movimento, foco.

Podemos sugerir, por conseguinte, que “nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade (ou com o qual confortamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores)”

(Audre LORDE, 2019, p. 47). Eis que se sucede o que poderíamos interpretar como a reimaginação de uma experiência de mulher negra. Em Close. Em Hiperclose.

Imagem 75: Montagem 9 - Jacy Carvalho.

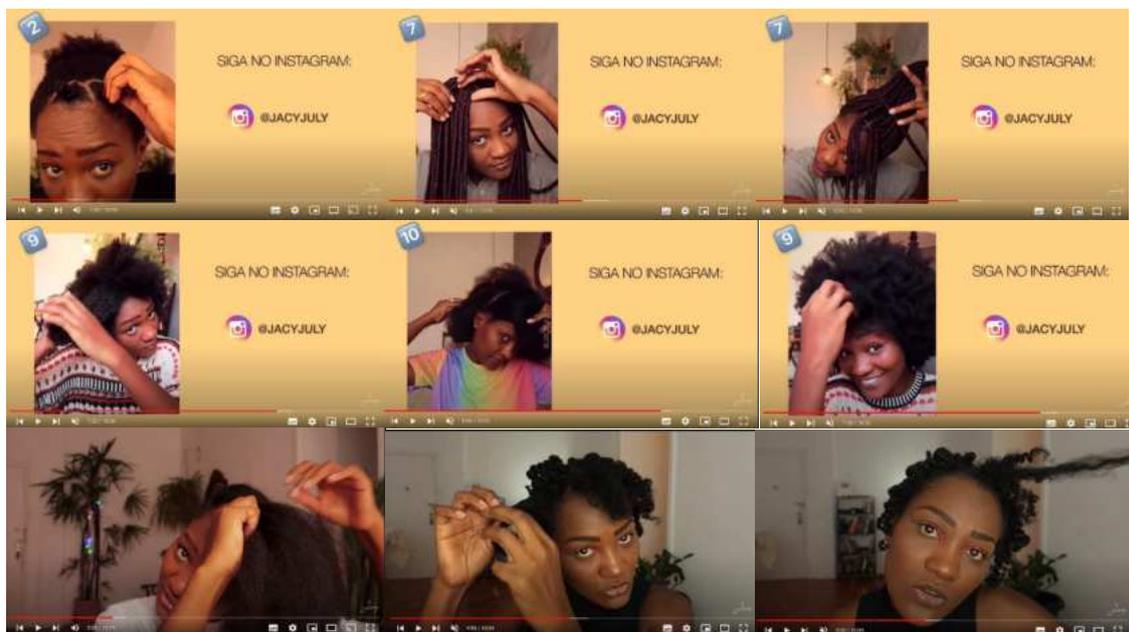


Legenda sugerida: “E se concomitante ao tempo do mundo que conhecemos houvesse uma dimensão em que a violência colonial não fosse encenada?” (Gabi NGCOBO apud Jota MOMBAÇA; Musa Michelle MATTIUZZI, 2019, p. 27)”.

Como adiantado, parte constituinte do que é informado por esses Canvas se dá também pelo posicionamento-direção-movimento do olho das youtubers: há o olhar direto para a câmera, próprio do tipo de vídeo para YouTube, mas há outro. É possível que atrás da aparelhagem de captação de imagem tenha um espelho, mas também é possível que as youtubers façam da própria câmera seu espelho. Mas independentemente, quando é você quem está de frente para o espelho olhando para ela, se espelhando, portanto, nos movimentos que

Jacy Carvalho faz, inevitavelmente, é repetido o referido posicionamento-direção-movimento do olhar. Logo, a autoimagem criada para quem reproduz o que é ensinado é, muitas vezes, a mesma imagem que Jacy protagoniza.

Imagem 76: Montagem 10 - Jacy Carvalho.



Foi na autoimagem de Jacy Carvalho por onde, sobretudo, me imaginei. Em sua figura me identifiquei com cabelo sem alisamento. Ela ajudou a construir um álbum mental, quase que uma cartilha, de diversidade de possibilidades de crespos. Jacy ajudou a ilustrar possíveis.

Isso é muito importante em processos de transição capilar, pois, se já não bastasse a imposição da sina (“ter que ter cabelo liso”), é só você decidir experimentar passar pelo processo de transição - que como já falado, é íntimo, difícil, identitário - para alguém perguntar com tom velado de cobrança: “quando você vai assumir seu cabelo?”; “quando vai usar o cabelo natural?”.

Jacy Carvalho foi, em suma, quem me ensinou como tocar e manusear o meu próprio cabelo, ou seja, a descobrir parte do meu corpo. Jacy me orientou a caminhos (= tour) de liberdade pelo cabelo. Cabelo que foi curiosamente chamado por bell hooks (2008 [2005]) também de “território”.

Evitando qualquer ilusão e alusão à romantização que NÃO EXISTE na contra-sina, vale por fim ressaltar que, como território, cabelo imprime relações de disputa de tempo-espaço e de história. Não tem nada de lúdico um processo identitário que se inicia, é perpassado ou

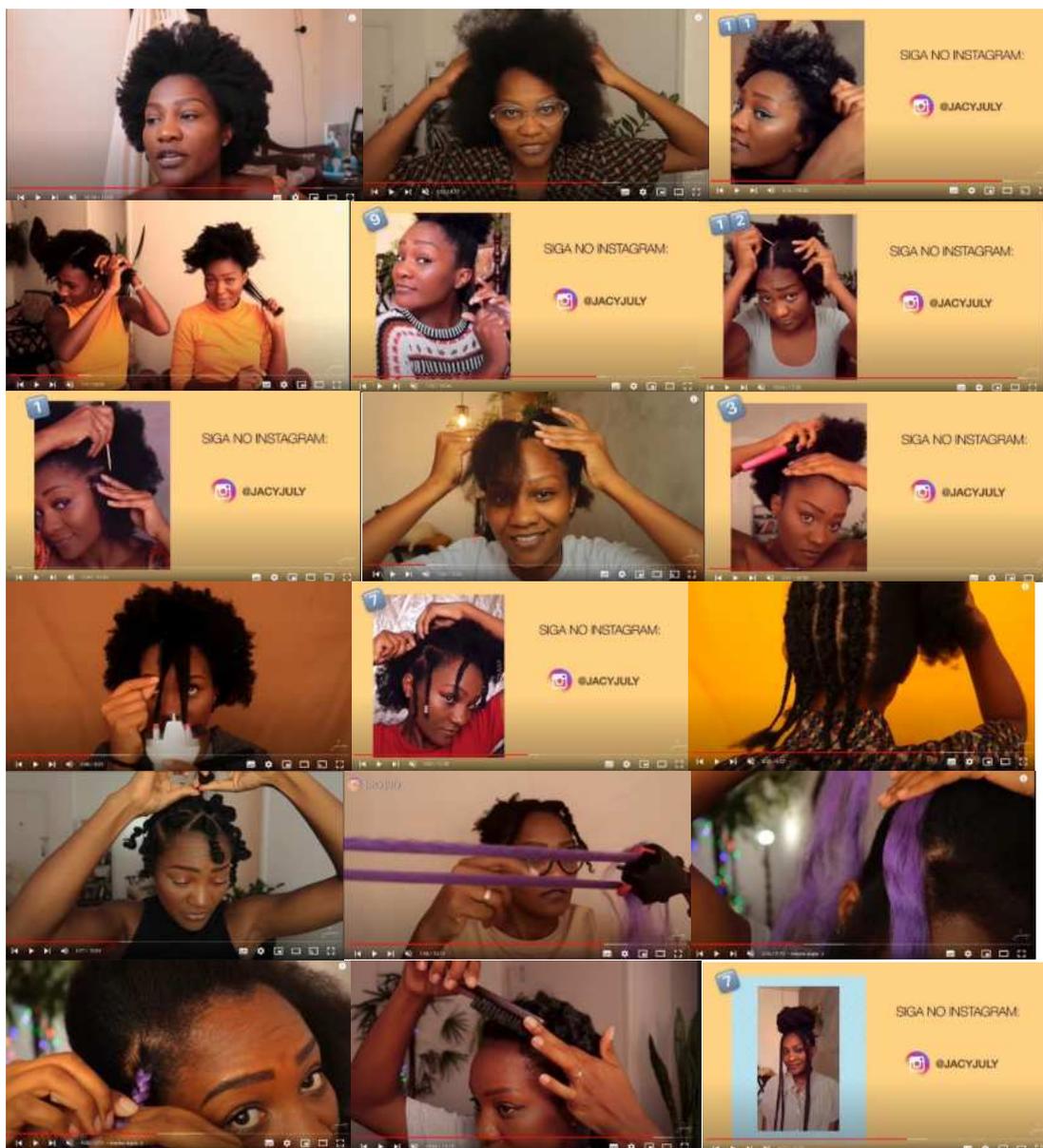
sugere dor e auto-ódio. Contudo, mesmo assim, insisto neste fim ser plausível alegar sobre como a gestualidade dos Canvas imprime poética na leitura de suas imagens.

Novamente Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi (2019), ao afirmarem que “a nossa única possibilidade de existir é criar [e] como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade”, nos convocam ao que Denise Ferreira da Silva (2019) conceitua como “Poética Negra Feminista”. As três autoras questionam se essa “práxis radical” - então nomeada “poética” - poderia, tendo a intenção, emancipar a categoria Negritude (= mercadoria, objeto, outro) dos modos de conhecer históricos e científicos que a criaram. Elas argumentam que, uma vez emancipada, “a Negritude vagueia pelo Mundo considerando outra práxis, com o mandato ético de abrir outros modos de conhecer e fazer” (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 86).

