



A INFLUÊNCIA DO PENSAMENTO DE FRANTZ FANON NO  
ESPETÁCULO ISTO NÃO É UMA MULATA:  
provocações sobre a representação da mulher negra em diálogo  
com pensamento descolonial de Fanon

LA INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO DE FRANTZ FANON  
EN EL ESPECTÁCULO ESTO NO ES UNA MULADA:  
provocaciones sobre la representación de la mujer negra en  
diálogo con pensamiento descolonial de Fanon

THE INFLUENCE OF THE THOUGHT OF FRANTZ FANON  
IN THE SPECTACLE THIS IS NOT A MULATTA:  
representation of the black woman in dialogue with Fanon's  
decolonial thought

*Mônica Santana*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Neste artigo, a pesquisadora estabelece um diálogo da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, do pensador antilhano Frantz Fanon com o espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, cuja estreia se deu em Salvador, em novembro de 2018. Neste trabalho, a pesquisadora tece uma reflexão sobre a representação e as questões identitárias numa sociedade de traços coloniais. O artigo compartilha o processo criativo do espetáculo, bem como articula pontos abordados pela obra de Fanon, identificados pela autora no seu próprio corpo ao longo do processo de criação e transcriados na cena, performativamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frantz Fanon, raça, corpo, cena

**RESUMEN**

En este artículo, la investigadora establece un diálogo de la obra *Piel Negra, Máscaras Blancas*, del pensador antillano Frantz Fanon con el espectáculo *Esto no es una mulata*, cuyo estreno se dio en Salvador, en noviembre de 2018. En este trabajo, la investigadora teje una reflexión sobre la representación y las cuestiones identitarias en una sociedad de rasgos coloniales. El artículo comparte el proceso creativo del y así como articula puntos abordados por la obra de Fanon, identificados por la autora en su propio cuerpo a lo largo del proceso de creación y trascendidos en la escena, performativamente.

**PALABRAS CLAVE:** Frantz Fanon, raza, cuerpo, escena

---

<sup>1</sup> A autora é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela FAPESB. É atriz, dramaturga, performer, jornalista e educadora, com Mestrado em Artes Cênicas (ETUFBA/UFBA) e graduação em Comunicação (FACOM/ UFBA).

**ABSTRACT**

In this article, the researcher establishes a dialogue of the work *Black Skin, White Masks*, of the Antillean thinker Frantz Fanon with the spectacle *It is not a Mulata*, whose debut occurred in Salvador, in November of 2018. In this work, the researcher does a reflection on representation and identity issues in a colonial society. The article shares the creative process of and as well articulates points touched on by Fanon's work, identified by the author in his own body throughout the process of creation and transcreated in the scene, performatively.

**KEYWORDS:** Frantz Fanon, race, body, scene

\* \* \*

Meus cabelos sempre foram muito cheios. Absurdamente cheios. O suficiente para a cabelereira cobrar mais caro para dar ferro – que era o modo como se chamava em Salvador alisar os cabelos a uma chapa de ferro quente -, quando era menina. Minha mãe sempre tinha que pagar um valor a mais, quando voltada para me buscar no salão. Os cabelos eram inclusive um sinônimo de sofrimento desde a infância. Algo que precisava ser domado, preso, amansado. E que se eu fosse inteligente, faria todo esforço para poupar as gerações futuras de passar por aquilo. Assim, quando emburrada sentada na cadeirinha, enquanto minha mãe se esforçava para pentear e trançar meus cabelos, ouvia minha avó, do alto da sabedoria de quem teve cinco filhas mulheres todas com cabelos igualmente cheios dizer: “trata de casar com homem branco e ter filhos com cabelo bom. Assim você nem seus filhos precisarão passar por esse sofrimento novamente”.

Essa memória de infância serve, não somente como um exercício de confessionalidade, mas como uma reflexão sobre os atravessamentos provocados pelo encontro com a obra de Frantz Fanon. Encontro que apontou, em primeira instância, para um exercício de leitura da minha própria trajetória de indivíduo, bem como para a leitura do meu entorno. As páginas de *Pele Negra, Máscaras Brancas*<sup>2</sup> me auxiliaram a compreender meu percurso de constituição enquanto sujeito, minha família, bem como o mundo colonial no qual nossa existência se dá e vislumbrar caminhos para deflagração de uma existência para além da reação. Também foi em Fanon que encontrei as bases para as reflexões que teci no espetáculo *Isto Não É*

---

<sup>2</sup> FANON, 2008.

Uma Mulata, cuja pesquisa e ensaios se deram ao longo de 2015<sup>3</sup>. Neste espetáculo, performei sobre a representação da mulher negra na cultura brasileira, evocando diferentes estereótipos: a serviçal, a passista, a mulher forte que tudo aguenta, atravessando essas imagens e dissolvendo seus contornos.

