

Do sarau à palavra (per)formada: entre paradigmas, intuição e ativismo

From the soiree to the (per)formed word: between paradigms, intuition and activism

Thaís Alessandra Martins da Cruz

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil
E-mail: thaís.cruz@aluno.ufop.edu.br

Alex Beigui

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil
E-mail: alex.cavalcante@ufop.edu.br

Resumo

Este artigo visa contribuir para a compreensão da palavra como potencialidade performativa. A partir do estudo do fenômeno da poesia marginal dos saraus, o hip-hop, o slam até a palavra (per)formada, objetiva-se demonstrar como o poder da palavra e sua potência cênica, relação com o conceito de intuição e de ativismo na arte, são capazes de produzir sentido poético e ético na cena contemporânea. O trabalho é resultado de uma pesquisa teórica e prática realizada no campo dos processos de criação e pretende investigar a intuição como dispositivo de criação para a arte da performance. Foi utilizada a metodologia etnográfica de Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) para organização do material criativo. Desse modo, foi discutida a partir do paradigma decolonial, o racismo estrutural, a identidade negra e o corpo negro em cena. Parte dos resultados práticos foi apresentada na Bienal Black Brazil Art, produzida em parceria com a Njabala Foundation de Uganda. O trabalho foi premiado em 2019 e a autora convidada a integrar residência artística internacional.

Abstract

This article aims to contribute to the understanding of the word as a performative potential. From the study of the phenomenon of marginal poetry of the saraus, hip-hop, the slam to the (per)formed word, the objective is to demonstrate how the power of the word and its scenic potency, relationship with the concept of intuition and activism in art, they are capable of producing poetic and ethical meaning in the contemporary scene. The work is the result of theoretical and practical research carried out in the field of creation processes and intends to investigate intuition as a creative device for performance art. The ethnographic methodology of Sylvie Fortin and Pierre Gosselin (2014) was used to organize the creative material. In this way, the decolonial paradigm was discussed from the perspective of structural racism, black identity and the black body on the scene. Part of the practical results was presented at the Black Brazil Art Biennial, produced in partnership with the Njabala Foundation of Uganda. The work was awarded in 2019 and the author was invited to join an international artistic residency.

Palavras-chave

Performance. Sarau. Palavra. Ativismo. Intuição. Etnografia.

Keywords

Performance. Poetry Slam. Word. Activism. Intuition. Ethnography.

Antes de discorrer a respeito do caminho dessa trajetória que levou a artista-pesquisadora intuir a terminologia “palavra (per)formada”, é importante apresentar a origem dessa grafia diferenciada, por meio da observação da necessidade em priorizar a (per)formance contemporânea da palavra, visto que o *corpus* deste trabalho é a palavra e sua dimensão performativa, seja presente em movimentos marginais de vanguarda, seja nos diferentes modos de relação entre a poesia e o gesto, o verbal e o visual.

O termo no Dicionário *online* Houaiss¹ assinala [Per] como sinônimo de: por. Sendo assim, “palavra (per)formada” é o mesmo que [por] forma às palavras; e, assim, toda a sua derivação terminológica: (per)formance, (per)formar e (per)former advém de uma ação de tornar a palavra movimento, em torna-la ativa em suas múltiplas possibilidades. Após a definição do termo, durante o andamento da pesquisa, observamos que não só o sentido dicionarístico define a palavra (per)formada; mas que o ato de dar forma à palavra aponta também para agenciamentos e dispositivo de criação que envolvem a intuição, a memória, o corpo, bem como a atuação do(a) performer no espaço político e do ativismo. É importante reconhecer o gesto e a corpoeticidade da voz no processo de performar a palavra, uma vez que não estamos apenas trabalhando com o registro da palavra escrita, entrando no jogo igualmente a fala e suas possibilidades enunciativas.

Ao discorrer sobre a origem do sarau para descrever a trajetória da palavra (per)formada, enfatizamos a necessidade de uma perspectiva decolonial advinda, sobretudo, da potência presente nas discussões decorrentes dos espaços e das ocupações de locais públicos para a realização dos saraus contemporâneos. O Sarau, nesse sentido, é um gênero artístico cuja origem etimológica deriva do latim *serum*, “que significa ‘tarde’, período em que justamente se davam os encontros improvisados dessa arte. A dança, a música e a literatura são as artes protagonistas das reuniões” (PINHO apud TENNINA, 2013, p. 238). Para Rogério Coelho: “as análises e descrições sobre os saraus urbanos contemporâneos e sua palavrção estariam mais para suas formas de potência do que para a definição que deveria encerrar a pergunta “O que é sarau?” (COELHO, 2017, p. 11).