Denise Ferreira da Silva responde essa interrogação para nós: sim! Sim, uma poética da negritude seria capaz de anunciar uma variedade de possibilidades para o conhecer, o fazer e o existir, visto já deter

“as ferramentas necessárias para desmontar as estratégias existentes do conhecimento e de abrir caminho para uma figuração da existência fora das garras das ferramentas da razão científica, quer dizer, sem a presunção da separabilidade [...] ou seja, sem tudo que sustenta a trajetória transparente do sujeito da razão universal e seu controle sobre nossa imaginação política” (Denise FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 86).

Imagem 77: Montagem 11 - Jacy Carvalho.



Legenda sugerida: ilustrações de uma cartilha de autocuidado para Rituais de Intimidade.

A décima parte de “Talvez precisemos de um nome para isso” de Stephanie Borges (2019), ajuda, então, a exemplificar aquilo que já fora falado e que aqui reitero: “é da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado” (Audre LORDE, 2019, p. 47). Assim, termino essa escrita declamando que

quem repara/ ao vocabulário bélico/ para acabar/ se livrar/ reduzir/ eliminar/ o frizz/ o desvio/ o ressecamento/ a imperfeição/ a insatisfação interminável/ transformada em luta contra/ a frustração, os gastos/ o cansaço estão previstos/ os efeitos colaterais/ as queimaduras/ o enfraquecimento, a quebra/ a queda/ e mais um tratamento/ repetido/ retocado/ trocado/ tentado/ indefinidamente/ você precisa fazer alguma coisa com esse/ assim se perde de perspectiva/ a dor aceitável e a ideia de que nunca/ é suficiente, sempre outra e mais/ e mais/ até realizar/ com sucesso o truque/ da desapareição/ em

plena vista/ o corpo encerra/ o poema de quem parte/ mas não qualquer um/ esse crivado por interdições significados/ todas as coisas que são e não/ não estão disponíveis para/ é preciso se apossar/ diariamente do próprio corpo/ acordar/ na tentativa de se manter/ evitar o sequestro/ ser posta à disposição/ dos que não arriscam/ suas peles/ você quer tocar talvez/ porque não saiba/ como os nós nas pontas/ se atam sozinhos/ na dinâmica do dia/ e mesmo desembaraçados voltam/ a se entrelaçar espontaneamente/ é curioso/ que o pente usado/ para abrir um black power/ seja chamado garfo/ são muitas também as camadas/ a serem exploradas pelas mãos/ e essas histórias/ podem parecer um jogo/ preliminares provocação/ um presságio um aviso/ desde Sherazade/ há uma tecendo um fio/ mas antes, é preciso/ porque são o início do caos/ as espirais as voltas a vertigem/ quando não se sabe lidar/ com a pele o cabelo/ a refração do que não se vê/ porque não se propaga em linha reta/ é impossível ignorar/ as densidades que diferem/ não surpreende/ que a palavra usada na Odisseia/ traduzida como/ monstro/ possa significar/ criatura extraordinária/ nem que nos mitos/ Oxum seja/ linda/ audaciosa/ criativa/ caprichosa/ sedutora/ e não encontremos nenhuma descrição/ de seus cabelos/ [mas sabemos]/ [...] os incontáveis aprendizados/ a cronologia nas fotos as dicas/ trocadas entre amigas e estranhas/ cada vez mais, nas redes sociais/ a intimidade conquistada/ quando enfim é possível/ que os fios acariciem seus dedos/ enquanto você toca/ e se perde/ nesse emaranhado/ numa lógica própria/ que não se presta/ à linha reta/ e tudo bem (Stephanie BORGES, 2019, p. 70 – 78).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O abebé erigido reflete o campo visual como campo de/por direito

Imagem 78: Fotomontagem 3 - Fotografias de arquivo pessoal.



Legenda sugerida: Das coisas que aprendi com as youtubers/ perspectiva do meu espelho e da tela-selfie.

Nesta dissertação me propus a observar nossas autoimagens. Em outras palavras, entendo que me propus a olhar atentamente nosso próprio corpo, rosto, cabelo. Nicholas Mirzoeff me inspirou a requerer o direito a olhar. Entendi que poder olhar faz parte da dívida histórica que cobramos e pela qual sofremos, ou seja, o direito a existir que para nós foi negado. Como vimos, o regime de invisibilização de corpos negros é físico, é econômico, é social, é político, é jurídico, é cultural, e é, ao mesmo tempo, também estético, ético e simbólico. Sem embargo, pode-se afirmar que essa prática é histórica, constante, multitravessadora e estrutural e, por isso, nos fratura tanto.

Especificamente nossas imagens ainda sofrem com o mesmo mal traumático colonial: são capturadas, sequestradas. Quando nossas imagens são relacionadas, ainda hoje, à dor, à marginalidade, à pobreza, ao cárcere e a tudo que é contrário ao status de humanidade (estatuto de Coisa), o imaginário colonizador é reiterado e – pela imagem – somos mantidas e mantidos em cativeiro pela linguagem (inclusive a visual), bem como sob operação perpetuada da visualidade. Logo, a pergunta que intitula a primeira parte desse trabalho se mantém: pode uma mulher negra – seja ela criança, jovem, adulta ou idosa - se olhar?

No início da reflexão afirmei que aqui não me ocuparia com discussões latentes e vigentes sobre a Internet, as tecnologias digitais e os impactos sociais destas. Neste fim, continuarei não focando em como os algoritmos e os bancos digitais de imagens se convergem com práticas e esquemas discriminatórios, reproduzindo associações estereotipadas e nocivas a respeito de gênero-raça (Fernanda CARRERA; Denise CARVALHO, 2020). Também não pretendo apreender como as redes sociais podem servir à manutenção da branquitude como

referencial normativo, como ideal “instagramável”. Tampouco pretendo elaborar sobre como não conseguimos usar filtros em aplicativos virtuais de fotografia, pois estes não conseguem nos enxergar, embora as câmeras de vigilância e os agentes de segurança tenham cada vez mais lentes e olhares apurados a nos escutar.

No entanto, se tratei da Internet como *médium*, mas, mais ainda como espaço para construção de sentidos, palco e parte da partilha do sensível e sinônimo de espelho refletor e condicionador de experiências coletivas e individuais, é imprescindível sublinhar que olhar para o *bios* telânico da Internet requer que abordemos outros debates sobre direito. Por exemplo, a quem é possível ter acesso à Internet?

De acordo com Marianna Sampaio, analista de políticas públicas e gestão governamental da Prefeitura de São Paulo, e Maria Alexandra Cunha, professora da Fundação Getúlio Vargas na Escola de Administração do Estado de São Paulo, a desigualdade no acesso e uso da Internet está entre as principais desigualdades brasileiras. Tal desigualdade é tanto em função da ausência de acesso à conectividade, quanto pela falta de conhecimento no uso dos equipamentos, computadores e celulares (ESTADÃO, 2020). De acordo com elas, em 2020 – auge do isolamento social e das atividades *Home office*, 28% dos domicílios brasileiros ainda não possuíam Internet, contudo, estariam nas classes D e E o pior percentual. Segundo as autoras, a falta de acesso nesses grupos poderia chegar a 50%. Imagine agora, se cruzássemos esses dados aos de raça, uma vez que boa parte da população pobre no Brasil é negra. Imagine também os resultados apresentados se interseccionalizássemos o gênero, uma vez que as mulheres negras formam o grupo mais mal remunerado e pobre do Brasil. E se atribuíssemos ainda informações acerca dos índices de desenvolvimento humano, de alfabetização, de etariedade, de regionalidade, de territorialidade e de acessibilidade, perspectivadas ao aumento do desemprego, às perdas de direitos trabalhistas, ao retorno do Brasil ao mapa da fome e à pandemia? Com qual invisibilidade nos depararíamos? De quem é a figura fantasmática que se finge não ver? Quais grupos seriam aqueles a não ter reflexo na tela-espelho? Quem pode se olhar, nessa conjuntura?

Sobre essas questões, entendo ser importante também que nos atentemos quanto a quem são as pessoas produtoras de conteúdo com mais número de seguidoras e, conseqüentemente, com maior projeção de discurso e imagem no Brasil. O perfil brasileiro com maior número de inscrições no YouTube, 65,8 milhões, é o canal KondZilla. Este é também o maior canal de música da América Latina. KondZilla é uma empresa de produção de videoclipes, publicidade e música, com foco especial em funk. Ou seja, o conteúdo do canal não é a imagem de pessoa

especificamente, mas a produção audiovisual e fonográfica de artistas diversos, sobretudo, pessoas negras e de território favelado. À frente da empresa KondZilla está Konrad Dantas – jovem negro de São Paulo, periférico, filho de empregada doméstica e pintor. Com exceção desse canal, entre os 10 mais seguidos no Brasil, no último ano, nenhum tem à frente uma pessoa negra.

Ao pesquisar esses dados, me deparei com uma postagem do blog oficial do YouTube intitulada “Conheça criadores negros que vão além da pauta racial no YouTube”<sup>60</sup>. O título me incomoda muito. Parece ter certa intenção nas entrelinhas. Cogito que, por estratégia de *marketing*, tenha sido reforçada a suplantação da “pauta racial” por concluir que a maioria da audiência acharia o tema menos desinteressante ou menos “específico”. Além disso, há na lista informada pessoas que, abertamente, se posicionam sobre pautas raciais em suas redes sociais, sendo a afirmação do título uma informação equivocada. No entanto, exemplifico com essa matéria que há pessoas negras produzindo os mais variados conteúdos no YouTube.

