



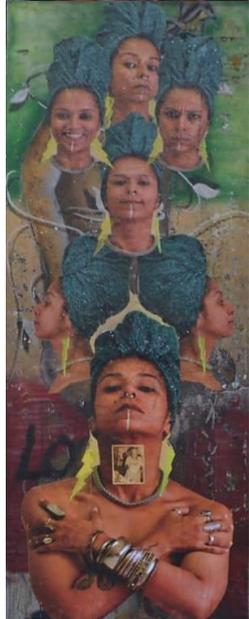
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA
(PPGSCA)**



LUCAS LOPES DA SILVA AFLITOS

**QUEM ELA PENSA QUE É? CORPO, PERFORMANCE, MEMÓRIA E A
ARTE AFROCENTRADA DE KEILA SANKOFA**

Manaus – AM
2023



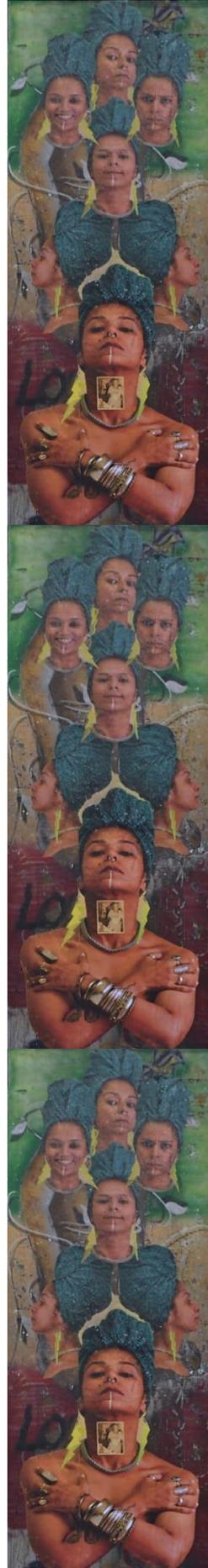
LUCAS LOPES DA SILVA AFLITOS

**QUEM ELA PENSA QUE É? CORPO, PERFORMANCE, MEMÓRIA E A
ARTE AFROCENTRADA DE KEILA SANKOFA**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Renilda Aparecida Costa

Manaus – AM
2023



Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A257q Aflitos , Lucas Lopes da Silva
Quem ela pensa que é? Corpo, performance, memória e a arte
afrocentrada de Keila Sankofa / Lucas Lopes da Silva Aflitos . 2023
185 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Renilda Aparecida Costa
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Keila Sankofa . 2. Memória . 3. Identidade . 4. Arte
afrocentrada . 5. Corpo negro. I. Costa, Renilda Aparecida. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

LUCAS LOPES DA SILVA AFLITOS

**QUEM ELA PENSA QUE É? CORPO, PERFORMANCE, MEMÓRIA E A
ARTE AFROCENTRADA DE KEILA SANKOFA**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Renilda Aparecida Costa

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Renilda Aparecida Costa - Presidente
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Prof. Dr. José Gil Vicente - Membro
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)**

**Prof. Dr. Alexandre Santos de Oliveira – Membro
Instituto Federal de Rondônia (IFRO)**

AGRADECIMENTOS

E chegamos ao fim de mais uma etapa. E não, não foi fácil. Muita coisa aconteceu para que eu pudesse chegar até aqui. Um filme passa na cabeça. A sensação de alívio acalma a mente acelerada, uma sensação boa. Uma sensação de orgulho por mim mesmo. E, acreditem, isso não é algo que acontece sempre.

Agradeço à Deus, meu pai Ogum e meu pai Zé Pilintra das Almas, se vivo estou e chegando ao final de mais uma etapa, foi por intermédio dessas forças poderosas que me carregam. Amém, Ogunhê, Saravá, Axé!

Minha mãe Regina e minha irmã Ythana Isis, que jornada, hein? E longe de terminar!

Amigos que sempre estiveram na torcida e ajudando como podiam. É um luxo ter amizades de mais de quinze anos e ainda estejamos próximos e torcendo uns pelos outros apesar dos corres da vida.

Aos Panemas, amigos que conheci no PPGSCA. Obrigado pela troca, auxílio e torcida. Especialmente Simone (Mone) Lima, eu não sei o que seria de mim sem você nestes últimos anos de PPGSCA, a deusa que me ajudou em tudo. Sempre pronta para me ajudar e movendo tudo para que, dentro de suas possibilidades, tudo desse certo. E Felipe Pires, pela parceria e sempre com uma boa palavra e me orientando. Que os céus sejam sempre luminosos para vocês.

À Prof.^a Dra. Renilda Aparecida Costa, minha orientadora. Que maravilha e potência de mulher!

À Capes por proporcionar a bolsa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura no Amazonas. E aos queridos professores, especialmente os poderosos Michael Justamand e Alexandre Oliveira.