Ao percorrer pelos dados históricos, optamos por aprofundar em uma perspectiva contemporânea

dos saraus, a relação entre a reflexão decolonial e a poesia marginal, em nosso entendimento diretamente relacionada à ideia de uma palavra (per)formada, no sentido de reconstruída, reelaborada, repensada a partir de uma ótica crítica e politicamente situada. Tal movimento ocorre no início do século XXI, precisamente, quando os saraus começaram a fazer parte de um movimento de enfrentamento social, de contracultura e de resistência, sendo predominante ocupados pela periferia do Estado de São Paulo. Em diálogo com essa perspectiva histórica contemporânea, faz-se necessário aprofundar alguns pontos. Sérgio Vaz é apontado como autor do primeiro sarau periférico do Brasil, “organizador do primeiro espaço batizado como Sarau da Cooperifa”². Ainda para Rogério Coelho:

Os saraus periféricos são resistência à exclusão social, nascem da marginalidade, superando os vícios hegemônicos, que se não os oprimem, tentam falar por eles de fora e de cima, e buscam a emancipação à custa do avesso. Esse é o lugar de legitimidade, de se reivindicar por direitos e de exportar suas vozes requeridas da igualdade de gênero, raça, posição política e social. Interessa-nos as formas com que os saraus periféricos unem as expressões artísticas e a maneira que eles flertam com o lugar de destaque na arte tida como marginal, uma vez que se posicionam, por meio da autoafirmação, como avessos à cultura hegemônica ou vigente dos espaços privilegiados dos centros urbanos (COELHO, 2017, p. 15).

Em diálogo com esse lugar de legitimidade e de reivindicação por direitos através da linguagem, percebemos o enfrentamento social dentro da “arte tida como marginal”, a qual Rogério Coelho (2017) aponta como a linguagem dos saraus periféricos, enfatizando a influência dessa linguagem na trajetória da palavra (per)formada junto ao ativismo e à ocupação de espaços públicos. Identificamos, assim, direta relação entre as duas formas de expressão artística. Os saraus que marcam não apenas o uso da palavra (per)formada e, sobretudo, o caráter

1 Dicionário *online* Houaiss. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/per>. Acesso em: 05/03/2022.

2 Alguns autores apontam que a Cooperifa tenha sido o primeiro sarau periférico do Brasil. O Sarau da Cooperifa, realizado no bar do Zé Batidão, no bairro Jardim Guarujá, Zona Sul de São Paulo, é o sarau com maior tempo em atividade no mesmo lugar, completou, em 2022, seus 21 anos de existência (COELHO, 2017, p. 19).

subversivo apontam para uma dinâmica de resistência e de contracultura. Alguns desses saraus no processo de investigação da artista-pesquisadora merecem destaque: o Sarau Comum de Belo Horizonte e o Sarau Invasor de Mariana/MG, que têm em comum a ocupação de espaços públicos como um ponto de partida para a apresentação dos(as) artistas. O Sarau Comum acontece no Espaço Comum Luiz Estrela³, já o Sarau Invasor de Mariana ocupa a Praça Gomes Freire, localizado no centro histórico da região, popularmente conhecido como o Jardim de Mariana.⁴

A respeito dessa discussão, reiteramos que a investigação acerca da palavra (per)formada surgiu a partir de vivências e de observação no Sarau Comum de Belo Horizonte e no Sarau Invasor de Mariana. Nesses espaços, através das performances presenciais, foram observados alguns questionamentos, expressões artísticas multifacetadas, posições étnico-raciais, além das mudanças de posicionamento das minorias/participantes/público perante à sociedade, percebidas através dos debates, em uma espécie de enfrentamento social a partir das linguagens verbal e gestual que esse tipo de expressão se alicerça.

Enfatizamos que, no início, o que a artista e pesquisadora percebia era o uso da palavra como

enfrentamento social, a sua observação *in loco* dialogava diretamente com a poesia e os mecanismos de potencialização da palavra. A partir da poesia recitada pelos(as) diversos(as) poetas dos saraus, foi possível entender a palavra e o seu mecanismo gestual, político e, sobretudo, improvisacional. A esse conjunto de elementos Rogério Coelho chamou “palavração”:

O que se busca investigar com esse termo, palavração, que tem mais a ver com o binômio “palavra” + “ação”, entendido assim, especificamente, para este trabalho, do que o método pedagógico de ensino de leitura cujo ponto de partida é a palavra, passando depois para a sílaba e, finalmente, para a letra. A palavração aqui é a dimensão performática que toma corpo a partir da palavra. Qual ação deriva das funções narrativas? Como o movimento estético relacional suplanta as questões e questionamentos exigidos pelo texto? Como a ação de recitar agencia o público participante? Como a palavra se transforma, no momento da fala, com ou sem treinamento prévio, na configuração de uma cena? Como os posicionamentos políticos, muitas vezes entoados como defesa de um lugar, de uma raça/etnia, de um gênero, estão ligados à presença de um corpo que fala? (COELHO, 2017, p. 10-11).

