



**NEGRITUDE E OPACIDADE:
a Poética da Relação como metodologia de análise da cena**

**NEGRURA Y OPACIDAD:
la Poética de la Relación como metodología de análisis de la escena**

**BLACKNESS AND OPACITY:
the Poetics of Relation as a methodology for scene analysis**

Lucas Antonio Bebiano¹

<https://orcid.org/0000-0001-7708-3623>

Resumo

O presente trabalho propõe o uso da *Poética da Relação* de Édouard Glissant, escritor e pensador da Diáspora Negra, como metodologia de análise da cena. Glissant desenvolve essa abordagem para identificar, o que ele chama de elementos da “linguagem crioula” em determinado objeto de estudo. Nesse movimento, foi produzido um desdobramento crítico do solo *NoirBLUE* (2017) da artista franco-brasileira Ana Pi. Essa articulação entre a poética de Pi e o pensamento glissantiano, fomentaram a discussão acerca dos processos de revalorização da negritude nas Américas, e da presença de opacidade em trabalhos artísticos. Promovendo novos olhares e ideias acerca da leitura e prática contemporânea das artes da cena não ocidentais.

Palavras-chave: Estudos da Performance, Estudos Decoloniais, Estudos Negros, Poética da Relação.

Resumen

El presente trabajo propone el uso de la Poética de la Relación de Édouard Glissant, escritor y pensador de la Diáspora Negra, como metodología de análisis de escenas. Glissant desarrolla este enfoque para identificar, lo que él llama, elementos de la "lengua crioula" en un determinado objeto de estudio. En este movimiento, se produjo un desdoblamiento crítico del solo *NoirBLUE* (2017) de la artista franco-brasileña Ana Pi. Esta articulación entre la poética de Pi y el pensamiento glissantiano, propició la discusión sobre los procesos de revalorización de la negritud en las Américas, y la presencia de la opacidad en las obras artísticas. Promoviendo nuevas miradas e ideas sobre la lectura y la práctica contemporánea de las artes escénicas no occidentales.

Palabras clave: Estudios de Performance, Estudios decoloniales, Estudios Negros, Poética de la Relación.

Abstract

The present paper proposes the use of the Poetics of Relation by Édouard Glissant, a

¹ Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), técnico em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), e, atualmente, mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC UFRJ). Desde 2019 pesquisa as dramaturgias negras brasileiras, comprometendo-se também com os estudos da performance, os estudos decoloniais, as relações étnico raciais e de gênero e sexualidade.

writer and thinker on the Black Diaspora, as a methodology of scene analysis. Glissant develops this approach to identify, what he calls, elements of the "Creole language" in a given object of study. In this movement, a critical unfolding of the solo *NoirBLUE* (2017) by French-Brazilian artist Ana Pi was produced. This articulation between Pi's poetics and Glissantian thought, fostered the discussion about the processes of revaluing blackness in the Americas, and the presence of opacity in artistic works. Promoting new looks and ideas about the contemporary reading and practice of non-Western scene arts.

Keywords: Performance Studies, Decolonial Studies, Black Studies, Poetics of Relationship.

Poética da Relação

Édouard Glissant (1928-2011) foi um escritor e pensador da Diáspora Negra, natural da Martinica, país que compõe um conglomerado de ilhas no Caribe formando os arquipélagos antilhanos; compreender a paisagem dessa geografia caribenha é fundamental para a absorção do pensamento glissantiano. O autor reúne em sua teoria uma série de análises acerca do pensamento ocidental, as principais delas presentes nos livros *Introdução a uma poética da diversidade* (2005) e *Poética da Relação* (2021).

Glissant compreendeu e passou a defender a tese de que diferente de como pregaram as grandes potências ocidentais, protegendo sua ideia de Nação, as culturas não são puras nem organizadas. Segundo o autor, o mundo se organiza a partir de um "caos-mundo" (2021), ou seja, a partir de um entrelaçamento de culturas, uma unidade que se compreende através da disjunção e pressupõe a imprevisibilidade.

Interessado na leitura das formações e dinâmicas culturais, sobretudo das colonizadas, uma série de ideias vão surgindo e constituindo o pensamento glissantiano: crioulizações, errâncias, transparência, opacidade, abismo-matriz, abismo insondável, nomadismo em flecha, nomadismo insondável, relativo, caos, estética do universo, estética do Caos, identidade raiz, identidade-relação, revalorização etc. (GLISSANT, 2005, 2021).