Ao sugerir que eu assegurasse filhos mais claros que eu, com cabelos de outra textura, minha avó não fazia nada além de expressar seu amor: uma ação de quem ama aspira um futuro, no mínimo mais seguro e com melhores oportunidades para os seus. No mundo colonial – entendendo que embora tenhamos quase 200 anos de independência, as relações raciais ainda não revolucionaram as práticas coloniais – a existência do sujeito se assegura quando ele embranquece em algum tipo de nível. Seja pela via do matrimônio, garantindo uma prole mais protegida das operações cotidianas do racismo, seja pela via do domínio da linguagem e da cultura europeia, demarcando um acesso ao mundo civilizado e o rompimento com a cultura “selvagem” seja dos povos indígenas, seja dos povos africanos, absorvendo a um arcabouço de conhecimento eurocêntrico. Fanon expressa de modo categórico nas primeiras linhas de *Pele Negra, Máscaras Brancas*<sup>4</sup>: não há possibilidade de existência do negro no mundo branco. Assim, como Judith Butler assevera ao falar das mulheres: a linguagem não pode abarcar a mulher. Negro e mulher são objetos de uma sociedade pensada por e para o falo branco. Sendo assim, a mulher negra tem sua existência afetada tanto pelas opressões de gênero, quanto pela raça. A criação do espetáculo foi povoada por essas questões como pontos a serem abordados, enquanto conteúdo, a partir de uma estética que fosse povoada pela noção de borrar esses contornos historicamente construídos – ou seja, desfazer qualquer

---

<sup>3</sup> A montagem esteve em cartaz em festivais de teatro da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, além de temporadas em teatros de Salvador até novembro de 2018. A montagem conquistou o Prêmio Braskem de Teatro na Categoria Revelação em abril de 2016, bem como garantiu o reconhecimento por ativistas feministas negras constando nas listas do Blogueiras Negras (25 Mulheres Negras Mais Influentes de 2015) e Think Olga (Mulheres Negras Mais Inspiradoras 2016).

<sup>4</sup> FANON, 2008.

lugar fixado sobre o que é ser uma mulher negra, mas ressaltar uma percepção sobre devir.

O negro é, então, uma criação histórica da Modernidade, bebendo em águas científicas e metafísicas para justificar operações de dominação transcontinentais. É uma operação forjada na linguagem, empregando aparato científico, filosófico, religioso, moral. O negro se insere no conjunto de seres inumanos, que ao lado dos nativos das Américas, são não universais, sem razão, externos ao projeto humanista da Modernidade<sup>5</sup>.

De acordo com o Frantz Fanon, a Modernidade Ocidental ao definir um entendimento de humano, também por exclusão delimita tudo o que não é humano e ao qual cabe ao dever civilizatório intervir, empregar sua força e alterar o destino. Ao se demarcar como humano, o europeu também cria o não humanos os indígenas, os africanos, os árabes, os povos amarelos: O Outro.

Fanon desvela o aspecto falocêntrico das operações do racismo: o roubo do falo do outro, a castração deste falo e o controle dos corpos, cuja moral não poderia estar contida nos limites da sexualidade cristã. Fanon se debruça já nos três primeiros capítulos do *Pele Negra, Máscaras Brancas* aborda as tensões sexuais colocadas tanto no corpo negro, quanto no corpo branco e a zona de encontro e confronto que se dá na sexualidade. Bem como é também por meio desse espaço que se constrói um território de embranquecimento: as relações afetivas inter-raciais, que no caso brasileiro compuseram quase que um projeto político da primeira metade do século XX, a fim de promover o embranquecimento da população.

Fanon, ainda nas primeiras linhas de seu livro, adverte que tão adoecido quanto o negro almeja o embranquecimento, é o negro que se resume a odiar o branco – ambas são prisões e dicotomias. Não há liberdade no pensamento binário, herança da metafísica ocidental. O retorno a uma

---

<sup>5</sup> O filósofo brasileiro Muniz Sodré pontua que “a modernidade ocidental – em outras palavras, o triunfo da humanidade absoluta – dá-se a partir de um ordenamento espacial centrado na Europa. Desta maneira, o ‘ser humano universal’, criado a partir de uma concepção cultural que refletia as realidades do universo burguês europeu, gerava necessariamente um ‘inumano universal’, a outra face da moeda, capaz de abrigar todos os qualitativos referentes a um ‘não homem’: bárbaros, negros, selvagens” (SODRÉ, 2015, pg. 63).

essência de “negro”, a raízes puras e inalcançáveis num cruzamento de diferentes grupos étnicos/ raciais e enfrentamentos históricos, é uma utopia que também não nos liberta ao tentar recuperar um modo “verdadeiro” de ser negro que nunca existiu. Muniz Sodré observa que identidade se dá no campo da cultura e da linguagem, numa negociação entre aquilo que se atribui como igual, comum e aquilo que é diferente operando por sobre o sujeito. Essa reflexão é necessária para pensar um horizonte no qual homens e mulheres negros possam esvaziar a categoria colonial que os cria. Como bem pontua Fanon, não há ontologia possível num mundo colonial: fixados em categorias exteriores a si, esvaziado o devir, a autonomia e liberdade e o encerrando num estigma, cuja perseguição se dá na vida psíquica e social, pessoas negras ainda reivindicam sua humanidade. Especialmente no Brasil de 2019.