Os dispositivos artísticos conduziram o trabalho da artista até a investigação sobre a palavra (per)formada, começando a serem externalizados como experimentos nos saraus de Belo Horizonte, precisamente em 2017, quando a pesquisadora começa a usar os saraus como experimento pessoal para expressar o que denominou-se como um “estado de dor”, termo que ela passou a empregar e a relacionar com a dor emocional, com um estado emocional temporário, passageiro e criativo, através da recitação de poesias autorais e de figurinos que a encorajavam a recitar, incorporando outros signos que tornavam a palavra sonora, plástica, visual e cinética.

A importância de contextualizar o sarau como linguagem artística se justifica pela experiência da artista-pesquisadora com a palavra (per)formada no Sarau Vagabundo, organizado pelos alunos da Escola Livre de Arte – Arena da Cultura (ELA)⁵,

5 A Escola Livre de Artes – Arena da Cultura (ELA) foi criada pelo Decreto Municipal 15.775/2014, e está in-

3 O Espaço Comum Luiz Estrela recebeu em outubro de 2017, o maior prêmio do patrimônio nacional: o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, na categoria IV, que reconhece ações que demonstram o compromisso e a responsabilidade compartilhada com a preservação do patrimônio cultural brasileiro. A homenagem é concedida justamente na semana em que a ocupação do espaço por artistas e ativistas em Belo Horizonte completa quatro anos. O casarão histórico estava abandonado há 19 anos, de propriedade do governo estadual. O objetivo da ocupação era não apenas salvar o imóvel da deterioração, mas também de convertê-lo em um espaço livre de formação artística, e que desde então vem recebendo em seu pátio externo uma série de atividades de criação e compartilhamento artístico, político e cultural, aberto e autossustentado, que se tornou um marco para a cidade. ESPAÇO comum Luiz Estrela recebe o maior prêmio do patrimônio nacional. Portal de notícias da **Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**, 27 out. 2017. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/espaco-comum-luiz-estrela-recebe-o-maior-premio-do-patrimonio-nacional>. Acesso em: 20/02/2022.

4 SOBRINHO, Ângelo. Conheça o coreto do Jardim em Mariana. **Portal Outros Relatos**, 2018. Disponível em: <https://outrosrelatos.com.br/mariana/coreto-do-jardim-em-mariana/>. Acesso em: 20/02/2022.

localizada em Belo Horizonte, próxima à Praça da Estação. Na ocasião, em 2017, a artista utilizou na (per)formance *Fragmentos de um Surto* (2012) uma camisa de força feita de algodão, por meio da qual a recitação poética se tornava corporificada.

O figurino foi confeccionado por Regina Perocine⁶, apontando para uma releitura da “camisa de força”. Nela, a artista também performatizara a es-

crita: “Deus me livre ser normal”.⁷ Ressaltamos que a artista recitou com a intenção de aproximar o leitor do seu processo de construção da obra e de sua experiência pessoal com a loucura. A performance foi a forma que a artista encontrou para enfrentar o trauma da internação de sua mãe em um hospital psiquiátrico, além de exprimir uma crítica à *normose* social cotidiana. Apresentamos, a seguir, as etapas de construção da referida obra e de seus respectivos desdobramentos.

Figura 1 - Primeira (per)formance com a poesia *Fragmentos de um Surto* (2012); setembro, (2017).



Fonte: Sarau Vagabundo da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura (ELA) / Belo Horizonte, MG.

Figura 2 - Poesia *Fragmentos de um Surto* (2012).



Fonte: Arquivo pessoal. Designer: Pablo Morais⁸.

serida na política de formação e descentralização da Fundação Municipal de Cultura ao oferecer cursos e oficinas artísticas nas nove regiões da cidade. A ELA representa um grande avanço no momento em que a FMC, junto ao seu Conselho de Políticas Culturais, busca a consolidação de políticas públicas em que o cidadão esteja no centro das ações, sobretudo os menos atendidos pelos processos e programas culturais existentes. O programa estruturante da ELA é o conhecido Arena da Cultura, que agora com o status de escola conta com coordenação de professores e diplomação dos alunos. Vários outros projetos, inclusive de outras secretarias da Prefeitura, que têm convergência com a área artística, fazem parte da ELA. Com cursos e oficinas de curta e longa duração, a ELA oferece capacitações gratuitas em áreas como Artes Visuais, Circo, Dança, Música, Teatro, Patrimônio Cultural e Design Popular, por exemplo, em três ciclos formativos: iniciação, aprofundamento e especialização. O Programa Arena da Cultura, desde 1998, cumpre as metas de descentralização cultural da FMC, oferecendo cursos e oficinas nas nove regiões administrativas de BH. A ELA é uma expansão deste Programa e realiza atendimento para cerca de 2500 alunos(as). Todos os cursos são gratuitos, para pessoas de todas as idades, e os(as) alunos(as) recebem certificado de conclusão, demanda histórica do programa Arena da Cultura e dos usuários. Em 2014 o Arena da Cultura foi reconhecido internacionalmente como prática sustentável. O projeto ganhou a primeira edição do “Prêmio Internacional CGLU – Cidade do México – Agenda 21 da Cultura”, organizado pela Rede Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU), a mais importante organização internacional de governos locais do mundo. A entrega do prêmio aconteceu no dia 12 de novembro, na Cidade do México. ESCOLA LIVRE DE ARTES – ARENA DA CULTURA. **Portal PBH** (Prefeitura de Belo Horizonte-MG), 2019. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/escola-livre-de-artes>. Acesso em: 22/12/2022.