Segundo Glissant, essas ideias forjadas por ele servem de metáfora para a situação atual do mundo, e apontam para um pensamento que vai contra a lógica de uma unidade universal generalizante, e pressupõe a coexistência orgânica de elementos culturais das mais diversas ordens, sem autoridade ou hierarquia.

Ou seja, a *Poética da Relação* é uma abordagem de análise que visa o entrelaçamento cultural; usa-la enquanto metodologia de pesquisa, diz respeito, a uma identificação de elementos de uma "linguagem crioula" (GLISSANT, 2005) em determinado objeto de estudo, fazendo com que a abordagem metodológica se ajuste ao recorte de cada pesquisador.

Nesse exercício, interessei-me, enquanto pesquisador das artes da cena, em utilizar a *Poética da Relação* como metodologia de uma produção crítica, na qual a abordagem glissantiana seria responsável pela aproximação entre meu lugar de pesquisador e a análise apreendida. Apostando em uma afinidade teórica entre Glissant e a artista franco-brasileira Ana Pi, uma vez que ambos se inspiram no trânsito atlântico para forjarem suas poéticas, escolhi o solo *NoirBLUE* (2017) da artista como objeto de estudo.

NoirBLUE

Nascida em Belo Horizonte (MG), Ana Pi é pedagoga, bailarina e pesquisadora das danças afro-diaspóricas e urbanas. Graduou-se na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia; estudou no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e no Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França. Seu trabalho investiga imagem e coreografia, fazendo com que a artista se defina enquanto coreográfica e imagética. Desde o dia 04 de março de 2018, Pi está à procura de seu pai, Julio Cesar de Oliveira, desaparecido no Brasil².

Na apresentação de seu site, Pi traz um texto no qual o título é “*transit*” (em português: trânsito), nele a artista assume que sua prática se materializa a partir do ato de viajar, fazendo com que suas obras se situem, segundo ela mesma: “entre as noções de trânsito, deslocamento, pertencimento, sobreposição, memória, cores e gestos ordinários³”. Certamente, é possível identificar essas características em seu solo *NoirBLUE*. Acerca dele, a artista considera:

NOIRBLUE abre espaço para ficção e uma navegação atlântica de alguns corpos periféricos. Este exercício interroga presença, ausência, discursos e tempo para produzir uma dança extemporânea alinhada a duas cores específicas: a negritude da pele e o pigmento azul ultramarino⁴ (PI, 2017).

NoirBLUE estreou no dia 23 de março de 2017, no Théâtre de Vanves (FR) durante o Festival Artdanthé. Pi é responsável pela criação do trabalho, assumindo a coreografia, a dramaturgia e a interpretação. A trilha sonora original foi desenvolvida pelo músico e performer Jideh High Elements, e a iluminação por Jean-Marc Ségalen.

² Essa apresentação foi construída a partir da junção das informações presentes no site oficial da artista: <https://anazpi.com/>, e da página “Ana Pi” presente na plataforma Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Pi.

³ Livre tradução de: “*among the notions of transit, displacement, belonging, superposition, memory, colors and ordinary gestures*”. Trecho presente no texto *transit* no site oficial da artista.

⁴ Livre tradução de: “*NOIRBLUE opens space to fiction and an atlantic navigation of some peripheral bodies. This exercise interrogates presence, absence, speeches and time to produce an extemporary dance aligned to two specific colors: the blackness of the skin and the ultramarine blue pigment*”. Trecho presente no site oficial da artista: <https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>.

O arquivo em vídeo da estreia do solo foi gentilmente cedido pela artista para a execução dessa pesquisa. A poética de Pi foi articulada com duas ideias que compõe o pensamento glissantiano: a opacidade e a revalorização.

Opacidade

Para a compreensão da ideia de opacidade e suas articulações com a poética de Ana Pi, partiremos das considerações de Édouard Glissant acerca de sua língua nativa: a língua francesa. Nosso ponto de partida se constrói em torno da noção de francofonia enquanto ato, ou seja, ação ou efeito de adotar a língua francesa como a língua franca ou língua ideal.