Entre as pessoas divulgadas na postagem está, por exemplo, Ana Carolina. Ana é cientista da computação formada pela PUC-RJ, moradora da Baixada Fluminense e youtuber no canal “Computação sem Caô”, que tem 42 mil inscrições. Seu canal é produzido pelo Olabi, organização dedicada à tecnologia, inovação e criatividade com foco em pessoas negras, periféricas, faveladas, mulheres e pessoas idosas. Em 2019, o canal foi contemplado pelo edital de divulgação científica *Serrapilheira Camp*, do Instituto Serrapilheira, organização da família Moreira Salles. Além de Ana Carolina, destaco da lista Nathália Rodrigues. Nathália é administradora, orientadora financeira e, em 2021, foi a única brasileira a integrar o ranking da revista estadunidense *Fortune*, como uma das 50 maiores lideranças do mundo. Nathália é mais conhecida pelo título que deu a seu canal, a “Nath Finanças”. O canal de Nath tem 301 mil inscrições e destina-se à educação financeira voltada, sobretudo, ao público de baixa renda.

Os conteúdos de ambas são reconhecidos e legitimados, por prêmios e instituições, como relevantes socialmente. Então, por que pessoas como essas jovens negras não têm a mesma reverberação na Internet? Por que seu conteúdo não tem a mesma “entrega” ou a mesma procura?

Ao discorrer sobre o que observei da relação entre mulheres negras e autoimagens através do meu próprio contato com vídeos de youtubers negras produtoras de conteúdo sobre

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://blog.youtube/intl/pt-br/creator-and-artist-stories/conheca-criadores-negros-que-vaio-alem-da-pauta-racial-no-youtube/>>.

cabelo, diversas vezes relatei o retorno aos crespos (transição capilar) como vetor de conscientização para “tornar-me” negra.

Imagem 79: Mayara Smith, “Mapa Diáspora”, 2019, bordado e cabelo sob tecido americano cru.



bell hooks (2008) nos narrou que o cabelo crespo natural, seja usado “*Black Power*” ou com “*penteados afros*”, foi tomado pela juventude negra estadunidense, nos anos de 1960, como símbolo de resistência à opressão racista, enfatizando o valor político que uma estética contra-hegemônica, portanto, desobediente e até contravisual pode ter. Assim como ela, Nilma Lino Gomes (2019) nos sublinhou que, na sociedade brasileira, o cabelo crespo funciona como linguagem e, enquanto tal, comunica muito sobre as relações sociais daqui. Diante disso, a autora explica que o cabelo recebeu historicamente diversos significados e diferentes sentidos, e que no Brasil, a associação entre o racismo, a ideologia de embranquecimento e o mito da democracia racial atravessa as discussões sobre estética e corpo negro. A autora elucida com isso que a autoimagem de pessoas negras se relaciona com sua imagem social, seja ela individual ou coletiva. Concordo com as autoras com relação a isso.

No entanto, acho válido sinalizar que pessoas negras têm o direito de usar o cabelo que quiserem, inclusive perucas lisas ou até mesmo alisarem química ou termicamente seus próprios cabelos. Seu letramento racial, consciência e resistência a sistemas opressores de raça não

podem ser deslegitimados pelo modo como escolhem manter seus fios de cabelo. Até porque pessoas brancas podem experimentar as mais variadas formas de estar esteticamente no mundo, me parecendo ser objeto de disputa muito mais, então, nosso requerimento de não termos nossa existência enquadrada em um tipo único de ser. Ademais, processos de transição são complexos e íntimos. Assim, reitero que transição, para além da capilar, aqui aparece apontando para uma outra prática. Sobretudo, transição parece ser apreendida como um movimento, um deslocamento, um fluxo, um processo identitário que – por ser espiral feito um fio crespo - nos permite, em 360 graus, mirar a nossa própria imagem.

À vista disso, o abebé de Oxum parece erigir. Se virando para nós, ele nos ensina a olhar. bell hooks, por diversas vezes, apontou para a necessidade de aprendermos a ver, ainda mais de forma opositora à perspectiva da supremacia branca. Inclusive, a autora ressaltou que a própria agência de “olhar de volta” poderia renomear o que é visual, ou seja, questionar, quiçá, até reestruturar as relações do olhar. Portanto, mais do que o direito a olhar, o abebé apresenta o direito a sabermos [como nos] olhar.

Ao observarmos que o ângulo abebético desterritorializa os mitos que falseiam e criam deturpação de nossa autoimagem para nossos olhos e até para nosso inconsciente, podemos conceber que a perspectiva do abebé não é traumática. Digo isso, pois, como ferramenta litúrgica, o abebé nos apresenta nossa autoimagem pela memória de um espaço-tempo-sentido outro, enquanto, simultaneamente, faz de nossa autoimagem devir para futuros possíveis. Por isso, o abebé pode ser recorrido como chave de leitura de sentidos produzidos por mulheres negras. Estando o abebé fundamentado epistemologicamente na mundividência e em multivivências afrodiaspórico-generificadas, alarga, subverte, reposiciona, desloca ou propõe significações outras por meio de observação perscrutante, examinatória, propositiva, mobilizadora do que é histórico-social-cultural e político.

“Como erigir o abebé?”. Confesso que, em nenhum momento dessa dissertação, tive a intenção de conseguir responder essa questão. Talvez tenha sido ela, desde antes e até aqui, um lembrete provocativo à minha vida vivida, à minha escrita e leitura, à minha produção de conhecimento, de imagem e de sentidos. E sempre que penso nessa pergunta me vejo criança, aficionada por cabelos lisos, pela textura, pela cor e pela imagem que não era a minha. Penso nas tantas vezes que evitei o espelho, penso nas diversas vezes em que apertei ou puxei o cabelo contra a cabeça, nos momentos em que desejei a pílula do cabelo liso, que neguei e odiei – sem saber que era isso que eu fazia – minha própria imagem, sentindo no íntimo as já citadas

sensações que ainda hoje seguem sem nome e que teimam em existir. O pior é saber que isso não é pessoal, e que, nesse momento, pode acontecer em outras histórias pessoais.

Pelo que foi analisado, as imagens de autocuidado têm poder de imprimir pertencimento, propriocepção. Entretanto, não acredito que sem conflito. Isso não quer dizer, todavia, que é de modo violento. Na verdade, as imagens de autocuidado protagonizadas pelas youtubers operam em órbita inversa: na do autoconhecimento pela restauração do amor do eu.

Ao final desse trabalho percebo que seu cerne foi entender a função social que uma imagem pode ter, como o campo visual é político, como a transformação do repertório imaginário pode tensionar esse campo e engajar identidades negras autorrecuperadas, e que tal repertório aciona e pode levar em consideração múltiplos suportes, dispositivos e formatos, como – por exemplo – imagens em movimento produzidas digitalmente por jovens negras em suas casas e postadas em alguma rede social.

Imagens 80 e 81: Capas da edição especial da Revista *Aperture*, intitulada de “Visão e Justiça”, 2016.



Dedicada à fotografia da experiência negra, “Visão e Justiça” é um projeto de Sarah Lewis. A professora-artista, que enraíza seu pensamento na relação de Frederick Douglass com a fotografia e que defende “o impacto que as imagens causam em nós e nos fazem ver o mundo de uma forma diferente” (Sandra STEVENSON, 2016), escolhe duas capas para a edição

especial da Revista *Aperture*, de 2016. Em uma delas, uma fotografia feita por Awol Erizku durante o festival *Afropunk* do ano de 2014. No retrato, uma mulher negra de perfil, arrumada, maquiada e com corte cabelo bem marcado. No centro da capa, há a inscrição “Visão e Justiça”. Essa capa, parece sinalizar algo sobre a centralidade que a justiça (= direito, equidade, reparação, reconhecimento) tem ao abordarmos temáticas sobre imagem e estética negra. Na outra capa, um retrato feito por Richard Avedon, de Martin Luther King Jr., seu pai e seu filho. Sarah Lewis ressalta que o fotógrafo compôs essa imagem com maestria ímpar, pois segundo ela, ele localiza Luther King sobre seu passado e seu futuro, dando destaque ao olhar das três pessoas negras na cena. E, em se tratando de pessoas negras, este foco poderia ser por nós apreendido como a síntese do direito a olhar.

Em minhas próximas observações do mundo, mirando ou não as telas-espelhos, viso entender mais sobre composições visuais, especialmente as fotográficas, que, ao contrário da irrealidade criada pela autoridade da visão, projetem “realidades possíveis, destinos possíveis para cada um de nós” (Janaina Damaceno GOMES, 2022, p. 19).

Imagem 82: Walter Firmo. Festa do Bumba-meu-boi, São Luis/Maranhão. 1994.



## REFERENCIAL TEÓRICO

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única** (19m16s). In: TED. 7 de outubro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em junho de 2021.

ADREACTION MARKETING IN A MULTISCREEN WORLD. **Millward Brown AdReaction Multiscreen 2014 Global Report**. 17 de março de 2014. Disponível em: <[https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from\\_action=save](https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from_action=save)>. Acesso em janeiro de 2022.