Todo processo criativo do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* foi atravessado pelo pensamento de Frantz Fanon, especificamente pela leitura de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, fazendo com que sua leitura fosse um norteador conceitual para obra, mas também atravessada por outros escritores pós-coloniais, como Gayatri Spivak, bell hooks, Achille Mbembe e o pós-estruturalismo de Michel Foucault. A leitura da obra precedeu os ensaios e deu subsídios para que quando fosse iniciado o processo de investigação para cena no corpo, através de improvisações, já houvesse um nível de elaboração nas discussões teóricas em consonância com a minha experiência de mulher e criadora negra. Em termos de linguagem, interessou-me criar a partir de elementos da cultura de massa e de uma semântica já dada para leitura do corpo de mulheres negras – e a partir dessa representação convocada para cena, performar sua erosão. Fazer meu corpo desdizer aquilo que foi historicamente narrado para a coletividade da qual faço parte.

É precioso pensar também sobre o que pode esse corpo de mulher negra – ao qual o esvaziamento da ontologia se dá duplamente? O que pode esse corpo sobre o qual poucas vezes sua própria voz, seus sons são ouvidos – o corpo da mulher negra, mas por si e para si próprio ele pouco existiu.

Contudo, reconheço que o próprio exercício artístico pode conferir um outro tipo de violência despótica, na tentativa de libertar meu corpo negro, dos discursos historiográficos sobre ele, tecendo outro discurso – num reconhecimento do fato irrefutável: corpos negros estão soterrados sobre signos, comprimidos pelo regime das significações e desapossados da sua linguagem própria<sup>6</sup>.

Foram questões centrais de disparo criativo para *Isto Não É Uma Mulata*: como colocar em meu corpo a impossibilidade de existência negra num mundo em que este corpo é objeto, força de trabalho alienada da capacidade de fala, animalizado? Como engajar este mesmo corpo na adesão a uma máscara branca que inaugura sua humanidade? Criativamente, compreendi a necessidade de que um corpo negro insurgisse em cena contra a invisibilidade na qual se via inserido, sem condição de fala e escuta, para existir enquanto sujeito a partir da incorporação da máscara branca, tentando cobrir-se de uma alvura impossível. Contudo, ciente da potência desta como uma chave para acessar um mundo, que é branco – na linguagem, nas instituições, na percepção de civilização. Vestir essa máscara branca não como quem se ilude, mas como quem acessa uma porta de entrada – sem a qual não se ascende. E deixar expressa a história colonial inscrita neste corpo, de modo permanente e atualizado, dentro de uma sociedade racializada, calcada numa bioeconomia que não se rompe. E trazer também para o corpo a violência criadora – rasgando a docilidade, estancando o grito e esboçando um nome próprio.

A curva dramática da obra acabou por se constituir como um processo de conquista de autonomia enquanto sujeito negro, neste corpo tem

---

<sup>6</sup> “Pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se propósito de tudo e de nada ‘um discurso do corpo’, pretende-se que ele se liberte ou se exprima. Como se o objetivo fosse, neste momento, descobrir uma língua do corpo à qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária. Muito estranhamente, na mesma altura em que esta voga testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar sua importância nos mais diversos domínios, retomam-se velhas ideias, velhos esquemas – idênticos aos regimes de signos que serviram para a exploração do corpo: este tornou-se o significante despótico que resolverá tudo, desde o declínio da cultura ocidental até aos menores conflitos intra-individuais. Uma tal concepção seria inofensiva se não fizesse passar o corpo por o significante supremo que, recobrando um vazio, faz as vezes de tudo aquilo de que os nossos corpos foram desapossados – pelo menos desde a desagregação das culturas arcaicas”. (GIL, 1997: pg. 14)

justaposto uma série de significados à sua revelia. Quando o público entra no teatro para assistir a *Isto Não É Uma Mulata*, já me encontra já no espaço da cena com rosto já bastante embranquecido pela maquiagem: alguns mais claros que o meu tom de pele, com marcações de contorno que tanto tornam meu rosto e meus traços mais finos. A máscara branca fixada no meu rosto como maquiagem convive com a vestimenta disforme, de trabalhadora de serviços gerais, fardamento comum para mulheres e homens que cuidam da limpeza de espaços públicos e privados. Uma roupa que despersonalizada o corpo, rouba forma – uma veste cuja função comunica de forma tal, que anula a informação do rosto. Em três anos de apresentações deste espetáculo, posso assegurar que o mais comum, mesmo em espaços onde haja um público majoritariamente negro, é que meu rosto não seja lido e a presença do meu corpo seja pouco percebida.