6 Regina Perocini – amiga pessoal, figurinista, atriz, terapeuta ocupacional graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e “idealizadora do musical Encontro das Águas”. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/musical-encontro-das-aguas-entra-em-cartaz-no-teatro-de-bolso-do-sesiminas>. Acesso em: 23/09/2021.

7 “Deus me livre ser normal” é frase dita pelo professor Hermógenes, 86 anos, considerado o fundador da ioga no Brasil. “Ele disse que o ser humano está sofrendo de normose, a doença de ser normal. Todo mundo quer se encaixar num padrão. Só que o padrão propagado não é exatamente fácil de alcançar. O sujeito ‘normal’ é magro, alegre, belo, sociável, e bem-sucedido. Quem não se ‘normaliza’ acaba adoecendo”. O termo ‘normaliza’ mencionado pelo autor, implica o sentido de adequar-se à norma, ou seja, ao que é considerado padrão pela sociedade. Disponível em: <https://osegreto.com.br/deus-livre-de-ser-normal/>. Acesso em: 13/09/2021.

8 Pablo Henrick Sales de Moraes, estudante de Ar-

Além da (per)formance com a poesia referenciada, a palavra (per)formada possui múltiplos elementos que vão além do espaço cênico, linguagem multifacetada que explora o verbal, o audiovisual, o silêncio, o gesto, até o desenho da escrita. O uso da palavra pela artista, em sua prática, se apropria também de espaços abertos não convencionais, como o mirante da Igreja Santa Efigênia, em Ouro Preto/MG, na performance *Lugar de Fala?* (2019), e a escadaria do Memorial Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na 1ª Bienal Black Brazil Art.⁹

A artista utiliza-se do formato da própria poesia e de todos os recursos visuais e gestuais por meio dos quais a palavra se transforma em mensagem corporal. Com isso, o *designer* sugerido na poesia *Fragmentos de um Surto* (2012), exposta na figura 2, remete à fita de Möbius, pois, assim como um surto bipolar, que tem ciclos de euforia e de depressão intensos, a fita de Möbius é não linear, vai e volta, similar ao símbolo do infinito, representado pelo numeral oito na horizontal. Dando sequência a série de criação da artista com a palavra (per)formada, um ano após sua primeira (per)formance (2017), já mencionada, ela retoma os saraus como gênero fundante do seu processo de criação.

Outro trabalho que merece destaque no decorrer da pesquisa é a performance apresentada em Mariana-MG, após a morte da socióloga e vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco. A palavra foi (per)formada como ato de protesto, utilizando sangue nas mãos, a artista-pesquisadora recita poesia, de sua autoria *Desordem ou Retrocesso?* (2018), referindo-se às injustiças sociais e à Constituição Brasileira.

Figura 3 - (Per)formance *Desordem ou Retrocesso?* (2018).



Fonte: Sarau Invasor de Mariana, MG.

Figura 4 - Poesia *Desordem ou Retrocesso?* (2018).



Fonte: Arquivo pessoal.

A influência da poesia concreta nos trabalhos da performer e poetisa demonstra claramente a relação entre a plasticidade e a performatividade da palavra ora na escrita, ora na cena. *Desordem ou Retrocesso?* (2018) remete à bandeira nacional brasileira, porém com um buraco, deixado propositalmente; uma falha, segundo a autora, entre a nossa constituição e a realidade do país, que, mesmo com tantas leis vigentes, permite que mortes como a de Marielle Franco sejam mal investigadas, transmitindo a sensação de impunidade à sociedade.

Retomando a discussão sobre a pesquisa desenvolvida, durante mais de cinco anos, a palavra (per)formada inicialmente ocupou os saraus, ampliando-se para o campo da performance e, mais especificamente, para o campo do ativismo. Nesse sentido, percebe-se que o trabalho com e sobre a palavra pode ser um campo fértil dentro das artes performativas, expandindo o campo estético da vi-

quietura e Urbanismo na Universidade Federal de Ouro Preto, MG. Performer, *designer* e corista na empresa Academia Libre Cantare. O formato dessa poesia remete à fita de Möbius. A ideia de utilizá-la surgiu da orientação com o Prof. Dr. Alex Beigui, que percebeu a necessidade de adequação entre a minha poesia e a forma da figura.