À Keila Sankofa, meu Deus, que emoção em poder honrar o seu nome e sua arte.

E se alguém não foi citado, sabia que o profundo agradecimento está para além destas linhas. Meu muito obrigado.

DEDICATÓRIA

Dedico à minha mãe e minha irmã, Regina e Ythana Isis. Sem elas nada faria sentido.
Salve minhas pretas!

À Malia Christina Joane Lopes-Aflitos, minha gata, minha filha. Que me salvou naquela noite calorenta do dia 12 de janeiro de 2020. Os pets/vets nos salvam, nos guiam e nos alimentam de esperança, carinho e amor. Obrigado.

É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos

(Jeferson Tenório)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Vestígios de Fogo”	44
Figura 2 – Keila Sankofa em processo de artístico	48
Figura 3 – Keila Sankofa e “Direito à Memória”	54
Figura 4 – Mapa de Violências Simbólicas	56
Figura 5 – Concepção de “Quem Ela Pensa Que É?”	61
Figura 6 – “Ancestralidade de Terra e Planta”	67
Figura 7 – “Presente das Presenças”	76
Figura 8 – “Teias Urbanas”	89
Figura 9 – “Ancestralidade de Terra e Planta”	93
Figura 10 – “Alexandrina – Um Relâmpago”	100
Figura 11 – Keila Sankofa, divulgação	105
Figura 12 – “Raiz e Patchuli”, Keila Sankofa, 2020	107
Figura 13 – “Alexandrina - Um Relâmpago”, 2022	109
Figura 14 – Keila Sankofa em processo de criação	111
Figura 15 – O símbolo que representa "Sankofa" em Akan	113
Figura 16 – “Quem Ela Pensa Que É?”	114
Figura 17 – Keila Sankofa e eu na exposição “Uýra, a árvore que anda”	116
Figura 18 – “Quem Ela Pensa Que É?”	117
Figura 19 – Keila Sankofa e Dheik Praia, idealizadoras do “Cine Bodó”	124
Figura 20 – Keila Sankofa, Dheik Praia e as crianças do bairro João Paulo	126
Figura 21 – As crianças em ação	128
Figura 22 – “ASSIM AQUI” e “AQUI”, respectivamente	131
Figura 23 – “SEM NOME/SEM (cem) MORTOS”	132
Figura 24 – “SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS”	134
Figura 25 – “Vestígios de Foto”	135
Figura 26 – “Vestígios de Foto”	138
Figura 27 – “Ancestralidade de Terra e Planta”	141
Figura 28 – “Raiz e Patchuli”	141
Figura 29 – “Ancestralidade de Terra e Planta”	143
Figura 30 – “Raiz e Patchuli”	146
Figura 31 – “Abebé”	148
Figura 32 – A idealizadora do projeto, Jéssica Dandara	151
Figura 33 – “Abebé”	152
Figura 34 – Layout da página inicial do site “Direito à Memória”	154
Figura 35 – “Direito à Memória”	157
Figura 36 – “Direito à Memória”	160
Figura 37 – Alexandrina por William James, entre 1865-1866	161
Figura 38 – Alexandrina. Redesenho	164
Figura 39 – Keila Sankofa, performance em “Alexandrina - Um Relâmpago”, 2022	165

LISTA DE SIGLAS

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

PM – Polícia Militar

LGBTQIAP+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Travestis, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexualidade, demais orientações sexuais e identidades de gênero

Hip Hop – o que está na moda + movimentos de dança

CED – Centro de Educação à Distância

EAD – Ensino à Distância

FCP – Fundação Cultural Palmares

TEN – Teatro Experimental do Negro

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise dos trabalhos artísticos de Keila Sankofa. Quem ela pensa que é? Uma pergunta que atravessa muitos corpos negros. As performatividades sociais envolvidas em modelos e relações estruturadas nos domínios do corpo. Neste sentido, os objetivos gerais embasam-se em analisar os trabalhos de Keila Sankofa, uma artista negra e amazonense, e os processos de reconfiguração da identidade étnico-racial e emancipação dos corpos negros através da arte, memória, identidade e reconexão com os ancestrais e o seu corpo. Pensando na complexidade do ser negro e esse *não lugar* em que estão inseridos, buscamos uma metodologia interdisciplinar e etnográfica, nos valendo de autores como Max Weber (1999), Michel Foucault (2008), Pierre Bourdieu (2011) e intelectuais negros como Frantz Fanon (2008), Achille Mbembe (2018), Sueli Carneiro (2005) e Abdias do Nascimento (2016). Para isso, elaboramos um breve contexto do que é ser negro no Brasil, no primeiro capítulo. No segundo, trabalhamos a figura do negro no Amazonas e seu processo de apagamento dos livros e de domínio público. O terceiro capítulo, a arte afrocentrada de Keila Sankofa, quem é ela afinal? Uma multiartista que nos seus trabalhos artísticos e performáticos coloca o/a negro/a em primeira pessoa assumindo o protagonismo de suas próprias histórias, resgatando a beleza, a cura, a limpeza de sua imagem, a arte afrocentrada como libertação. A artista se denomina uma artista afrofuturista, pois está no futuro de sua ancestralidade e, agora, exige ser ouvida, vista e compreendida, pensando a coletividade como instrumento de mudança social e retomando o seu lugar de direito na cidade e nas ruas, um berço ancestral.