Do ponto de vista de energia, ativo um tônus baixíssimo, diminuindo ao máximo minha vibração, para que possa ser invisível – não como quem se esconde, mas fazer com que minha presença não seja notada. Ser ao máximo essa mulher que limpa o espaço e “não se faz notada”. Embora tenha sobre meu rosto maquiagem, num tom muito mais claro que minha pele, cílios postiços e olhos muito coloridos. Evito olhar diretamente no rosto das pessoas ou falar com elas. Sou discreta – como noto que são as trabalhadoras de espaços como teatro, museus, locais públicos. E o público, que muitas vezes me tem sob os pés, limpando o assoalho, de fato compra a proposta e não me enxerga.

Exacerbo ao máximo o esvaziamento deste corpo do trabalho, servil, coisificado e transformado em mercadoria. Performo ali a história de objetificação e desumanização atrelada à condição servil, escravizada, que subtrai os contornos de sujeito e subjetividade. Assim, no momento que me desloco da plateia para o palco, penso dramaturgicamente criar um rasgo na representação e desfigurar a forma produzida pelo racismo. Ao alcançar o espaço da visibilidade, sai da docilização e da invisibilidade e se irrompe pela violência. Da função de limpar o piso por onde passa o público, chego ao palco, onde meu corpo sai da sombra para a luz – sem nenhuma metafísica,

mas na precisão daquilo que já era cena, só que não sobre o lugar demarcado do palco. No palco, a energia que movimento transita entre a passividade de quem cumpre sua função ao ódio silencioso de quem ruma a insolência. O pano de chão se torna o chicote, roubado do feitor – que ali, no exercício da cena se faz o público. Uma vez com a arma roubada, este corpo ganha liberdade.

Se há um ódio silencioso do subalterno, que aspira a ruptura com a opressão que lhe impede o voo, há ódio também contra tudo aquilo que é negro no corpo. A opressão se dá pela leitura rápida da pele, não por sua fala, sua conduta, suas práticas, seu pensamento, seu jeito de ser. O racismo é epidérmico, superficial, visual. No processo criativo, diante dos tantos produtos de limpeza utilizados para higienizar o espaço de ensaio, experimentei jogar aqueles produtos no meu corpo: detergentes, cera para piso, desengordurantes, água sanitária. Me banhei daqueles produtos. A pele ardeu. Ficou um pouco acinzentada. Urticária atacou imediatamente. Desconforto. O odor ativo dos produtos: eucalipto e cedro. No ato criativo, as sensações causadas pela leitura de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* se materializaram nessa imagem criada: esse corpo que precisa sufocar tudo o que é negro para poder ser humano. Como quem faz assepsia num ambiente, extirpando dali qualquer risco de bactérias, fungos, insetos. Retira-se toda vida sobressalente para que o humano possa existir. Com gravidade Fanon anuncia: "(...) para o negro para o negro apenas um destino e ele é branco"<sup>7</sup>. Performei sobre meu próprio corpo – porque por tantas vezes sonhei com algo que deixasse meus cabelos irreversivelmente lisos, a pele mais clara, os traços mais finos. Em anos de apresentações, não foram poucas as confissões de mulheres que se banharam com água sanitária na infância, na expectativa de que a pele ficasse branca. Ou que passaram amaciante para que os cabelos mudassem a textura.

Ou seja, o pensamento de Fanon denuncia que para os colonizados, é exigido assimilar a cultura europeia, dominar seu vocabulário, suas exigências, seu discurso. Falar e mimetizar o ser branco, para então

---

<sup>7</sup> FANON, 2008, pg 28.

distinguir-se daquele horizonte oferecido aos não-brancos e então ver-se reconhecido como humano. O pensador antilhano também adverte: ao negro não é possível ser homem, mas homem negro: não há ontologia possível numa sociedade colonizada, tanto mais no corpo negro, que assimila as neuroses proporcionadas pelo racismo, as aberrações e opressões impostas. De cá, como criadora e mulher negra, confirmo ser inevitável num processo artístico autoral produzir um discurso que não convoque para reivindicação de existência tanto minha, quanto dos que sou semelhante. A aspiração de existir, enquanto liberdade para além da pele - esta que limita o dever ontológico de ser mais.