Para Glissant, dentre as possibilidades de compreensão da francofonia do Ocidente, uma delas, é a de que ela serve para “corrigir as tendências anarquizantes das diversas culturas que, inteira ou parcialmente, derivam de sua expressão” (2021, p. 141). Ao agir contra essas “tendências anarquizantes”, Glissant aponta o quanto a francofonia representou a ideia de busca pela dignidade humana, como se existisse uma essência atrelada à língua francesa que constitui uma qualidade fraternal de valor. Acerca disso, ele considera:

[...] essa língua permitiria atenuar as exasperações limitativas que supostamente se observava nas procuras de identidades em curso no mundo contemporâneo. Haveria extremos improdutivos na procura coletiva pela identidade – o que chamaríamos de busca pela etnicidade – na qual o homem, enquanto indivíduo, correria o risco de se aniquilar. A prática da língua francesa, porque essa língua seria garantidora da dignidade da pessoa, limitaria esses excessos do coletivo. Em outras palavras, essa língua teria uma função de humanização, inseparável de sua própria natureza, e que protegeria da tendência a uma coletivização abusiva da identidade (2021, p. 142).

Segundo o autor, o uso da francofonia enquanto recurso de humanização parte do princípio de que a língua francesa estaria associada à “clareza” e a racionalidade. Características essas que quando associadas com as manifestações da língua francesa na literatura, garantiria legitimidade na manipulação de concisões, não se permitindo nunca ser contraditória e sempre representando os padrões de excelência escrita (GLISSANT, 2021).

Certamente, todas essas características da francofonia permitiram na França (e mais tarde, em todo o Ocidente europeu com suas respectivas línguas e nações) um sentimento de conquista e de descoberta. Glissant nomeia esse sentimento de “transparência”, que significaria a ação de atribuir legitimidade a determinado objeto ou indivíduos. Para ilustrar a ideia de transparência, Glissant usa o exemplo de um espelho: a transparência seria o fundo do espelho em que o Ocidente reflete o mundo a sua imagem (2021, p. 140). Tudo que estiver entre o olhar ocidental e a transparência será

compreendido, ou rejeitado, a partir de um único parâmetro de análise: a compreensão ocidental do mundo e suas coisas.

Glissant constatou que, para o processo de transparência poder “compreender” e aceitar aquilo que está em sua frente, ele precisa que as coisas sejam reduzidas à uma escala ideal que forneça subsídios para comparações e/ou julgamentos (2021, p. 219). O autor ainda nos lembra que, no “verbo compreender existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si. Um gesto de encerramento, senão de apropriação” (2021, p. 222). Em síntese, a transparência é mais uma das tecnologias de colonização/colonialidade do Ocidente.

Em contrapartida, Glissant trabalha a noção de opacidade, que representaria justamente o contrário de transparência. A opacidade é aquilo que não se permite a captura, ela se caracteriza enquanto a qualidade de não se reduzir à uma singularidade única, e de permitir-se a renúncia pela obsessão ocidental de chegar à fundo na “natureza” dos seres e das coisas (2021, p. 220). O que, certamente, evitaria essencialismos e classificações errôneas/limitadas. Agindo contra o pensamento único, a opacidade não se materializa no plano individual, ela pressupõe a coexistência mútua com outras formas opacas, sem comparação ou julgamento.

Ao traçar notas acerca da noção de opacidade, Glissant delimita a realidade histórica em que estamos vivendo, na qual o Ocidente não consegue mais sustentar sua essência de humanidade ideal:

A transparência deixou de figurar como o fundo do espelho em que a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho agora há opacidade, um lodo depositado pelos povos, lodo fértil, mas na realidade incerto, inexplorado, ainda hoje e frequentemente negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos evitar ou deixar de vivenciar (2021, p. 140).

A opacidade vai contra a estratégia ocidental de classificação e ordenamento das culturas, ela é por si só um tipo de manifestação do pensamento anticolonial. Não por acaso, quando o professor e semiólogo argentino Walter D. Mignolo traz em seu famoso artigo *Aesthesis Decolonial* (2010) a discussão acerca das “estéticas decoloniais”⁵, ele fundamenta sua ideia a partir da análise de três artistas, entre eles, o mexicano Pedro Lasch, que traz como título de umas de suas instalações visuais *Language & Opacity*⁶ (em português: Linguagem & Opacidade). Nessa instalação conseguimos compreender plasticamente a dicotomia entre transparência e opacidade.