9 BIENAL BLACK BRAZIL ART. Disponível em: <https://www.blackbrazilart.com.br/bienal-1>. Acesso em: 17 out. 2019

sualidade e entrando no campo das sonoridades.

Ressaltamos que através dos experimentos (per)formados *Corpo em Versos Pretos* (2018) e *Lugar de Fala?* (2019), pode-se perceber que tanto a voz como a escrita ligam-se diretamente à relação corpo-palavra. Em outras palavras, a linguagem da escrita criativa envolve a presença de um corpo que se torna texto e de um texto que se torna corpo. O caráter engajado desse encontro pode levar a esferas sociais e a formas de posicionamentos políticos perante o mundo, por meio da própria subjetividade que chega através das palavras e de seus ecos e ressonâncias. Dito de outra forma, aquilo que implica relação triádica texto-corpo-mundo: “cuja implicação envolve um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo” (BEIGUI, 2011, p. 29).

Sobre o caráter intuitivo da palavra (per)formada, é importante enfatizar que, ao longo de todos os trabalhos, nesse artigo citado, o presente estudo encontrou amparo na metodologia etnográfica descrita por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014). Dentro da perspectiva pós-positivista¹⁰, por ambos descrita, percebemos que a abordagem afrocentrada da intuição apontada por Mazama (2009) se enquadra também no pensamento pós-moderno e pós-estruturalista, pois apresenta nele o que Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) descrevem como pluralidade de pontos de vista e a interação entre o tema e o pesquisador, que se enquadram também na estrutura da palavra (per)formada. Segundo os autores:

10 Baseando-nos em Alvesson e Skoldberg (2000), apresentamos o paradigma pós-positivista com três tradições filosóficas, cada uma associada a uma linha específica de pensamento, apoiada em uma série de pensadores. Primeiro, temos o pensamento fenomenológico/hermenêutico que abrange a pesquisa focada na descrição e na compreensão da situação, com autores como Husserl e Gadamer. Em segundo lugar, temos o pensamento crítico, comumente chamado teoria crítica, que abrange a pesquisa visando à produção de mudanças em uma situação concreta, integrando ação no processo de investigação. [...] A premissa ontológica desta postura é que a realidade é mascarada por um conjunto de estruturas sociais e políticas que envolvem relações de dominação. Em terceiro lugar, temos o pensamento pós-moderno e pós-estruturado que inclui pesquisas que questionam os próprios fundamentos do conhecimento e da realidade, seja apresentando a pluralidade de pontos de vista, seja mostrando os processos de subjetivação, seja jogando com a polissemia da linguagem (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 8).

Os estudos em arte que se inscrevem no paradigma positivista são raros. [...] Por outro lado, um estudo no paradigma pós-positivista não tentará prever um fenômeno ou buscar leis gerais. O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quando a crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador. Partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social e cultural, os indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos. Para artistas envolvidos em uma pesquisa baseada na prática em artes visando uma tese-criação, o paradigma pós-positivista é mais apropriado do que o paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 3-4).

Diante do exposto, questionamos se a perspectiva afrocentrada apresentada por Mazama (2009) seria também um modelo pós-positivista e incidiria conceitualmente dentro da definição de tese-criação apresentada por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014). Afinal, ambas as autoras apresentam a mesma elucidação ao se referirem à interação entre o tema e o(a) pesquisador(a):

com efeito, partindo do autoconhecimento, toda investigação afrocêntrica deve ser conduzida por meio de uma interação entre o pesquisador e o tema. A imersão cultural e social é um imperativo. Além disso, toda investigação afrocêntrica deve ser ativada pelo que Asante chama de “alma”, a qual, em última instância, está ligada ao ritmo, o pulso íntimo do cosmo. Norman Harris, em particular, destaca que o conhecimento afrocêntrico é validado por uma combinação de compreensão histórica e intuição, ou seja, que o conhecimento é ao mesmo tempo racional e superracional (MAZAMA, 2009, p. 123).

Ao sair do espaço do sarau para a palavra (per)formada, e considerando a influência dele nas obras citadas, destaco a performance *Lugar de Fala?* (2019) como divisor de águas, pois a partir dela, passamos a compreender mais um dos dispositivos associados à intuição presente na palavra e seus possíveis desdobramentos. Didi-Huberman

(1998) esclarece, ao discorrer sobre a intuição, que ela não acontece só de dentro para fora, mas de fora para dentro também; como se o objeto, a cultura, a estética das imagens, as memórias, os signos sociais e os diversos outros dispositivos também acionassem a intuição.