A cada ensaio fui compreendendo as dimensões daquele banho de produtos de limpeza. Primeiro sentindo os efeitos da ardência deles sobre mim, o desconforto e os machucados provocados, depois pensando maneiras de construir essa imagem. Aos poucos fui chegando na imagem de um ambiente íntimo, no qual a violência do ato de se banhar com desinfetantes estivesse especialmente no odor exalado, mas que minha expressão contrastasse. Como numa propaganda de sabonetes, em que a modelo demonstra prazer em se banhar, em cobrir seu corpo de espuma. Como se aquele corpo pudesse se deslocar daquela condição que lhe foi imposta para um lugar de sonho, um lugar de glamour e de delicadeza em que não se vê inserido.

Identifiquei que uma atmosfera de blues ou jazz poderia contribuir para o fortalecimento tanto do clima intimista, de uma tristeza exaltada, sem perder os contornos cosméticos daquilo que ela também visa lembrar – o mundo do belo no qual o corpo negro não se insere por não ser considerado universal. E cheguei na canção *Solitude*, imortalizada por Billie Holliday. A gravação bastante antiga, com ruídos e uma sonoridade de outra época, com a interpretação de Holliday, mas também a sua própria história de cantora negra de talento inegável, mas profundo abandono e exploração das mais variadas e adoecedoras formas. A tristeza de sua voz soma a ambiência necessária para trazer outros sentidos para aquela imagem concebida. A canção, composta por Duke Ellington, fala de uma mulher em sua solidão e

desespero, sentada em seu quarto, cercada de memórias de alguém que ali não está. A cena em si não se refere a um amor ao outro, mas uma aspiração de tornar-se aquela beleza a quem se devota amor.

Abandono a fúria da revolução encenada bebendo o conteúdo de uma garrafa de água sanitária. Bebendo com sede, mas também com espasmos, quase vômito. Bebo todo líquido da garrafa, que abandono no chão. Agora, matada a sede de alvejar-se, dispo o fardamento e revelo as formas do meu corpo, que veste um figurino dourado e preto concebido: uma corista, diva pop, passista de carnaval. Múltiplas possibilidades de leitura são alavancadas pelo figurino composto com predarias, brilhos e franjas – um rompimento com aquele lugar anterior. Este corpo negro agora ganha visibilidade.

A iluminação assinada por Luis Guimarães contribuiu para delineamento da atmosfera pensada com emprego de tons lavanda. Esse momento acontece sobre uma bacia de alumino, de uso extremamente comum nas comunidades populares, especialmente entre lavadeiras. De fato, toda cenografia se forjou pela usabilidade dos objetos em cena – sua presença nasceu da necessidade de empregar nas ações desempenhadas, o que foi garantindo o contorno de um local como uma área de serviço, quarto de empregada, quarto de despejo.

Mas qual é o percurso de liberdade possível para um corpo coisificado, cuja voz historicamente não se ouve? Performo ascender ainda mais a máscara branca. Deixar ainda mais visível que os contornos do meu rosto poderão ser afinados, para quem sabe poder eu ser ouvida. Poder eu ter um nome. Poder ser humana. Fixar sobre os cabelos a peruca loira é o passo seguinte para a liberdade. Já limpa, posso encarar o espelho e aquilo que ele revela. Avanço no monitoramento dos traços e as maneiras de com a maquiagem, ali, diante do público, “disfarçar” os traços mais negroides do meu rosto: a marcação com lápis e corretivo para afilar o nariz, diminuir os lábios com batom claro (comumente chamado de *Nude*, mas claro, o nu de uma pele branca). Embora o diálogo com a obra de Fanon aí se dê de modo muito direto, performar na cena o embranquecimento da pele com a

maquiagem é trazer para perto do público, especialmente do largo espectro das não brancas, toda prática íntima comum. O exercício de apagamento de tudo aquilo que não é branco, para então ser qualificada como uma mulher bonita. Ou antes disso, ser simplesmente mulher.

Por sobre meus cabelos, muito presos, coloco uma touca em cena e então uma peruca loira, além de pôr brincos e anéis muito brilhantes e vistosos. Posso então, finalmente me sentar, calçar uma bota de salto muito alto. Com esse aparato, faz-se um outro corpo: mimetizo-me uma diva pop. Está ligado a minha frente um ventilador dourado, coloco-me diante dele e agora, com cabelos longos e milimetricamente cacheados, sei o que é balançar. Todo sonho de uma criança negra passa por isso: sentir seu cabelo balançar, tal qual em todas as propagandas de shampoo e naquilo que a indústria cosmética nos vende como belo. Sou Beyoncé.