AKOTIRENE, Carla. **Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi**. Carta Capital. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/opiniaosun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>>. Acesso em maio de 2022.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade** - uma abordagem epistemológica inovadora. Sankofa 4 - Matrizes Africanas da Cultura Brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110. Disponível em: <<https://speciesnae.files.wordpress.com/2015/05/mazama-asante-afrocentricidade.pdf>>. Acesso em junho de 2022.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do Colonialismo. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. P. 105 – 128.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Orientação: Iray Carone. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, São Paulo, 2002. 169 p. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php>>. Acesso em janeiro de 2021.

BERTH, Joice. **Tokenismo e a Consciência Humana: uma prática covarde**. Medium. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@joiberth/tokenismo-e-a-consci%C3%Aancia-humana-uma-pr%C3%Aatica-covarde-caaca9fd3712>>. Acesso em julho de 2022.

BORGES, Rosane. **Black is king**. Esboços do Contemporâneo. YouTube, 16 de agosto de 2020. 2020a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xQomisQOVeU>>. Acesso em junho de 2021.

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. P. 9 -22.

BORGES, Rosane. **Esboços de um tempo presente**. Rio de Janeiro: Malê, 2016. 144 p.

BORGES, Rosane. **Descolonização do olhar: imperativo estético e político do nosso tempo**. Esboços do Contemporâneo. YouTube, 30 de agosto de 2020. 2020b. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=oTGul0\\_uzpo](https://www.youtube.com/watch?v=oTGul0_uzpo)>. Acesso em junho de 2021.

BORGES, Rosane. **Política e imaginário**. Esboços do Contemporâneo. YouTube, 12 de julho de 2020. 2020c. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_DESTNuK0sI](https://www.youtube.com/watch?v=_DESTNuK0sI)>. Acesso em junho de 2021.

BORGES, Rosane. **Visualidade e Visibilidade**. Esboços do Contemporâneo. YouTube, 23 de agosto de 2020. 2020d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KYps2nVPUL0>>. Acesso em junho de 2021.

BORGES, Stephanie. **Talvez precisemos de um nome para isso** [ou o poema de quem parte]. Recife: Cepe, 2019. 81 p.

BRAGA, Cíntia Guedes. **Nada (É) Razoável**. Orientação: Giuseppe Mario Cocco. 2019. 207 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses\\_dissertacoes\\_interna.php?tease=19](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=19)>. Acesso em agosto de 2021.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm)>. Acesso em maio de 2022.

BRASILIENSE, Danielle Ramos. Meus cabelos crespos: **o fim do silêncio e o sofrimento idealizado pela vergonha**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós, Brasília, vol. 21, nº 2, maio/agosto, 2018. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1462>>. Acesso em julho de 2021.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Tradução: Ricardo Giasseti. São Paulo: Aleph, 2009. 239 p.

CABRAL, Muniz Sodré. **A dança como vetor da alegria**. Escola de Comunicação da UFRJ. YouTube, 22 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>>. Acessado em março de 2021.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **A máquina de Narciso**: televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1990. 141 p.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 267 p.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **A televisão é uma forma de vida**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 16, dezembro de 2001. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3135/2406/>>. Acesso em novembro de 2021.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Comunicação e Racismo**. CULTNE DOC. YouTube, 3 de junho de 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ld0QI\\_A0Vxs](https://www.youtube.com/watch?v=ld0QI_A0Vxs)>. Acesso em dezembro de 2021.

CABRAL, Muniz Sodré. **[Conferência de abertura]**. 5ª Semana de Estudos em Cultura e Territorialidades: “Quem pode falar na produção de possíveis?”. YouTube, 7 de janeiro de 2022a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=derP9tuxwkw>>. Acesso em janeiro de 2022.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Liberdade de viver no espelho**. O Estado de S. Paulo, 20 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,liberdade-de-viver-no-espelho,1610001>>. Acessado em janeiro de 2022.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Na época dos algoritmos, a escola só faz sentido com vínculo e paixão**. Revista Educação, Edição 283. 2022b. Disponível em: <<https://revistaeducacao.com.br/2022/03/16/muniz-sodre-escola/>>. Acesso em março de 2022.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 238 p.

CABRAL, Muniz Sodré de Araújo. **Uma genealogia das imagens do racismo**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 de março de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/mais/10.html>>. Acesso em fevereiro de 2021.

CAMPOS, Christiane; HOLZBACH, Ariane. Internet e visibilidade: mapeamento de influenciadoras digitais negras e representatividade no YouTube. In: REIA, Jhessica et al (org). **Da televisão ao YouTube: influenciadores, audiência e normas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2021. P. 105 - 124. Disponível em: <[https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/31232/DA%20TV%20AO%20YOUTUBE\\_miolo\\_def%20corrigido.pdf?sequence=3](https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/31232/DA%20TV%20AO%20YOUTUBE_miolo_def%20corrigido.pdf?sequence=3)>. Acesso em dezembro de 2021.

CAMPOS, Luiz Augusto; CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. **A Raça e o Gênero nas Novelas dos Últimos 20 Anos**. 2015 Disponível em: <<https://gema.bemvindo.co/infografico3/>>. Acessado em maio de 2022.

CAMPOS, Ricardo. Introdução. In: **Introdução à cultura visual**. Abordagens e metodologias em ciências sociais. 2013. P. 1 - 7. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/322656690\\_Introducao\\_a\\_cultura\\_visual\\_Abordagens\\_e\\_metodologias\\_em\\_ciencias\\_sociais](https://www.researchgate.net/publication/322656690_Introducao_a_cultura_visual_Abordagens_e_metodologias_em_ciencias_sociais)>. Acesso em maio de 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019. 296 p.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948/11520>>. Acesso em março de 2021.

CARRERA, Fernanda; CARVALHO, Denise. **Algoritmos racistas: a hiper-ritualização da solidão da mulher negra em bancos de imagens digitais**. Galáxia. São Paulo: online, n. 40, 2020. Disponível em: <[scielo.br/j/gal/a/cZmnDhD7RmmtbyXJ8Tcwq6y/abstract/?lang=pt](https://scielo.br/j/gal/a/cZmnDhD7RmmtbyXJ8Tcwq6y/abstract/?lang=pt)>. Acesso em junho de 2022.

CASTRO, Cosette. **Cuidado e Autocuidado entre mulheres ativistas no mundo online: Estimulando (novas) subjetividade em tempos de pandemia e violência**. Ria Editorial. E-book. 2021. Disponível em: <<http://www.riaeditorial.com/index.php/cuidado-e-autocuidado-entre-mulheres-ativistas-no-mundo-online/>>. Acesso em maio de 2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019. 493 p.

COLLINS, Patricia Hill. **Outsider within: a significação sociológica do pensamento negro feminista**. Revista Sociedade e Estado - volume 31, no 1, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>>. Acesso em junho de 2021.

COPQUE, Bárbara. **As imagens que faltam**. Giz, São Paulo, v. 5, n.1, 2020. P. 265 - 281. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/163412/162902>>. Acesso em julho de 2022.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. Abèbè banhado em Èjè: A Necropolítica na poética de Lívia Natália. In: VII CONGRESSO BAIANO DE PESQUISADORXS NEGRXS. **Políticas, Saberes e Tecnologias Afro-diaspóricas: Insurgência nas contemporaneidades negras**. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Vol. 1, n. 1 – Salvador: Segundo Selo, 2019a. P. 316 – 331.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. **A epistemologia narrada nas águas de Logum Edé: Literatura Abèbè** - um relicário de sal e cura | Entrevista com Hildália Fernandes. Entrevistada por Marlon Souza. Publiquei online, 2020a. Disponível em: <<http://www.publiqueionline.com/2020/07/a-epistemologia-narrada-nas-aguas-de.html>>. Acesso em maio de 2022.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. Literatura abèbè: memórias literárias das profundezas. In: VII CONGRESSO BAIANO DE PESQUISADORXS NEGRXS. **Políticas, Saberes e Tecnologias Afro-diaspóricas: Insurgência nas contemporaneidades negras**. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Vol. 1, n. 1 – Salvador: Segundo Selo, 2019b. P. 300 – 315.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. **Literatura Abèbè**: uma abordagem teórico-crítica negro-perspectivada para ler a produção literária de Toni Morrison. In: SOUZA, Ana Lúcia et al (Org.). **Rasuras epistêmicas das (est)éticas negras contemporâneas - Seminário Rasuras 2017**. Ana Lúcia Souza, Denise Carrascosa, Jorge Augusto, Henrique Freitas, Maria Dolores Rodriguez e Silvana Fonseca – Salvador: Edição Organismo e Grupo Rasuras, 2020b. P. 255 – 266.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. **Literatura Abèbè**: tecnologia ancestral para ler Toni Morrison. No prelo.

CORDEIRO, Hildália Fernandes Cunha. Memória das águas performando o passado: sal de cura e cicatrização. In: MIRANDA, Fernanda Rodrigues de; OLIVEIRA, Maria Aparecida de. (Org.). **Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica**. Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea. 1ª ed. Brasília: Edições Carolina. E-book. 2020c. P. 157 – 196.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Coleção Tendências; v.4. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 1 - 16.

CRUZ HERNÁNDEZ, Delmy Tania. **Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos**. Solar, año 12, v. 12, n. 1, Lima/Peru, 2017. P. 35-46. Disponível em: <<http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/3-Una-mirada-muy-otra-a-los-territorios-Cuerpos-femeninos.-Delmy-Tania-Cruz-Hern%C3%A1ndez.pdf>>. Acesso em março de 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.

DIAS, Luciana de Oliveira. **Reflexos no Abebé de Oxum: por uma narrativa mítica insubmissa e uma pedagogia transgressora**. Revista Articul.const.saber, 2020, v.5, 2020. 14 p. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/20352>>. Acesso em julho de 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012. P. 204 - 219. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/42901>>. Acesso em abril de 2022.