A perspectiva de Didi-Huberman (1998) remete-nos inevitavelmente à semiótica, aos signos implícitos nos objetos e naquilo que vemos, estabelecendo crenças, desvios, identificações, estranhamentos, urgências e ressurgências que direcionam o nosso olhar para uma relação de reciprocidade diante do que vemos e do que nos olha. Sendo assim, o que vemos e como vemos pode ser um agenciamento desse processo intuitivo que atribuo ao *insight* de uma palavra (per)formada em determinados contextos enunciativos. Para Huberman:

Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos; ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e ‘imagética’ (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências. Maneira estritamente memorativa, portanto, de trabalhar sobre vestígios, sobre signos de dissolução. A imagem dialética se oferece assim, paradoxalmente, como a memória de um esquecimento reivindicado, [...] tanto é verdade que a psicanálise encontrará, não nos sonhos propriamente, mas, na vocação destes ao esquecimento (e sua refiguração em narrativa), toda a sua ‘solicitação a interpretar’ (DIDI-HUBERMAN, p. 190, 1998).

Diante do exposto, percebemos que o gatilho para a criação da performance *Lugar de Fala?* (2019) veio de um episódio de silenciamento que a artista vivenciou ao manifestar sua opinião crítica na sala de aula no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (DEART/UFOP), ao expor crítica acerca de uma excessiva preocupação com as “marcas sociais” atribuídas ao corpo negro, muitas vezes negligenciando a própria obra apresentada pelo(a) artista. Essa visão ainda que muitas vezes assumida como forma de engajamento, revela um racismo estrutural¹¹, presente nas

instituições acadêmicas de forma a localizar o(a) artista negro(a) em eixos temáticos simplistas ou de pouca complexidade.

A invisibilidade desse “lugar de fala”, a meu ver, começa no lugar de poder, já que negros(as) não têm voz, no sentido apontado por Djamila Ribeiro (2017), ou seja, não “existimos” na academia de modo equitativo. Não há “diálogo enquanto reconhecimento do outro” nem representatividade nesses espaços. Por esse motivo, *Lugar de Fala?* (2019) é uma performance crítica, uma intervenção que busca questionar esses espaços territorializados e por definição epistêmica ainda colonializados. Outro fator que reforça essa questão é não termos um corpo docente expressivo de negros(as) capaz de tratar essa invisibilidade dentro dos espaços acadêmicos. Segundo Jarid Arraes¹²:

A questão da miscigenação racial no Brasil costuma ser muito simplificada e romantizada. Não é raro ouvirmos que o Brasil é um país mestiço e plural e que, consequentemente, todos os seus habitantes tiveram sua etnia inevitavelmente misturada em algum ponto de sua ancestralidade. Mas sob o axioma de um país miscigenado se esconde uma realidade violenta e racista: a generalização da branquitude em um país predominantemente negro. Se todos os brasileiros são miscigenados e possuem sangue negro e indígena em suas veias, por que tantas pessoas resistem em reconhecer a própria ascendência? Acontece que a identificação social da pessoa negra no Brasil acontece diretamente devido ao tom da pele. O entendimento das pessoas a respeito da negritude é muitas vezes distorcido: mesmo que a família direta ou os pais de um indivíduo sejam negros, o que pesa para que essa pessoa seja reconhecida como negra é a cor da sua pele. Mesmo o tom escuro não é garantia de que alguém será visto como negro; basta lembrar de quantas vezes são adotados eufemismos como “moreno” para se referir a pessoas com a cor da pele escura, como se a palavra pudesse de algum modo reduzir a carga negativa que o

tagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado de racismo estrutural (KILOMBA, 2019, p. 77).

12 ARRAES, Jarid. A face racista da miscigenação brasileira. **Portal Geledés**, 05 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-face-racista-da-miscigenacao-brasileira-por-jarid-arraes/>> . Acesso em: 19 out. 2020.

11 Racismo estrutural: aquele revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras e *People of Color* estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvan-

termo “negro” parece ter. Embora a sociedade nem sempre valide a negritude alheia, as pessoas costumam reconhecer essa mesma negritude em traços e características físicas, que são constantemente transformados em justificativas para o racismo e a violência [...]. Ainda assim, são essas as características interpretadas como negras e que acabam por fomentar o racismo em suas mais diversas formas. Mesmo com tantas histórias de violência racista, muitas pessoas ainda se sentem inseguras quando questionadas sobre sua negritude [...]. Mesmo que os seus pais ou os seus avós sejam negros, uma pessoa de pele branca e cabelo claro dificilmente sofre o racismo destinado às pessoas negras. É uma questão de bom senso: não há empatia em tomar uma afirmação política contra uma discriminação da qual você não é vítima. Resgatar suas raízes familiares, celebrá-las é algo desejável e inspirador, mas é importante tomar cuidado para não banalizar a afirmação política negra e a sua luta. Há pessoas brancas, essas sem nenhum vínculo familiar negro, que são repletas de má fé e dizem que também são negras por causa da miscigenação brasileira. A cultura brasileira deseja apagar o negro da sua história, sob a máscara pretenciosa da miscigenação. Mas a miscigenação também pode ser uma arma de luta e empoderamento: basta nos compreendermos como afrodescendentes, sem perdermos de vista o racismo que sofremos [...]. É preciso desbravar a miscigenação brasileira e promover a conscientização sobre o assunto (ARRAES, 2013).