A escolha de Beyoncé se dá por muitas camadas para além do meu gosto pessoal. Se no passado, Lady Day foi a voz fundadora do Jazz, com sua performance única, carregada de dor e inventividade, no presente, Beyoncé é outro tipo de rainha. Seus longos cabelos pintados de louro e as inúmeras perucas que usa tornam sua negritude palatável para os brancos. Contudo, reduzi-la a alguém que embranquece para vender é simplório e pouco. Simplório porque embora raramente se veja a textura de seu cabelo e sua pele seja de negra clara, tal qual a minha, o que faz de nós, mulheres negras com certa passabilidade, em territórios que tolerem pouco a pele retinta, Beyoncé construiu uma irretocável carreira rumo ao topo do *mainstream* mundial, engajando seu discurso racial na mesma proporção com que sua notoriedade avança. Travestir-me de Beyoncé tem a ver com ser esse corpo negro, que acessa elementos brancos para ter poder, contudo, opera dentro deste mesmo sistema para interferir nele, jogar seu jogo. A música escolhida chama-se Diva, que traz referências à própria trajetória da artista, num momento de grandes disputas no mundo da música pop norte-americana, entretanto, assevera que ela é a rainha daquele território. E como rainha, também uma espécie de gangster. Evoco também o corpo das bichas pretas e dos travestismos do movimento, do andar, da máscara facial, que tem

também naquela artista um ícone, mas também um território de potência e existência.

Evocar Beyoncé, atualmente mais influente artista da música norte americana, tem a ver com jogar com o sentido da invisibilidade para a visibilidade, da voz silenciada para a voz que dita comportamentos. Em 2015, quando o espetáculo foi concebido a artista dava seus primeiros passos na perspectiva de politizar seus espetáculos e colocar em cena reflexões sobre as condições das mulheres negras e a estrutura racista da sociedade norte-americana. Em abril de 2016, ela lança o álbum visual *Lemonade*, extremamente inovador na sua estratégia de marketing, quanto provocativo enquanto linguagem artística, dando um passo muito sólido na interdependência entre música e imagem. É também neste período que a artista causa um imenso mal-estar na memorável apresentação no Superbowl, colocando em cena referências aos Panteras Negras, Malcolm X e a violência policial. Então, a América finalmente percebe que Beyoncé não é uma negra de dentro. A “morena” como os jornais daqui chamam ousou dar opiniões sobre a estrutura, o que levou a boicotes dos policiais em seus shows e tuítes sexistas do então candidato a Presidente Donald Trump. Assim, Beyoncé ocupa no discurso de *Isto Não É Uma Mulata* esse lugar irrefutável ao artista negro<sup>8</sup>: o da luta política e fazer do palco um lugar de evocação da humanidade da coletividade negra.

O primeiro momento de fala verbal em *Isto Não É Uma Mulata* se dá em francês. Após finalizar a dublagem da música de Beyoncé, tomo assento numa cadeira – uma cadeira de vime, tom amadeirado, tal qual as antigas cadeiras de mãe de Santo, ou uma daquelas em que os líderes dos Panteras Negras tiraram fotos icônicas que foram reproduzidas nas capas dos mais diversos discos da *black music* dos anos 70 e 80. Inclusive o mesmo modelo de cadeira que gerou toda discussão em torno da festa da ex-editora da Vogue em Salvador, Donatella Guanaes. Nesta cadeira, recheada de todo um

---

<sup>8</sup> Leda Maria Martins, em *A Cena em Sombras*, apresenta a função do dramaturgo negro para a NAACP – National Association for the Advancement for the Colored People na primeira metade do século: “o dramaturgo negro como um destruidor das imagens negativas de negros, propagadas pelos veículos de entretenimento e pela mídia”

imaginário sobre o poder de mulheres negras e ancestralidade, sento-me e digo “*Bon soir, mes amis! Je suis très contente d’être avec vous cette soirrée là, d’acord?*”. Uma conversa introdutória em francês, muito básica, mas longa o suficiente para demarcar alguns lugares importantes: para ser ouvida, a voz negra/colonizada precisa dominar a voz e a linguagem do império/do senhor. Dominar os códigos para então poder ser ouvido, ser retirado do lugar de infância, ao qual a maioria é relegada e cuja expectativa é que você se mantenha. Há também uma perspectiva de quebrar a expectativa de quais são os acessos que um corpo negro pode ter, num país onde a necropolítica é a oferta universalizada pelo Estado. O simples deslocamento de falar em outra língua, a língua dos pensadores e dominadores de América e África coloca um novo jogo.

O movimento seguinte é usar dessa linguagem reconhecida como civilizada, guardiã da razão do Mundo Ocidental para fazer algumas pontuações específicas sobre a condição de mulheres negras. Em tom irônico, brinco com a imagem da “*angry black woman*” ou mulher negra raivosa, lembrada especialmente nos locais de luta por direitos, como uma crítica à indignação. É também um momento de refletir sobre o fato de mulheres negras não serem simplesmente mulheres<sup>9</sup> – às mulheres negras não se oferece ajuda, cuidado, proteção ou outras dessas atribuições elencadas pelo patriarcado.