⁵ Em uma rápida síntese: as “estéticas decoloniais” seriam um tipo de manifestação artística que pressupõe um distanciamento do sentimento do belo e, conseqüentemente, das verdades universais das classes burguesas europeias em relação ao pensamento artístico.

⁶ Em 2008, a convite do Museu de Arte de *Nasher* da *Duke University* (Durham, Carolina do Norte, EUA), Pedro Lasch teve acesso a alguns artefatos da exposição permanente do museu sobre arte pré-colombiana, resultando na série de instalações visuais intitulada *Black Mirror*, a obra *Language & Opacity* é uma delas.

Um totem em cerâmica datado entre 1000 a 1500, oriundo da antiga civilização Chibcha (pré-Colômbia), é posicionado em cima de um pedestal, de forma com que suas costas fiquem voltadas para o espectador. Em sua frente, espelhos pretos retangulares refletem sua imagem, e conforme o espectador se aproxima para visualizar a obra mais de perto, o reflexo dele também é refletido. Após a visualização prolongada, um retrato barroco em proporções humanas reais do poeta espanhol Luís de Gôngora (1561-1627) emerge de forma fantasmagórica no fundo da tela. Em uma mesma paisagem o espectador se depara com o símbolo da tradição indígena, o símbolo da língua colonizadora, e consigo mesmo.

Assim como Glissant, Lasch recorre a metáfora do espelho para ilustrar a dinâmica entre transparência e opacidade; a diferença entre os dois é que para Lasch, a opacidade não toma completamente da transparência o fundo do reflexo no espelho, por vezes, a transparência, ou os resquícios/lembranças dela, assombram a maneira como as sociedades não ocidentais enxergam sua identidade. Esse movimento tensiona o argumento de Glissant, e insere a colonialidade como agente (fantasmagórico) na contemporaneidade pós-colonial.

Interessante como o trabalho de Lasch materializa, a partir do arranjo de seus elementos histórico-visuais, uma dinâmica política e filosófica em articulação com o campo da arte, trazendo à tona a colonização das américas enquanto realidade histórica, e a colonialidade enquanto realidade contemporânea. De fato, os três artistas analisados por Mignolo para a elaboração de sua ideia de “estéticas decoloniais” têm essa característica em comum: o tensionamento dos projetos imperiais de colonização/colonialidade do Ocidente. Essa característica, assim como a ideia de opacidade como um todo, parecem ficar mais palpáveis quando somos introduzidos a obra *Language & Opacity* de Lasch.

Assim, trago um exemplo presente em *NoirBLUE* para potencializar ainda mais a discussão: depois de uma boa sequência na qual Pi executava seus movimentos dançados, a artista para por alguns instantes, retira seu par de tênis, e pega uma cartela de adesivos em formato de pequenas bolinhas brancas. Pi se direciona para a plateia e profere a palavra “azul” nos idiomas português, francês e inglês. Em seguida, a artista começa a classificar a cor azul a partir de diversas expressões possíveis nas línguas elencadas, em paralelo, Pi anexa um adesivo branco em seu corpo conforme cada classificação é proferida.

Conforme o jogo da classificação vai sendo estabelecido, Pi convoca os espectadores para participarem da dinâmica. Sem dificuldade, os presentes entram no jogo e é possível ouvir as vozes da plateia que individualmente trazem suas próprias referências de classificação da cor azul. Da

mesma maneira que fazia quando jogava individualmente, Pi anexa um adesivo branco em sua pele a partir de cada classificação lançada pela plateia, eles explanam suas classificações na língua inglesa e francesa.

Acredito que esse momento, uma ação⁷ completa dentro da cena de Pi, é um exemplo para pensarmos a poética da artista em diálogo com a proposta de “estéticas decoloniais” de Mignolo. Isso porque, com ele, Pi apresenta sua habilidade de tensionar, através de sua cena, os projetos imperiais de colonização/colonialidade do Ocidente. Diferente de Glissant e Lasch, que recorrem a metáfora do espelho para a ilustração da dinâmica entre a transparência e a opacidade, Pi faz isso através de uma ação. A artista recorre a uma espécie de programa performativo⁸ que permite colocar a si mesma e os espectadores em uma dinâmica real de classificação.