DUSSEL, Enrique. Parte I - Desde o “ego” europeu: o en-cobrimento. In: DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro - A origem do “mito da modernidade”**. Conferência de Frankfurt. Tradução: Jaime Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. P. 13 – 70.

ESTADÃO. **Bem-vindos ao Brasil, o país da desigualdade digital**. 24 de julho de 2020. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/gestao-politica-e-sociedade/bem-vindos-ao-brasil-o-pais-da-desigualdade-digital/>>. Acesso em julho de 2022.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador, BA: EDUFBA, 2008 [1952].

FERREIRA, Ceíça. **ÔRÍ: À procura de uma imagem - Reflexões sobre a negritude no cinema brasileiro**. Portal Gueledés. 2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ori-a-procura-de-uma-imagem/>>. Acesso em fevereiro de 2021.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida impagável**. Tradução: Amilcar Packer e Pedro Daher. Oficina de Imaginação Política e Living Commons. São Paulo, 2019. 198 P. Disponível em: <<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>>. Acesso em novembro de 2021.

FIGUEIREDO, Ângela. **“Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada”**: Identidade, Consumo e Manipulação da Aparência entre os Negros Brasileiros. XXVI Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais Caxambu, outubro de 2002. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-26-encontro/gt-23/gt17-14/4475-afigueiredo-cabelo/file>>. Acesso em maio de 2022.

FOLHA ONLINE. **Leia a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil**. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em agosto de 2022.

FORBES. **Heart Billions: as 10 pessoas mais ricas do país na cotação da moeda mais valiosa de todas**. 28 de maio de 2021. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2021/05/heart-billions-as-10-pessoas-mais-ricas-do-pais-na-cotacao-da-moeda-mais-valiosa-de-todas/#foto8>>. Acesso em junho de 2021.

FORBES. **Negros e pobres sofrem com exclusão digital durante a pandemia**. 27 de maio de 2020. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-tech/2020/05/negros-e-pobres-sofrem-com-exclusao-digital-durante-a-pandemia/>>. Acesso em janeiro de 2022.

FRAGA, Plínio. **Os editais do MinC para produtores culturais negros em debate**. O Globo. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/os-editais-do-minc-para-produtores-culturais-negros-em-debate-6759486>>. Acesso em maio de 2022.

FRANCA, Luka. **Xuxa, combate ao racismo e 4 gerações de Paquitas Brancas**. Portal Geledés. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/xuxa-combate-ao-racismo-e-4-geracoes-de-paquitas-brancas/>>. Acesso em março de 2022.

FREUD, Sigmund. **Obras completas Volume 12 - Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GELEDÉS. **A Carta de Willie Lynch**. 2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/carta-de-willie-lynch/>>. Acesso em maio de 2022.

GEREMIAS, Priscilla. **Legado vivo**: trançar o cabelo é mais do que um código estético. 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/legado-vivo-trancar-o-cabelo-e-mais-do-que-um-codigo-estetico/>>. Acesso em maio de 2022.

GLOBO; GLOBO PLAY. **Especial Falas Negras** (56m18s). Direção: Lázaro Ramos. 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/9041205/programa/?s=12m27s>>. Acesso em maio de 2021.

GOMES, Janaína Damaceno. **[Depoimento]**. Bienal de São Paulo. #34bienal (Depoimento/Testimony) Janaína Damaceno Gomes. YouTube. 16 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ya9QedP3bE8>>. Acesso em junho de 2022.

GOMES, Janaína Damaceno. **O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro**: O caso da Vênus Hotentone. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008. Disponível em: <[https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-estruc3a7c3b5e-raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaína\\_damaceno.pdf](https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-estruc3a7c3b5e-raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaína_damaceno.pdf)>. Acesso em junho de 2021.

GOMES, Janaína Damaceno. **Janaína Damaceno**: Identidade, representação midiática e boxe. Entrevista concedida a Pedro Borges. Alma Preta - Jornalismo Preto Livre, 2016. Disponível em: <<https://almapreta.com/sessao/cotidiano/janaína-damaceno-identidade-representacao-midiatica-boxe>>. Acesso em junho de 2021.

GOMES, Janaína Damaceno. Amar a negritude. In: BURGI, Sérgio. **Walter Firmo**: no verbo do silêncio a síntese do grito. São Paulo: IMS, 2022. p. 16 - 23.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as**: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, jan./jun. 2003. p. 167-182. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/abstract/?lang=pt>>. Acesso em maio de 2022.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 154 p.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos de identidade negra. 3ª ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 404 p.

GOMES, Nilma Lino. **Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo**: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? Revista Brasileira de Educação. 2002. p. 40 - 51. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/D7N3t6rSxDjmrXrHf5nTC7r/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em maio de 2022.

GONÇALVES, Ana Maria. [Relato]. In: Sesc RJ. **A Palavra Líquida** | Conferências com Lívia Natália e Ana Maria Gonçalves. YouTube. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GrL7AD44JOM&list=PLG5KwBzNcu3zbxQsGPGWB0z4uRM1fNkmP&index=171>>. Acesso em maio de 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje. 1984. P. 223 - 244. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%2C%20A9lia%20-](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%2C%20A9lia%20-)

<Racismo\_e\_Sexismo\_na\_Cultura\_Brasileira%20%281%29.pdf>. Acesso em junho de 2021.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1982.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais**: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, Março 2008. P. 115-147. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/697>>. Acesso em abril de 2020

HAESBAERT, Rogério. **Do corpo-território ao território-corpo (da terra)**: contribuições decoloniais. GEOgraphia, vol. 22, n. 48, 2020. P. 75 - 90. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>>. Acesso em fevereiro de 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização: Arthur Ituassu. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. 260 p.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 480 p.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 15. ed., 2014. P. 103-130.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Tradução: Fernanda Silva e Sousa; Marcelo Ribeiro. Revista Eco-Pós. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação – v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/download/27640/pdf/69756](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/download/27640/pdf/69756)>. Acesso em maio de 2022.

hooks, bell. **Alisando o nosso cabelo**. Blog Feminista. Coletivo Feminista Marias. 2008. [Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, Tradução: Lia Maria dos Santos, janeiro-fevereiro de 2005]. Disponível em: <<http://coletivomarias.blogspot.com/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>>. Acesso em maio de 2021.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019c. 448 p.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019a. 380 p.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b. 356 p.

KILOMBA, Grada. **Desobediências poéticas**. Pinacoteca de São Paulo. 2019a. Disponível em: <[http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06\\_gradakilomba\\_miolo\\_baixa.pdf](http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf)>. Acesso em maio de 2019.

KILOMBA, Grada. **Histórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed., Rio de Janeiro: Codogó, 2019b. 248 p.

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do eu**. s/d. p. 97 - 103. Disponível em: <<http://www.sergiofreire.pro.br/ad/LacanEstadEsp.PDF>>. Acesso em janeiro de 2022.

LANE, Silvia Tatiana Maurer. Consciência/alienação: a ideologia no nível individual; Linguagem, pensamento e representação social. In: LANE, Silvia Tatiana Maurer; CODO, Wanderley (org.). **Psicologia Social** - o homem em movimento. São Paulo: Editora Brasiliense. 8ª edição. 1989. P. 32 - 47.

LIMA, Ligia. **Uma voz para elas**: 3 criadoras contam como o YouTube e as empresas podem jogar a favor das mulheres. 2019. Disponível em: <<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/futuro-do-marketing/gestao-e-cultura-organizacional/diversidade-e-inclusao/uma-voz-para-elas-3-criadoras-contam-como-o-youtube-e-empresas-podem-jogar-favor-das-mulheres/>>. Acesso em junho de 2021.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 237 p.

LUCINDA, Elisa. [**Depoimento**]. Itaú Cultural. Diálogos Ausentes. YouTube, 30 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94>>. Acesso em fevereiro de 2021.

MACHADO DE ASSIS. **O Espelho**: esboço de uma nova teoria da alma humana, 1882. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>>. Acesso em novembro de 2021.

MACIEL, Ruth. Sobre a Mesa temática do Eixo 1. In: SCHNEIDER, Adriana et al. **Anais da 2ª Conferência Interuniversitária de Cultura**. Rio de Janeiro: URJ, DECULT, 2022. P. 69 - 73. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1jVjUvL6LD4M2kAQE\\_gq5nTuWriIVSjIR/view](https://drive.google.com/file/d/1jVjUvL6LD4M2kAQE_gq5nTuWriIVSjIR/view)>. Acesso em julho de 2022.

MACIEL, Ruth-Anne Santos. **O espaço das vagas**: Reflexões sobre lugares epistêmicos e mulheres negras. Dossiê Mulheres Atlânticas. Oficina Do Historiador, v. 14, n. 1, p. 1-14, jan - dez. 2021. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/40430>>. Acesso em junho de 2022.

MARIAH, Morena. **ÔWE** - Provérbios Africanos #2. (15m25s). Instagram IgTV. 10 de março de 2020. Disponível em: <[https://www.instagram.com/tv/B9kjQTEpJBX/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/B9kjQTEpJBX/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso em junho de 2021.

MÁXIMA DIGITAL. **Escultura crespa**: A versalidade e beleza ancestral através da arte nos cabelos. 17 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://maxima.uol.com.br/noticias/comportamento/escultura-crespa-versalidade-e-beleza-ancestral-atraves-da-arte-nos-cabelos.phtml>>. Acesso em junho de 2021.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Revista Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23 - nº 1, 2001. P. 171-209. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2001000100007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-546X2001000100007&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em agosto de 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018b. 80 p.