Contudo, mesmo de posse da gramática francesa, do rosto claro, dos cabelos loiros, das vestes douradas de uma diva, posso eu ser branca? Posso eu ser branca para ser livre? Tal qual Beyoncé que tinha passabilidade branca quando não incomodava, meu corpo recebe sobre a cabeça o peso daqueles que sabem que escamotear-se de branco não lhe torna efetivamente branco. Sobre a cabeça de uma mulher negra, mesmo

---

<sup>9</sup> “Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar as valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou passar pelas poças, nem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e via a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?” (TRUTH, Sojourner. 1851)

embranquecida seja pela cosmética, seja pelo possível espaço de poder em que possa ocupar, pesa uma longa lata: seja a história, seja o patriarcado, seja a liberdade quem não desfruta, seja dos estereótipos, seja da morte dos seus, sejam os adoecimentos da alma. Sobre o corpo da mulher negra se impõe uma pesada lata, que nem sempre, com toda força ou resistência este corpo cultive, é possível erguer.

Caminho pelo palco com duas latas – tendo nessa também uma alusão sempre feita às mulheres negras claras, as mulatas. A lata d'água na cabeça que levava Maria, que é comum no cotidiano daquelas que vivem nas periferias ou regiões do sertão, onde o abastecimento se faz precário. Se as grandes latas na cabeça se fazem quase que ícones da representação das mulheres negras, especialmente no cancionero popular brasileiro, nos dias de hoje, nas grandes festas de cidades como Salvador, mulheres negras catam as pequenas latas de cerveja e refrigerante para reciclagem – comumente vê-se estas ao fim do dia de coleta, carregando grandes volumes de latas sobre a cabeça. Este corpo que é base da pirâmide de uma sociedade e carrega sobre si todo seu peso.

Mais um ícone de cultura pop é convocado para o momento em que caminho pelo palco com as latas na cintura e na cabeça – esse corpo que nunca vai descansar, do mesmo modo que o racismo não descansa: a voz inigualável de Nina Simone. Cantora e ativista das mais contundentes durante as lutas pelos direitos civis dos afro-americanos nos anos 60, Nina sentiu sobre sua história todo o peso do racismo e do sexismo, bem como o apagamento e o ostracismo, quase sempre reservados aos que ousam desafiar a estrutura. A música empregada para o momento de caminhar pelo palco com as latas pelo corpo, com lentidão e pesar, chama-se *Four Women* e narra a história de quatro mulheres negras, de diferentes matizes nas cores das peles e texturas dos cabelos. Cada uma dela vivencia uma dor distinta causada pela mesma estrutura racista.

Em silêncio, retiro das latas quatro panos de chão, nos quais estão pintadas bandeiras de países da América e África: Brasil, Haiti, Estados Unidos (usando a bandeira dos estados confederados) e Nigéria. Poderiam

ser outros mais países de África e América, entendendo que são as mulheres negras as bases dessas sociedades – ocupando os piores índices, as piores condições de vida e o pouco poder político e econômico. Contudo no processo criativo, estes quatro países ficaram, especialmente por conta especialmente das leituras que fazia naquele momento e as notícias. O Brasil por ser meu horizonte. Os Estados Unidos tanto pelo povoamento de referências presentes no espetáculo, quanto as discussões pela retomada do uso da bandeira dos confederados, que tem alusão racista direta no Sul do País. Na Nigéria, em 2015, 200 adolescentes foram sequestradas pelos terroristas do grupo Boko Haram – mas também é desse território que chegaram heranças muito vivas na Bahia, local onde vivo. O Haiti, que hoje vive uma crise humanitária agravada, foi a primeira colônia a conquistar independência ainda no século XVIII e cujos ideais forjados foi fundamental para própria Revolução Francesa, que claro, não deu o devido crédito à ilha da América Central.

O que há dentro das latas são palavras, que mais tarde são lançadas sobre o público: materializar a linguagem na cena, os significados que colecionei na vida e no processo de pesquisa<sup>10</sup>. Substantivos e adjetivos impressos em papéis lançados sobre o público, que frequentemente se incomoda, tenta ler e uma vez, num belo exercício de insubmissão, rasgou. Representar é de algum modo alterar o jogo do poder, a leitura. Mesmo que a peça acabe e eu retorne à minha condição de mulher negra. Ali materializar e romper com os sentidos que me limitam é uma prática performativa para restaurar minha existência e também a do público - em sua maioria, formado por mulheres negras.