Figura 5 - (Per)formance *Lugar de Fala?* (2019); maio de 2019.



Fonte: Arquivo pessoal. Local: Mirante da Igreja Santa Efigênia de Ouro Preto, MG.

Figura 6 - (Per)formance *Lugar de Fala?* (2019); maio de 2019.



Fonte: Arquivo pessoal. Local: DEART/UFOP.

Lugar de Fala? (2019) também abre espaço para a discussão iniciada por Ribeiro (2017), a partir da qual o conceito de “lugar de fala” é apontado como uma crítica social, registrado pela filósofa como a inserção do(a) negro(a) por meio do empoderamento do seu lugar de fala e da sua existência

da Cruz do Padre Faria. Era uma espécie de refúgio dos negros escravos, cuja irmandade, de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, admitia brancos para participar das missas. Desavenças internas obrigaram os brancos a se mudar para a capela do Padre Faria, em 1740. Uma vez instalados, os brancos não permitiram a entrada de negros. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/igreja-de-santa-efigenia>. Acesso em 16/09/2020.

Ressalto que, ao expor a (per)formance *Lugar de Fala?* (2019), apresenta-se a perspectiva da subjetividade do(a) negro(a) em cena, o que diverge em parte com a afirmação de Djamila Ribeiro (2017): “experiências dentro da matriz africana são postas dentro da sociedade. Não a partir de uma vivência pessoal, subjetiva”. *Lugar de Fala?* (2019) percorre e assume as duas ópticas como indissociáveis: de um lado, a da subjetividade da artista, seu repertório e escolhas estéticas; de outro, as vivências reconhecidas de pertencimento ao grupo étnico. Por isso, essa (per)formance foi realizada em dois espaços específicos que evidenciam o silêncio enfrentado na academia enquanto artista e o silêncio destinado ao grupo étnico.¹³

13 A performance aconteceu na igreja de Santa Efigênia, também chamada de igreja do Rosário do Alto

em uma sociedade colonizada, heteronormativa, patriarcalista e branca, que impede aqueles(as) considerados(as) fora dela existência plena ou direito à “voz”. Nas palavras de Ribeiro (2017) “como as outras vozes, são consideradas os outros, que não aquele que é considerado a norma. E, como esse regime que tem autoridade e a norma impede que o outro, considerado outro, faça parte desse regime e tenha o mesmo direito à voz; voz não no sentido de emitir palavras, mas, de existir” (RIBEIRO, 2017).¹⁴

É importante reconhecer no caminho da pesquisa, a importância da (per)formance nos saraus contemporâneos e a relevância desses espaços expandidos, que possibilitam dar ao artista, no exercício político de representação das minorias, legitimidade. Ressalta-se que a partir dessa investigação, pôde-se introduzir a relação palavra-corpo em espaços institucionais e observar suas formas de inclusão/exclusão. Assim, enfatizamos que o movimento da palavra (per)formada, presente nesse estudo, não se encerra na escrita e nem na oralidade, assim como declara Rogério Coelho (2017) ao mencionar os saraus: “o ambiente diverso dos saraus, como já relatado, garante ao público um movimento da palavra que nunca se encerra na escrita. A presença de um corpo que recita e amplia os códigos da palavra, fazendo com que se perceba (receba) a presença como elemento fundamental ao ato da performance” (COELHO, 2017, p. 53).

Os saraus citados representam o espaço da palavra performatizada, lugar de exploração da palavra enquanto potencialidade crítica e subversiva. Outrossim, o poder da palavra em contraposição à norma. Segundo Beigui, “a contracultura, lugar de onde emerge a performance e a *body art*¹⁵, pode abrigar também e naturalmente o discurso literário como arma de guerra, às vezes silenciosa, outras silenciada, contra a cultura oficial” (BEIGUI, 2011, p. 34-35). Nos contextos dos processos criativos elencados, destacamos a importância dos saraus como dispositivo de investigação da palavra e de seus desdobramentos gráficos, sonoros, pictóricos, gestuais entre outros.