MILLWARD BROWN ADREACTION. **Multiscreen 2014 Global Report**. 2014. Disponível em: <[https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from\\_action=save](https://pt.slideshare.net/MillwardBrown/millward-brown-adreaction2014global-32403017?from_action=save)>. Acesso em março de 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em janeiro de 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?**. Medium. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em junho de 2022.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à Leitora Preta do Fim dos Tempos. In: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida impagável**. Tradução: Amilcar Packer e Pedro Daher. Oficina de Imaginação Política e Living Commons. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>>. Acesso em novembro de 2021.

MONTEIRO, Charles. **Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual**. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, 2013. P. 3 - 16. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410>>. Acesso em junho de 2021.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2019. 319 p.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 91 p.

MUROLO, Norberto Leonardo. **Del mito del Narciso a la selfie**. Una arqueología de los cuerpos codificados. Palabra Clave, 18 (3). 2015. Disponível em: <<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/4938>>. Acesso em março de 2022.

MUROLO, Roberto Leonardo; LACORTE, Natalia. **De los bloopers a los youtubers**. Diez años de YouTube en la cultura digital. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación. Vol 1, nº 45, 2015. P. 15 - 29. Disponível em: <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2407>>. Acesso em março de 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. **Orí** (1h32m17s). Direção: Raquel Gerber. Brasil. 1989.

NERI, Nátaly. **A mulata que nunca chegou**. In: TEDX TALKS. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=02TBfKeBbRw>>. Acesso em janeiro de 2022.

NJERI, Aza (Viviane de Moraes). **Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra**. Revista Ítala, UFRJ, nº 36 - Especial Filosofia Africana. 2020. P. 164 - 226. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>>. Acesso em janeiro de 2021.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021. 192 p.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. Orientação: Iray Carone. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia Escolar e de Desenvolvimento Humano, São Paulo, 1998. 146 p. Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baixe/corpo-negro.pdf>>. Acesso em janeiro de 2021

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia**: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. Griot –Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia –Brasil, v.4, n.2, 2011. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500/222>. Acesso em março de 2021.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, Magia e Imaginação**: Desafios ao Texto Antropológico. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/jGbgpVMwvRTfyvVSXV4Vqmt/?lang=pt>. Acesso em maio de 2022.

OLOGUNDUDU, Folasade. **Art Historian Sarah Lewis on Why Black Artists Have Been ‘Over-Exhibited and Under-Theorized’**. ARTNET NEWS, 27 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/sarah-lewis-1946964>. Acesso em fevereiro de 2021.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres** – construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

PINACOTECA. **Grada Kilomba** - Desobediências Poéticas. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>. Acesso em maio de 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra, Portugal: Edições Almedina SA, 2009. P. 73 - 118.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. MASP. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em janeiro de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental org.; Ed. 34, 2005. 72 p.

RAPPOPORT, Izabel Duva. **Cabelos como Caminho para a Liberdade**. 2020. Disponível em: <https://yam.com.vc/sabedoria/790563/cabelos-da-mulher-negra-como-caminhos-para-a-liberdade.>. Acesso maio de 2022.

RATTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, v. 1, 2007. 129 p. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acesso em março de 2021.

REIA, Jhessica et al (org). **Da televisão ao YouTube**: influenciadores, audiência e normas. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2021. 414 p. Disponível em: [https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/31232/DA%20TV%20AO%20YOUTUBE\\_miolo\\_def%20corrigido.pdf?sequence=3](https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/31232/DA%20TV%20AO%20YOUTUBE_miolo_def%20corrigido.pdf?sequence=3). Acesso em dezembro de 2021.

SANTANA, Bianca. **Quando me descobri negra** (Quem lê sabe por quê). São Paulo: SESI-SP editora, 2015. 94 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução: Dom Marcos Barbosa. Ed. rev. - Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008. 93 p.

SALES, Cristian. **Lívia Natália**: Abébé Omin - Poesia e Religiosidade Afro-Brasileira Banhada nas Águas De Oxum. Sankofa (São Paulo), 2018. P. 33 - 50. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/150529>>. Acesso em maio de 2022.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca**. Como pensam as imagens. 2012. P. 21 - 36.

SANTOS, Milton. **O território e o saber local**: algumas categorias de análise. Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro, 1999; 2:15-25. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ippur/issue/viewFile/277/86>>. Acesso em abril de 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Orientação: Leny Sato. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Federal de São Paulo. Área de concentração: Psicologia Social. São Paulo, 2012. 160 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. 1ª ed. - São Paulo: Claro Enigma, 2012. 146 p.

SESC SÃO PAULO. **Michelangelo Pistoletto e a Arte Povera** (6m47s). 18 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l8u9oNjGYwA&t=177s>>. Acesso em maio de 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento** - sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020. E-book.

SOBRAL, Cristiane. **Pixaim** – um conto de Cristiane Sobral. 2011. Disponível em: <<https://cristianesobral.blogspot.com/2011/01/pixaim-conto-de-cristiane-sobral.html>>. Acesso em junho de 2022.

SOVIC, Liv. **“Através do olhar da representação”**: sobre o estereótipo e a comunicação. Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH. Volume 3, Nº 6. Córdoba, dezembro de 2020. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839>>. Acesso em agosto de 2021.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Coleção Tendências; v.4. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução de sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

STAUFFER, John. **Why abolitionist Frederick Douglass loved the photograph**. Zócalo Public Square. 2015. Disponível em: <<https://www.zocalopublicsquare.org/2015/12/04/why-abolitionist-frederick-douglass-loved-the-photograph/ideas/nexus/>>. Acesso em junho de 2022.

STEVENSON, Sandra. **Exaltando a cultura negra**: conheça a fotógrafa Sarah Lewis. Redação Donna. 2016. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2016/07/exaltando-a-cultura-negra-conheca-a-fotografa-sarah-lewis-cjpl7qnoz00nswscnrgjesoc1.html>>. Acesso em junho de 2022.

STOKES, Jennifer; PRICE, Bianca. **Social Media, Visual Culture and Contemporary Identity**. Proceedings of The 11th International Multi-Conference on Society, Cybernetics and

Informatics, 2017. P. 159 - 163. Disponível em: <[iis.org/CDs2017/CD2017Summer/papers/EA876TF.pdf](https://iis.org/CDs2017/CD2017Summer/papers/EA876TF.pdf)>. Acesso em julho de 2022.

TEODORO, Maria de Lourdes. **[Relato]**. Das Raízes às Pontas. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kCER75y0ESI>>. Acesso em dezembro de 2021.

TÔRRES, Viviane da Soledade. **Olhares negros e a importância d\_ espectad\_r**. Dossiê - Para além da reparação: a produção cultural desde perspectivas afrodiáspóricas. Políticas Culturais em Revista, v. 14, n. 2, jul - dez. 2021. P. 100 - 121. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/44140>>. Acesso em junho de 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista**. Revista USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448>>. Acesso em agosto de 2021.

WALKER, Alice. **Cabelo oprimido é um teto para o cérebro**. Portal Geledés. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/cabelo-oprimido-e-um-teto-para-o-cerebro/#:~:text=Eu%20me%20desliguei%20da%20televis%C3%A3o,tudo%20em%20mim%20estivesse%20calmo.>>. Acesso em junho de 2022.

WE ARE SOCIAL. **Digital 2019**: global internet use accelerates (Special reports). 30 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://wearesocial.com/blog/2019/01/digital-2019-global-internet-use-accelerates>>. Acesso em maio de 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15 ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. P. 7 - 72.

XAVIER, Giovana. **História social da beleza negra**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021. 181 p.

## ANEXO 1

## Breve inventário imagético de youtubers negras brasileiras que tratam sobre cabelo

IMAGEM	NOME	CANA L	ANO	SEGUID ORAS	DESCRIÇÃO DO CANAL	OBS
	Amanda Mendes	Tô de Crespa	2016	412 mil	Eai BRASIIIL!!! Eu sou a Amanda Mendes, concluí minha transição capilar no dia 13 de dezembro de 2016 quando realizei meu big chop. Aqui falamos sobre autoestima, aceitação, empoderamento e tantos outros assuntos. Juntos iremos fortalecer nossas identidades, escolhas e formas de ver e viver a vida. Vamos compartilhar nossas histórias e ajudar uns aos outros sempre que possível!	
	Bia Barcelos	Cachos Mil	2018	146 mil	Bia Barcelos, venci a Transição Capilar!	Prima mais nova de uma amiga de infância.
	Camilla de Lucas	Camilla de Lucas	2013	2,6 milhões	Vídeos com muita alegria e humor porque vocês merecem!	Após ficar mais conhecida em outra rede social (Tik Tok), participou da 21ª do reality show mais assistido do Brasil (Big Brother), ficou em 2º lugar,

						fazendo, depois disso, participações como apresentadora de tv e modelo.
	Cynthia do Céu	Cynthia do Céu	2011	324 mil	Do céu pra sua vida RECEBA	
	Gabi Oliveira	Gabi Oliveira	2015	663 mil	<p>Gabi Oliveira é comunicadora social e criadora de conteúdo para internet, atualmente reúne um público de seguidores virtuais em suas redes de aproximadamente 1 milhão de pessoas, sendo um dos canais participantes do programa Creators For Change, da Google.</p> <p>É também parceira-colaboradora da Avaaz na luta contra a desinformação no Brasil e colaboradora de uma das campanhas da ONU Brasil. Ela já palestrou no Brazil Conference na Universidade de Harvard, pontuando a importância do ativismo digital. Além disso, sua palestra no TEDx intitulada “Um novo olhar sobre a pessoa negra; novas narrativas importam” já conta com mais de 200 mil</p>	<p>Inicialmente o canal chamava DePretas. A empresa Seda chamou Gabi para uma linha de tratamento capilar (Seda by Gabi Oliveira), vegana e possível para uso em crianças. O comercial da linha foi lançado no intervalo do Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão, o horário mais nobre da empresa.</p>