Mesmo que o jogo tenha se constituído em torno da cor azul, um elemento aparentemente ingênuo, duas coisas ficam explícitas quando a plateia entra nele: a facilidade dos espectadores em classificar as coisas quando convocados, e o repertório individual de cada indivíduo na plateia que atribuiu classificações à cor azul. Certamente, as associações entre a cena de Pi e a noção de transparência investigada por Glissant, se intensificam ainda mais quando levamos em consideração que dentro da dinâmica estabelecida por Pi, cada classificação da cor azul correspondia a um adesivo branco colado em sua pele.

A dinâmica instaurada por Pi expõe uma operação naturalizada, a artista permite que seu corpo de mulher negra seja diversas vezes classificado por rótulos das línguas francesa e inglesa. E mesmo que o público tome consciência do tipo de jogo de classificação no qual foi inserido: a transparência, o que nos interessa aqui é perceber a facilidade dos espectadores em entrar naquilo que Glissant chamou de “obsessão ocidental” em classificar.

Nesse sentido, a imagem do poeta espanhol Luís de Gôngora, que emerge de maneira fantasmagórica na obra de Lasch, se assemelha da maneira sorrateira, e aparentemente inofensiva, com que Pi insere os espectadores em sua dinâmica de classificação. Em ambos os casos, a transparência aparece disfarçada e fragmentada, como uma memória; certamente, trata-se de uma metáfora à colonialidade, que, por vezes, surge sorrateiramente, como um fantasma, nas dinâmicas culturais contemporâneas.

⁷ Aqui, a palavra “ação” faz referência à “arte de acción”, expressão utilizada pelos espanhóis para traduzirem o termo “performance” (FABIÃO, 2020), acredito que essa expressão dê conta de classificar esse momento em *NoirBLUE*.

⁸ “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia” (FABIÃO, 2013, p. 4).

Para medir essa facilidade dos espectadores em serem manipulados por Pi a ponto de entrarem em exposição, poderíamos, certamente, considerar a presença do caráter performativo presente em *NoirBLUE*. Ao traçar suas considerações acerca da postura do espectador no “teatro performativo”, a pesquisadora franco-canadense Josette Féral nos lembra que, pouco interessado em buscar um sentido para as imagens da cena, o espectador se deixa levar pela ação, ele performa junto das imagens e enunciados apresentados (2008, p. 202). Assim, uma vez posicionado na intimidade da ação, o espectador também se expõe, ele fica “absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo” (2008, p. 207).

Ao desenvolver um comentário acerca desse momento em *NoirBLUE*, a artista potiguar Jota Mombaça o chama de “cena dos rótulos brancos”. Ela considera:

NoirBLUE não cessa de mover o modo como certas operações naturalizadas são feitas. Assim, do mesmo modo que na cena dos rótulos brancos, a cena do leilão⁹ incide diretamente sobre a automaticidade das respostas da audiência, instaurando uma armadilha reveladora da continuidade entre valor e evento racial, sem, com isso, evidenciar todas as estratégias críticas lançadas na cena. Essa dimensão jocosa do trabalho é, sem dúvida, uma outra manifestação da opacidade na poética de Ana Pi. Sem ceder ao imperativo da transparência, Pi aposta na dissimulação da densidade crítica do próprio trabalho para criar uma plataforma sensorial por meio da qual irradia uma poderosa força antirracista, que incide sobre a audiência branca sem que esta seja capaz de sequer perceber aquilo pelo que está sendo tomada (2021, p. 107).

O interessante nessa análise de Mombaça, é que ela nos lembra que apesar da exposição de uma operação naturalizada (“obsessão ocidental” em classificar) por parte dos espectadores, quem está no controle da ação é Pi. Ao se permitir ser classificada, a artista constrói uma espécie de “pegadinha” na qual o público cai perfeitamente, fazendo com que Mombaça perceba o caráter jocoso desse momento. E estaria justamente nessa jocosidade, um tipo de manifestação da opacidade na cena de Pi; ao brincar de classificar, e ao permitir que os espectadores pensem que o “x” da questão é simplesmente um jogo entorno da cor azul, Pi zomba da transparência a partir de seu lugar opaco.