A partir dos saraus, foi possível elucidar al-

guns mecanismos da palavra (per)formada. Descoberta essa que dialoga diretamente com a metodologia etnográfica descrita por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014). De acordo com ambos, a perspectiva da teoria está aliada à prática dentro do ponto de vista da tese-criação e deve ser direcionada à pesquisa do(a) artista(a). Perspectiva essa, notória desde as primeiras intervenções no Sarau Vagabundo, no Sarau Comum e no Sarau Invasor de Mariana, e que se mantiveram nas investigações que balizaram as (per)formances aqui apresentadas.

Além disso, é significativo também o fato de a terminologia palavra (per)formada e sua derivação ter sido gerada em diálogo com os experimentos (per)formados *Corpo em Versos Pretos* (2018) e *Lugar de Fala?* (2019). Por fim, é importante destacar os três conceitos de “intuição” trabalhados durante a realização dos processos artísticos, através dos quais, pensou-se a intuição como importante agenciamento para dar corpo à palavra. De acordo com a perspectiva afrocêntrica, apresentada por Mazama (2009), a intuição localiza-se entre um conhecimento racional e superracional, assim como está diretamente ligada ao conhecimento histórico. Segundo Mazama (2009), a investigação afrocêntrica é coligada à alma, à espiritualidade e à intelectualidade.

Outro importante conceito de intuição foi há muito apontado por Henri Bergson (1973), descrevendo o instinto como uma forma de intuição primária, a partir da qual conhece-se o caminho pela busca de algo que apesar do fora, reconhecemos internamente como nosso. Bergson, refere-se como exemplo o bebê recém-nascido que percorre naturalmente o seio materno para se alimentar, sem antes ter tido contato com ele em sua existência. Para o autor, “há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que, por si própria, jamais encontrará. Estas coisas, só o instinto as poderia encontrar; [...] (BERGSON, 1973, p. 166).

A terceira concepção de intuição surge com Didi-Huberman (1998). Ao se dirigir a Bergson, indiretamente, o autor propõe que a intuição não deve ser vista apenas pelo lado inato ou interno a nós, mas por meio de elementos externos associados aos “objetos”, signos sociais, mitologias, à estética das imagens e diversos outros elementos que não são disparados somente de dentro para fora, mas, também, de fora para dentro. Em todas as abordagens estudadas, entendemos a intuição como parte integrante de uma forma dialógica com

14 RIBEIRO, Djamila. Curta! Livros. O que é lugar de fala? (2017). 1 vídeo (3:53 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw>> . Acesso em: 01 jul. 2019.

15 Camila (2016, p. 65) descreve a *Bory Art – Performing the Subject*, como o uso do corpo como objeto artístico.

o mundo, a partir da qual somos atravessados por campos subjetivos e objetivos de referencialidade que nos permitem pensar e criar, além de ler e de ser lido(a) pelo que nos cerca.

Ao aprofundar caminhos percorridos pelo corpo até a chegada de uma palavra (per)formada, a intuição é uma dessas vias, um dispositivo de escrita e de criação para (per)formances; ou seja, o instinto descrito por Bergson (1973), que vem associado aos sentimentos e emoções e que perpassa, inexoravelmente, pelas memórias (consciência) e, acrescenta Mazama, ancestralidade. Assim, a escrita se torna um processo de ritualização, a partir do qual a artista-pesquisadora escreve e performa suas poesias através da memória-corpo em estado de presença.

Referências

ARRAES, Jarid. *A face racista da miscigenação brasileira*. Portal Geledés, 05 mar. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-face-racista-da-miscigenacao-brasileira-porjarid-arraes/>. Acesso em: 19 out. 2020.

BEIGUI, Alex Beigui. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>. Acesso em: 29 maio 2019.

BERGSON, Henri. *A Energia espiritual*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. In: BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, RJ: Editora Opera Mundi, 1973.

COELHO, Rogério Meira. *A Palavração [manuscrito]: atos político-perfomáticos no Coletivo Sarau de periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*. 2017. 145 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOSARTH6W?mode=full>. Acesso em: 09 jan. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio*

acadêmico. Universidade de Québec em Montreal. Tradução de Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. ARJ/Brasil, v.1, n. 1, p. 1-17, jan./jun., 2014. MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora. NASCIMENTO, Elisa (org.). (Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; v. 4). São Paulo: Selo Negro. Edição: Summus Editorial, 2009. p. 111-127.

RIBEIRO, Djamila. Curta! Livros. *O que é lugar de fala?* (2017). 1 vídeo (3:53 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw>. Acesso em: 01 jul. 2019.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: *poesia entre tragos, silêncios e aplausos*. Estud. Lit. Bras. Contemp. [online]. Brasília, n. 42, p. 11-28, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/el-bc/a/HJHwYGnS73yQG5hspxC3k8B/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 maio 2019.

Recebido: 10/09/2022

Aceito: 28/10/2022

Aprovado para publicação: 06/12/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.