					visualizações na plataforma Youtube.	
	Gill Vianna	Gill Vianna	2011	502 mil	SOBRE CACHOS   MODA   ESTILO DE VIDA	
	Kênia Borges	Kênia Borges	2016	133 mil	Sem descrição	Inicialmente o canal chamava Crespona. Produtora de conteúdo e pianista. Participou e foi campeã da 2ª edição do reality show Corrida das Blogueiras, do canal Diva Depressão, no YouTube.
	Jacy Carvalho	Jacy Carvalho	2011	634 mil	Olá, eu sou a Jacy Carvalho. Afrohairstylist há mais de 10 anos, encontrei nas redes sociais uma forma de compartilhar o conhecimento que adquiri, seja através do autocuidado com os cabelos e pele, autoestima, ou beleza. Esse canal é focado na valorização da autoestima e o empoderamento de pessoas negras. Seja bem vinde! =D	Inicialmente o canal chamava Jacy July. Afrohairstylist e empreendedora.

	Luany Cristina	Luany Cristina	2010	520 mil	Olá, sou Luany Cristina, carioca, conhecida como DIVA DO BLACK. O canal tem um objetivo que é fortalecer outras mulheres pretas, elevando sua autoestima através dos cuidados capilares e embelezamento estético. Somos um dos maiores canais da comunidade negra do Brasil, participante do projeto VOZES NEGRAS 2021 através do YOUTUBE BLACK	Inicialmente o canal chamava Diva do Black
	Luci Gonçalves	Luci Gonçalves	2012	297 mil	Beleza - Favela - Estilo de vida - Comportamento #bondedaluci. Participante do concurso NextUp 2017 do Youtube.	
	Mari Santos	Ao Natural	2016	403 mil	Sem descrição	
	Natália Romualdo e Maristela Rosa	Papo de Preta	2015	179 mil	O canal Papo de Preta existe para dar vez e voz a mulher negra! Cultura pop, cotidiano, beleza, sociedade... Tudo comentado com o olhar de duas mulheres negras. Representatividade! Isto define nosso canal. Seja bem-vinda(o)!	

	Mc Taya	Mc Taya	2015	15,6 mil	<p>Olá, eu sou a MC Taya. Já conhecida nas redes sociais como influenciadora digital, modelo e youtuber. Taya aka Mc Taya, sempre foi referência para meninas de todo o Brasil. E agora retoma sua carreira musical se lançando em um novo ciclo mas sem perder o amor em comunicação. Taya é a artista comunicadora que nasceu no digital, do online pro offline e vice-versa.</p>	
	Nátaly Neri	Nátaly Neri	2015	789 mil	<p>Sou Nátaly Neri, muito prazer! Tenho 27 anos e vivo em São Paulo - SP! Esse canal existe desde 2015 e surgiu do meu desejo de compartilhar uma vida vivida com mais AUTONOMIA e INTENÇÃO. Intenção é ação consciente. Nossa capacidade de agir com intenção no mundo ou em nossa vida pessoal é o que nos garante real transformação da nossa realidade e das que existem ao redor. Aqui buscamos agir com intenção na nossa ação no mundo, discutindo VEGANISMO, SUSTENTABILIDAD E e práticas menos danosas o possível pro mundo como SLOW FASHION e MODA DE BRECHÓ. Autonomia , por sua vez, é a sua capacidade de tomar decisões críticas analisando</p>	Inicialmente o canal chamava Afros e Afins

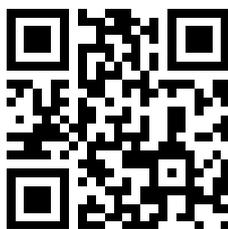
					<p>todas as variáveis, e por isso tratamos aqui todos esses temas sempre interseccionados por RAÇA, CLASSE, GÊNERO E SEXUALIDADE, além de doses de DESENVOLVIMENTO PESSOAL, uma vez que sou uma mulher negra, pansexual e aromaterapeuta! Esse é um espaço amigo, sejam bem vindes!</p>	
	Samy	Cachos da Samy - Dicas para Cacheadas e Crespas	2015	50 mil	<p>Aqui você encontra tudo para cuidar dos seus cachos e crespos em casa sem gastar muito, além de várias outras dicas do dia a dia.</p>	Cabeleireira
	Silmara Vasconcelos	Silmara Vasconcelos	2012	36,4 mil	<p>Oi, gente! Meu nome é Silmara Vasconcelos e aqui no meu canal você vai encontrar muitas dicas pra ter um cabelo crespo saudavel, penteados e outras aleatoriedades. Não se esqueçam de ativar as notificações pra saber sempre quando eu posto um video novo!</p>	
	Xan Ravelli	Soul Vaidosa	2013	69,3 mil	<p>Para os vaidosos de corpo e alma! Aqui vocês vão encontrar: Beleza com propósito, Apoio emocional com identidade (afinal sou #pretacrespamãede2efeminista ) e Vidas pretas com leveza. Seja muito bem vindxs! E vem com a gente</p>	

	Yuli Balzak	Yuli Balzak	2013	180 mil	<p>Ansiosa, Apaixonada. Cacheada e defensora de uma vida livre e sem químicas. O Canal não é restrito a nenhum conteúdo surgiu através de uma realização pessoal minha, onde compartilharei com vocês um pouco das coisas mais legais do mundo, rs , explorando sempre a beleza, auto estima e essa fase de mulher bem resolvida. Sejam bem- vindas e “is we”.</p>	Estudante de odontologia, futura cirurgiã dentista.
---	-------------	-------------	------	---------	--	---

\*Consideradas negras por heteroidentificação. \*\*Todas as imagens foram retiradas de seus perfis de Instagram. \*\*\* Dados de visualização e seguidoras até 10 de abril de 2022.

## ANEXO 2

### Playlist de músicas



Baiana System, Titica e Margareth Menezes, **Capim Guiné**, composição de Russo Passapusso, Seko Bass e Titica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P8hOiJOISQo&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=58>>.

Berklee Black Lives Matter, **Four Women**, composição de Nina Simone. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eDF3RLSI07s&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=34>>.

Beyoncé, **Formation**, composição de Beyonce Knowles, Michael Williams, Asheton Hogan e Khalif Brown. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV\\_\\_bQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=38](https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=38)>.

Beyoncé, Blue Ivy, SAINT JHN e WizKid, **Brown Skin Girl**, composição de Adio Joshua Marchant, Anathi Bhongo Mnyango, Beyonce Gisselle Knowles, Carlos St. John, Michael Uzowuru, Richard Isong Olowaranti Mbuk Isong, Shawn C. Carter e Stacy Barthe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vRFS0MYTC1I&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=31>>.

Bia Ferreira, **Cota não é esmola**, composição de Bia Ferreira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QcQIaoHajoM&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=55>>.

Bruna Black, **Meu Mantra**, composição de Bruna Black. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rgJs4pQeZm4>>.

Caetano Veloso, Virgínia Rodrigues e Jauperi, **Milagres do Povo**, composição de Caetano Veloso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qt97MRfDO6s&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=27>>.

Caetano Veloso, **Sampa**, composição de Caetano Veloso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nmxp4XQnBpw&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=9>>.

Carlinhos Brown, **Muito Obrigado Axé**, composição de Carlinhos Brown. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_KAxOV1mCac](https://www.youtube.com/watch?v=_KAxOV1mCac)>.

Chico Buarque, **Sinhá**, composição de Chico Buarque e João Bosco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7H-BbCWZRP8>>.

Clara Nunes, **Tributo aos Orixás**, composição de Osvaldo Alves Pereira, Rubem Tavares Brito e Mauro Duarte De Oliveira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=547Yg7SVQXQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=50>>.

Clara Nunes, **Canto das três raças**, composição de Mauro Duarte e Paulo Pinheiro. Disponível em: <<https://youtu.be/dcVKb2ht6BE>>.

Comunidade Quilombola Santiago de Iguape-BA/Brasil, **Oro mimá por Bantos Iguape**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=huLn5iWRSsQ>>.

Criolo e Ilê Aiyê, **Que bloco é esse?**, composição de Paulo Vitor Bacelar e Kleber Cavalcante Gomes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pehygAGe6p4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=5>>.

Djonga, **Atípico**, composição de Djonga. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OPqUDOjDjLI&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=43>>.

Djonga, **Bença**, composição de Djonga. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vItmJnY-waY&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=47>>.

Ellen Oléria, **Zumbi**, composição de Jorge Ben Jor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nTsZ6YhuhQo>>.

Elza Soares, **A Carne**, composição de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelette. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kQf717\\_0LLg&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=kQf717_0LLg&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=6)>.

Elza Soares, **Deus há de ser**, composição de Pedro Luis Teixeira De Oliveira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KYoXpHD6GfM&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=18>>.

Elza Soares, **Mulher do Fim do Mundo**, composição de Alice Coutinho e Romulo Froes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=17>>.

Elza Soares, **O que se cala**, composição de Douglas Germano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PFBzfCf2Uic&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=20>>.