Ao finalizar o momento da dinâmica de classificação, Pi pega uma espécie de pó azul e o assopra por cinco extremidades da cena, formando uma espécie de círculo aberto. A artista se dirige ao centro desse círculo, solta parte de seu turbante, revelando uma grande trança de tecido azul ultramarino acoplado a ele, e direciona seus braços para cima em extensão. Nesse momento, sob o comando de Jideh Hight Elements, a trilha sonora intensifica seu entrelaçamento de faixas que são “ao mesmo tempo, composições profundamente enraizadas nas tradições da música eletrônica preta

⁹ Essa “cena do leilão” não se faz presente no arquivo em vídeo disponibilizado pela artista Ana Pi para o desenvolvimento dessa pesquisa, talvez, deva se tratar de uma cena adicionada por Pi depois da estreia, por isso ela não será considerada nessa análise.

e rotas de fuga para os gestos ancestrais de futuridade preta” (MOMBAÇA, 2021, p. 107).

Pi inicia uma sequência de movimentos circulares e rotativos, que, de alguma maneira contraditória, também são retilíneos e estancados. A organização entrelaçada dos movimentos de Pi expõe o tipo de subjetividade depositado em sua cena:

[...] uma das belezas do trabalho de Ana Pi é, precisamente, sua capacidade de instaurar um mundo sem torná-lo completamente visível. Criar essa força imaginária que – em face do mundo como o conhecemos (o mundo do capitalismo racial e seus aparatos extrativistas) – recusa a visibilidade como transparência é uma forma de autopreservação das vidas e dos projetos especulativos negros (MOMBAÇA, 2021, p. 108).

Outra característica em comum entre os artistas analisados por Mignolo para a constituição da ideia de “estéticas decoloniais”, é que todos eles partem de suas subjetividades sociorraciais para discutirem na cena suas questões identitárias. De alguma maneira, essa característica traz uma certa transparência a seus trabalhos: “o artista afroestadunidense”, “o artista mexicano”, “a artista sérvia”. O que politicamente, tem o seu valor. Entretanto, como bem pontua Mombaça, o mundo do capitalismo racial tem seus aparatos extrativistas, e certamente, chega um momento que a afirmação identitária pode virar *commodity*.

Em *NoirBLUE*, Ana Pi não é “a artista preta”, nem faz uma “dança africana” ou “obra afrofuturista¹⁰”; mesmo que por vezes, ela possa ser referência para essas categorias, ou que por outras, a própria artista se identifique com elas. Mas o que nos é apresentado, é um projeto especulativo negro (MOMBAÇA, 2021) preservado em segredo. Uma tecnologia opaca, que mostra como é possível instaurar questões identitárias em cena, sem permitir que sua subjetividade sociorracial seja comprimida pela transparência.

Revalorização

De fato, a afirmação identitária pode colocar artistas racializados em uma armadilha capital/racial, fazendo com que as instituições de arte e/ou comunicação vinculem dinâmicas extrativistas a seus trabalhos. Entretanto, existe um tipo de afirmação identitária que não corresponde a essa armadilha, pelo contrário, diz respeito a uma estratégia de fortalecimento para pessoas negras se agruparem em comunidade, que aqui chamaremos essa estratégia de revalorização.

Para Édouard Glissant, um processo de entrelaçamento cultural que inferioriza uma cultura

¹⁰ O afrofuturismo é um movimento estético-cultural que, a partir da perspectiva das epistemologias negras, intersecciona elementos da ficção científica às narrativas de protagonismo negro, celebrando assim sua identidade.

em detrimento da outra, é aquele que “deixa um resíduo amargo, incontrolável” (2005, p. 21), que foi o caso das sociedades constituídas nas américas diante da colonização. Enquanto contrapartida a esse “resíduo amargo”, o autor percebeu que:

[...] quase por toda parte na *Neo-America*¹¹ foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana, e foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim, a negritude (2005, p. 21).