Piso por sobre essas palavras, carnavalizando, sujando, desfazendo seu sentido – elas já não têm mais valor, nem pesam sobre meu corpo. O sentido de carnavalizar é evocado – numa brincadeira sobre a alienação que se pensa sobre essa festa, mas também por ser esse local histórico nas lutas e resistência festiva dos povos negros. É neste momento do samba e do clima

---

<sup>10</sup> Palavras que evocam estereótipos comumente atribuídas a pessoas negras: como mula, mulata, sem raça, não branca, não preta, lata, lasciva, puta, topa tudo por 20 reais, rabo grande, cabrocha.

festivo que vem o mais longo texto da peça, no qual longamente teço agradecimentos a figuras históricas: Princesa Isabel, os Jesuítas, a Coroa Portuguesa, o genocídio indígena, a escravidão negra, a República Velha, o projeto de embranquecimento da sociedade brasileira e a democracia racial forjada, os últimos acontecimentos da ordem política do dia brasileira – o que provoca constante atualização dada a velocidade dos imbrólios por aqui. Se a passista começa graciosa, irreverente, brincando e seduzindo a plateia, num tom possivelmente alienado, de quem nada sabe daquilo que fala, aos poucos esse movimento se altera – esse corpo finge não saber, mais sabe. Lanço mão do duplo sentido tão ricamente usado pelos povos africanos na diáspora e principal estratégia de fala – a impossibilidade de falar de modo direto, obrigou aos escravizados lançar mão de outros sentidos, metáforas. A ginga, o drible, a insolência. Não somos corpos dóceis é a última fala desse monólogo carnavalesco – já não mais num compasso de samba carioca, mas agora num trote que evoca a movimentação do orixá Ogum – compassado, ritmado, agressivo, corta aquilo que vê a sua frente e definitivamente, não é dócil. Se a malemolência da “mulata” faz cortejar uma história de aparente cordialidade e adesão a escravidão sem resistência, a malícia que lhe foi também imposta faz lembrar que sempre houve resistência. Nas mais distintas estratégias de manter esse corpo em movimento e com voz.

Ao gritar no auge da exaustão depois de 14 minutos de samba intenso e texto ininterrupto, arranco a peruca loira da cabeça. Atiro ao chão, junto com o próprio cansado: tudo aquilo cansa tremendamente. Retorno ao ventilador, agora sem ser a mulher glamurosa com seus cabelos loiros. Sou eu própria, desmantelada de todas as que fui e desfigurei. Um corpo cansado de tanta história, de tantas narrativas justapostas. Solto os cabelos: liberto a eles para também respirar e ser. Levanto-me e me visto com uma roupa com penas, mais brilho, esvoaçante. Ainda tenho meu brilho, talvez ainda mais – pelo uma purpurina guardada sobre a pequena mesa, de frente ao espelho e jogo por sobre os cabelos soltos. Pinto a boca, que já não tem mais

disfarces, de vermelho – ei-la grande, larga, visivelmente negra. Desfaço as marcações de afilar o nariz... pego o microfone e canto.

Canto sobre minha trajetória: como me tornei negra. As tantas camadas ali apresentadas a pouco: a invisibilidade, o escamoteamento, o encontro com a própria voz, com a própria liberdade. É um canto com o funk – recolocando esse gênero musical marginalizado e jovem, quase sempre percebido como despolitizado e como uma música de favelado, sem qualidade musical – mas que quando toca não deixa ninguém parado. O funk é o momento de redenção, tanto quanto poderia ser o pagode baiano contemporâneo, que recebe os mesmos olhares e adjetivos. Finalizo o espetáculo com essa atitude de cantora de funk, que também não sou. Com um gesto de Pantera Negra, que também não sou: uso glitter, penas, não danço ou canto também, não sou guerrilheira. Não sou tantas coisas e é sobre o não ser que se trata esse trabalho: sobre rasurar qualquer tipo de lugar fixado imposto para os corpos negros. Forjar uma decolonialidade – ainda que escorregue na linguagem que nos aprisiona na colonialidade.

A nós artistas, cabe um papel valioso e estratégico na perspectiva de descolonização do pensamento: investigar o inconsciente e a elaboração de novos imaginários para negros e negras. Investigar, experimentar, desaprender, explodir, desfigurar velhas formas. Romper o tormento da forma encarcerada dada ao corpo negro, a qual deverá ser nosso lugar de fala. Experimentar as encruzilhadas esquinas. Combinar e misturar formatos. A arte é campo de luta para consagrar nossa existência, sem perder seu lugar de festa como estratégia de encantação da realidade. Criação de novas texturas dos sonhos, onde sim, a mão do opressor reside plena e cuja expulsão precisamos desencadear, perpassando sem dúvidas pela linguagem e pelos sentidos. Tal qual Fanon, aspiro seguir como um ser que nunca deixa de questionar – tendo na arte a sua plataforma de provocação, inquietação e afeto.

\* \* \*

**REFERÊNCIAS**

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 15ª edição. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

hooks, bell. **Black looks: race and representations**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TRUTH, Sojourner. **Eu não sou uma mulher**, 1851 (pdf).

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.