Elza Soares com participação de Edgar, **Exu nas Escolas**, composição de Edgar e Kiko Dinucci. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=19>>.

Emicida com participação de Larissa Luz e Fernanda Montenegro, **Ismália**, composição de Vinicius Leonard Moreira, Renan Samam e Emicida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F3Qab4e2Flc&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=45>>.

Emicida com participação de Pastor Henrique Vieira, Fabiana Cozza e Pastoras do Rosário, **Principia**, composição de Vinicius Leonard Moreira e Emicida. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=vZw\\_OSTpje8&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=46](https://www.youtube.com/watch?v=vZw_OSTpje8&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=46)>.

Gilberto Gil, **Figura de retórica**, composição de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LTxoMiuPkHQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=10>>.

Gilberto Gil, **Sarará Miolo**, composição de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UskIG119oB4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=4>>.

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, **História para ninar gente grande**, composição de Luiz Carlos Maximo Dias, Silvio Moreira Filho, Danilo De Oliveira Firmino, Deivid Domenico Ferreira Lima, Marcio Antonio Salviano, Ronie De Oliveira Machado, Tomaz Disitzer Carvalho De Miranda e Manuela Trindade Oiticica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>>.

G.R.E.S. União da Ilha do Governador, **Fatumbi - Ilha de Todos os Santos**, composição de Almir Da Ilha, Marcio André e Mauricio 100. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=htZAXgWW2vY&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=16>>.

G.R.E.S. Unidos do Viradouro, **Trevas! Luz! A explosão do universo**, composição de Heraldo Gomes De Faria, Flavio Jorge Souza Machado, Domingos Da Costa Ferreira e Ignacio Ribeiro Filho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IpOs5MJXvgQ>>.

Grupo Arruda, **Pra Matar Preconceito**, composição de Manu da Cuíca e Raul DiCaprio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ah9SqCue3j4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=15>>.

Grupo Bom Gosto com participação de MV Bill, **300 anos/ O preto em movimento**, composição de Altay Veloso e Paulo César Feital/ Alex Pereira Barbosa (MV Bill). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=7xzGxbK\\_w70](https://www.youtube.com/watch?v=7xzGxbK_w70)>.

Grupo Ofá, **Oxum**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LKe6rI1dTHw>>.

Grupo Ofá com participação de Marisa Monte e Gilberto Gil, **Ara Wa Romi Wa/ Oxun La Omiro/ Orixá Oxum**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qu8n1f0OPUM>>.

Ibeyi, **Oya**, composição de Lisa Kainde Diaz e Naomi Diaz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nAzjmdZD4aY&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=37>>.

Ibeyi, **River**, composição de Eric Collins, Naomi Diaz e Lisa Diaz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHRAPIwsS5I&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=30>>.

Ibeyi, **Stranger/ Lover**, composição de Maya Dagnino, Naomi Diaz e Lisa Diaz. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=YLfuR7m2uFk&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=13>>.

Ilê Aiyê, **Deusa do Ébano I**, composição de Geraldo Lima. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Q7j6dVBh1bE>>.

Jessica Gaspar, **Deus é uma mulher preta**, composição de Jessica Gaspar. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=GyYTmRakQdQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=59>>.

Jorge Aragão, **Identidade**, composição de Jorge Aragão. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Ej7wAVoYGgQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=48>>.

Juçara Marçal, **Velho Amarelo**, composição de Rodrigo Campos. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pEtzUtNNtzg&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=56>>.

Larissa Luz, **Bonecas Pretas**, composição Pedro Itan. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=21>>.

Larissa Luz, **Descolonizada**, composição de Larissa Luz e Pedro Itan. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_8LiPNDAPXs&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=22](https://www.youtube.com/watch?v=_8LiPNDAPXs&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=22)>.

Larissa Luz, **Letras Negras**, composição de Geraldo Azevedo De Amorim e Fausto Nilo Costa Junior. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=AB1yvUYm07A&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=52>>.

Larissa Luz, **Gira**, composição de Rafael Dias, Larissa Luz, Bia Ferreira e Larissa De Jesus. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SnVKZ2J5OuA&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=29>>.

Larissa Luz e Elza Soares, **Território Conquistado**, composição de Larissa Luz e Pedro Itan. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=i0OomyT-NBE&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=3>>.

Lazzo Matumbi, **14 de maio**, composição de Jorge Portugal e Lazzo Matumbi. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=mjORYovN9iY&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=51>>.

Luana Hansen com participação de Leci Brandão, **Negras em Marcha**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=p6kRqzpoo3k&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=60>>.

Lucio Sanfilippo, **Ijexá das Águas Doces**, composição de Luiz Antonio Simas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vmgcJjhjvRE&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzbBMP&index=2>>.

Ludji Luna, **Ain't I a Woman?**, composição de Ludji Luna e Ravi Landin. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=MitlOw\\_f\\_9g&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=24](https://www.youtube.com/watch?v=MitlOw_f_9g&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=24)>.

Luedji Luna, **Asas**, compisição de Luedji Luna. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kmLCDekyhbs&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=57>>.

Ludji Luna, **Iodo + Now Frágil**, composição de Tatiana Nascimento Dos Santos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XqYuC4i090I&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=23>>.

Luedji Luna, **Um Corpo no Mundo**, composição de Luedji Luna. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=25>>.

Margaret Avery, **Miss Celie's Blues (Sister)**, composição de Lionel Richie Jr., Quincy Jones e Rod Temperton. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=9\\_W2g1TiIc4](https://www.youtube.com/watch?v=9_W2g1TiIc4)>.

Maria Bethânia, **Canto de Oxum/Inscrição**, composição de Sophia De Mello Breyner / Vinícius de Moraes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8gYABFg2ew>>.

Maria Bethânia, **Louvação à Oxum**, composição de Ordep Serra e Roberto Mendes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FI5QwB1xXnU&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=2>>.

Maria Bethânia e Gal Costa, **Oração à Mãe Menininha**, composição de Dorival Caymmi. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_x9mNq-eB6w](https://www.youtube.com/watch?v=_x9mNq-eB6w)>.

Martinho da Vila, **Kizomba - Festa da Raça**, composição Rodolpho De Souza, Luiz Carlos da Vila e Jonas Rodrigues. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XiwR7b\\_herA&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=49](https://www.youtube.com/watch?v=XiwR7b_herA&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=49)>.

Martinho da Vila, **Samba dos Ancestrais**, composição de Martinho da Vila e Rosinha de Valença. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=g9GfC\\_EMqeg&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=50](https://www.youtube.com/watch?v=g9GfC_EMqeg&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=50)>.

Mataji - As Mães Sagradas, **Quatro Cântaros**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_UEUQZsaDZ4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=_UEUQZsaDZ4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=7)>.

Mateus Aleluia, **Lamento das Águas**, composição de Mateus Aleluia e Dadinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJIEGY1V50Y&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=53>>.

Nina Simone, **Ain't got no/ I got life**, composição de Galt MacDermot, Gerome Ragni e James Rado. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=DQp8\\_1QbKX8&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=DQp8_1QbKX8&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=11)>.

Nina Simone, **Feeling Good**, composição de Anthony Newley e Leslie Bricusse. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=oHRNrgDIJfo&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=61>>.

Nina Simone, **Four Women**, composição de Nina Simone. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=tgoRc3GoXo8&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=33>>.

Nina Simone, **Mississippi Goddam**, composição de Nina Simone. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LJ25-U3jNWM&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=36>>.

O Círculo e Ilê Aiyê, **Horizonte Mãe**, composição de Roy. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=M\\_jZj3Q1DG4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=42](https://www.youtube.com/watch?v=M_jZj3Q1DG4&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=42)>.

Os Tingo's, **Chororô**, composição de Dadinho e Mateus Aleluia. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rVHyGHOTXuU&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=41>>.

Os Tingo's, **Enterro de Iyalorixá**, composição Antonio Carlos e Jofafi. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=e1r8e5cMw60>>.

Racionais Mc's, **Negro Drama**, composição de Edy Rock (Edivaldo Pereira Alves) e Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vGAoGRq4oVI&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=44>>.

Rita Bennedito, **É d'Oxum**, Duarte Geronimo Santana e Calazans Veve. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=oWe7U\\_s-ZGs&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=28](https://www.youtube.com/watch?v=oWe7U_s-ZGs&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=28)>.

Sandro Luiz Umbanda, **A Lua e o Sol/ Maior Tesouro/ Canta Oxum**. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=r5\\_Zu5FhIQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=r5_Zu5FhIQ&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=8)>.

Solange, **Don't touch my hair**, composição de David Andrew Sitek, Jonathan Patrick Wimberly, Sampha Sisay e Solange Knowles. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=YTtrnDbOQAU&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=12>>.

The Carters, **Apeshit**, composição de Beyonce Gisselle Knowles, Shawn C. Carter, Quavious Keyate Marshall, Kiari Kendrell Cephus e Pharrell L Williams. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=39>>.

Virgínia Rodrigues, **Vá cuidar da sua vida**, composição de Geraldo Filme. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=hw3nLPJsUPM>>.

WD, **Eu sou**, composição de WD (Washington Duarte). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=mJ4mBpCMiFo&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=40>>.

Xênia França, **Pra que me chamas?**, composição de Lucas Cirillo e Xênia França. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=26>>.

Yzalú, **Mulheres Negras**, composição de Eduardo Facção Central. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=122kwdWN-v0&list=PLG5KwBzNcu3yclY8oRp8mLbSHR6rzpBMP&index=14>>.