Nesse sentido, a afirmação identitária corresponde a maneira como diversas comunidades negras do território americano revalorizaram sua herança africana, se fortalecendo de uma forma com que a longo prazo, pudessem estabelecer o equilíbrio entre as culturas hegemônicas e não hegemônicas associadas pela colonização; enfim, se crioulizando. A negritude, ou o despertar dela resultante desse processo, seria, portanto, a qualidade dos sujeitos e sujeitas negros e negras em se perceberem a partir de um referencial positivo, um referencial que agrega valor à sua cultura.

Em *NoirBLUE*, Ana Pi, ainda que de maneira opaca, forja uma estratégia de revalorização ao produzir referenciais positivos acerca de sua negritude. Se a artista não se permite ceder a transparência ao instaurar sua subjetividade sociorracional em cena, isso não significa que ela não efetive uma afirmação identitária. O que Pi vai propor, é um desvio das armadilhas da dinâmica capital/racial, apostando em um tipo de representação da identidade que se aproxima da ideia de revalorização notada por Glissant.

O interesse da artista pela representação da negritude em cena se faz notar em seu texto de apresentação de *NoirBLUE*: “Este exercício interroga presença, ausência, discursos e tempo para produzir uma dança extemporânea alinhada a duas cores específicas: **a negritude da pele e o pigmento azul ultramarino**¹²” (2017). Nota-se ainda, que a investigação da negritude feita por Pi parte de sua relação com a cor azul, relação essa que se faz presente desde o título do trabalho: Noir (negro) + BLUE (azul).

Essa relação estabelecida por Pi, dialoga com uma cena do filme *Moonlight*¹³ (2016) do cineasta afro-estadunidense Barry Jenkins, adaptado da peça inédita *In Moonlight Black Boys Look Blue*¹⁴, do dramaturgo (também afro-estadunidense) Tarell Alvin McCraney.

¹¹ O autor compreende a *Neo-America* enquanto a América da crioulização, território que contempla “o Caribe, o nordeste do Brasil, as Guianas e Curaço, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, a uma grande parte da América Central e do México” (GLISSANT, 2005, p. 16).

¹² Interferência de destaque no texto original.

¹³ Em português o filme recebeu o título de *Moonlight: Sob a luz do Luar*.

¹⁴ Que em português encontraria seu sentido entorno de: “Sob a luz do luar meninos negros parecem azuis”.

No filme, a história gira em torno do personagem Chiron, um menino negro de um bairro marginalizado da cidade de Miami (Flórida, EUA), que sem figura paterna, encontra no personagem Juan, um traficante afro-cubano, seu referencial de masculinidade negra. Em determinado momento da narrativa, Juan resolve passar uma tarde na praia com Chiron, a ideia é que o menino aprenda a nadar. Acompanhado de uma trilha sonora de música clássica, uma sequência de planos dos dois personagens se divertindo no mar é apresentada, nas imagens, o pigmento negro de suas peles entra em forte contraste com o azul do mar. Chiron se mostra confortável e ao mesmo tempo curioso, como se Juan estivesse o apresentando ao mar pela primeira vez. Ao saírem da água, já sentados na orla da praia, Juan se virá para Chiron e diz:

Vou te dizer uma coisa: tem negros em tudo que é lado. Lembre-se disso. Não tem lugar no mundo sem negros. Fomos os primeiros do planeta. Já estou aqui há muito tempo. Vim de Cuba. Tem muitos negros em Cuba, mas não dá pra saber daqui. Eu era um moleque levado, como você. Eu corria sem sapatos até a Lua aparecer. Uma vez, esbarrei numa senhora... uma senhora bem velha. Eu estava na correria fazendo besteira. Essa senhora me parou e disse: “Está correndo por aí debaixo desta luz? Sob a luz do luar, os negros ficam azuis. Você está azul. Vou chamar você assim, de “Azul” (JENKINS; ALVIN MCCRANEY, 2016)¹⁵.

Nessa articulação entre a poética de Pi e a cena do filme de Jenkins, podemos de alguma maneira especular acerca de uma tendência entre artistas negros da *Neo-America*, que utilizam a relação entre negritude e a cor azul em seus trabalhos para a afirmação identitária. Poeticamente falando, essa relação, por vezes, busca referência no trânsito negreiro constituinte do Atlântico Negro¹⁶, no qual a cor azul, o azul marinho, ou como é o caso de Pi: o azul ultramarino, seriam metáforas ao trajeto dos africanos pelo Oceano Atlântico. Bem como, a referência pode se aproximar do saber popular das relações entre a concentração de melanina da pele e a luz da lua, que faz emergir um brilho azulado em torno de pessoas negras de pele retinta.

Ambos os personagens Chiron e Juan são oriundos da Diáspora Negra, Juan é apresentado enquanto um personagem afro-cubano, o que reforça sua identidade crioula. Na narrativa, Juan é aquele que preenche um espaço de afeto na vida de Chiron, a partir de sua fala, fica perceptível o quanto ele se torna uma espécie de mentor, aquele responsável por instaurar no menino uma revalorização de sua identidade. O mar nessa cena, apresentado a Chiron, também pode ser lido como a apresentação de sua negritude, fazendo emergir no menino conforto e curiosidade.

Tanto em *Moonlight* quanto em *NoirBLUE*, a representação da negritude é feita de forma que

¹⁵ *MOONLIGHT* (2016, WarnerMediaDirect, LLC. All Rights Reserved). 19m:29s - 21m:16s. Roteiro de Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney, tradução retirada da plataforma streaming HBO MAX em setembro de 2022.

¹⁶ Termo defendido pelo sociólogo inglês Paul Gilroy (2012) para a compreensão da Diáspora Negra na modernidade.

as identidades negras afro-americanas são preenchidas em torno da ideia de valor. Isso é feito, em ambos os casos, a partir da relação entre a concentração de melanina da pele negra, e a cor azul que se faz presente na materialmente dos elementos visuais, ou nas metáforas com o mar e a lua. É dessa forma que Pi se aproxima do movimento de revalorização das comunidades negras americanas apontado por Glissant, que precisaram positivar sua negritude para fortalecer seu pertencimento e equilíbrio cultural.

Considerações finais

A utilização da *Poética da Relação* de Édouard Glissant como metodologia de análise do solo *NoirBLUE* de Ana Pi permitiu o desdobramento de duas ideias do pensamento glissantiano: a opacidade e a revalorização. Esse movimento deu margem para um tipo de leitura crítica da cena que destaca seus aspectos antropológicos, artísticos, filosóficos e políticos. Se consolidando enquanto uma metodologia capaz de dilatar o pensamento artístico, ao ponto de levar a argumentação para os mais diversos espaços de reflexão.

Acredito na experimentação dessa metodologia em outros projetos artísticos, sobretudo, aqueles comprometidos com formatos para além do limite ocidental de pensamento.

Durante o processo de análise, por vezes, assumi um estado de crise, uma crise de classificação. Desdobrar aquilo que não pretende ser capturado é um movimento ímpar; defender aquilo que não pediu defesa parece ser, em alguma medida, um exercício de transparência. Me perguntei por diversas vezes se seria possível trabalhar a diferença sem determinabilidade. Porém, ao invés de fugir dela, da determinabilidade, optei por assumir, diante de meu objeto de estudo, uma percepção pessoal. O que acabou por refletir em uma escrita sensível, artística e performativa. Aqui, nessa pesquisa, não deixo uma verdade oficial, mas um ponto de vista. E tão somente.

Diante de tudo exposto até aqui, fica em mim, enquanto pesquisador, o desejo de continuar a investigação acerca do uso dessa metodologia de análise, capaz de criar esse mundo, ou essa poética, que se instaura a partir da intersecção entre o anticolonial e o performativo.

Referências

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. In: **Revista Ilinx**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

FABIÃO, Eleonora. O impossível como matéria de pensamento e ação. [Entrevista concedida a] Elilson. In: **Quarta Parede**. Recife, 04 nov. 2020. Disponível em: <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>>. Acesso em: 24, mar. 2023.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 197-210, nov. 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. In: **Calle 14**. v. 4, nº. 4, p. 10-25, 2010.

MOONLIGHT (FILME). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Moonlight_\(filme\)&oldid=62228294](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Moonlight_(filme)&oldid=62228294). Acesso em: 24, mar. 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PI, Ana. **NoirBLUE**. Arquivo pessoal em vídeo, 2017.

PI, Ana. Transit. In: **Ana Pi: corpo e imagens**. Disponível em: <https://anazpi.com/>. Acesso em: 24, mar. 2023.

PI, Ana. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ana_Pi&oldid=64246229. Acesso em: 24, mar. 2023.