Palavras-chave: Keila Sankofa. Memória. Identidade. Arte afrocentrada. Corpo negro.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of Keila Sankofa's artistic works. Who does she think she is? A question that crosses many black bodies. The social performativities involved in models and structured relationships in the domains of the body. In this sense, the general objectives are based on analyzing the works of Keila Sankofa, a black artist from Amazonas, and the processes of reconfiguration of ethnic-racial identity and emancipation on black bodies through art, memory, identity and reconnection with ancestors and your body. Thinking about the complexity of being black and this *non-place* in which they are inserted, we seek an interdisciplinary and ethnographic methodology, using authors such as Max Weber (1999), Michel Foucault (2008), Pierre Bourdieu (2011) and black intellectuals such as Frantz Fanon (2008), Achille Mbembe (2018), Sueli Carneiro (2005) and Abdias do Nascimento (2016). For this, we prepared a brief context of what it is to be black in Brazil, in the first chapter. In the second, we work on the figure of the black person in the Amazon and his process of erasing books and the public domain. The third chapter, the afrocentric art of Keila Sankofa, who is she anyway? A multi-artist who, in her artistic and performing works, puts the black person in the first person, assuming the protagonismo of her own stories, rescuing beauty, healing, the cleanliness of her image, Afrocentric art as liberation. The artistic calls herself an Afrofuturist artist, as she is in the future of her ancestry and now demands to be heard, seen and understood, thinking of the community as an instrument of social change and resuming her rightful place in the city and on the streets, a cradle ancestral.

Keywords: Keila Sankofa. Memory. Identity. Afrocentric art. Black body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1	28
1. VESTÍGIOS DE SANGUE NEGRO, UM BREVE CONTEXTO.....	28
1.1. E QUEM SOU EU? MÉTODOS DE UM MEMORIAL EM CONSTRUÇÃO.	28
1.1.1. <i>Procedimentos metodológicos</i>	34
1.2. NO PRINCÍPIO ÉRAMOS REALEZA?	41
1.3. VESTÍGIOS DE DOMINAÇÃO	45
1.4. VESTÍGIOS DO BIOPODER.....	49
1.5. CORPOS CEIFADOS E A COVID-19.....	54
1.6. UM SORRISO NEGRO OU UM LAMENTO NEGRO CHAMADO BANZO?	60
1.6.1. <i>Tanto mar... tanta correnteza... um banzeiro insurgente</i>	65
CAPÍTULO 2	68
2. MEMÓRIA NEGRA NO AMAZONAS: INSURGÊNCIA, ARTE E IDENTIDADE.	68
2.1. NEGROS NO AMAZONAS: FLORESTAS, RIOS, CORRENTEZAS, IGARAPÉS, IGAPÓS.	68
2.1.1. <i>Um corpo em fronteiras</i>	73
2.2. BANZEIRO INSURGENTE: O NEGRO EM MOVIMENTO	77
2.2.1. <i>Insurgência em estado de urgência: o corpo negro em movimento</i>	79
2.2.2. <i>Insurgência, arte e cultura: o negro em movimento</i>	81
2.3. A RUA E A RODA: ENLARGUECENDO AOS CAMINHOS E EMANCIPANDO OS CORPOS NEGROS.....	89
2.3.1. <i>Abrindo a roda e alargando os caminhos</i>	97
CAPÍTULO 3	105
3. O PODER AFRO CENTRADO DE KEILA SANKOFA: MÃE, MULHER, NEGRA, PERIFÉRICA, ARTISTA. QUEM É ELA?.....	105
3.1. ELA, KEILA	105
3.1.1. <i>“Sou o futuro dos meus ancestrais”</i>	110
3.1.2. <i>Sankofa</i>	113
3.2. QUEM ELA PENSA QUE É?.....	114
3.3. CINE BODÓ, ASSIM (2013), ASSIM AQUI (2013) E AQUI (2014)	121
3.3.1. <i>ASSIM (2013)</i>	129
3.3.2. <i>ASSIM AQUI (2013) e AQUI (2014)</i>	130
3.4. SEM NOMES/SEM (CEM) MORTOS (2019).....	132
3.5. VESTÍGIOS DE FOGO (2019)	135
3.6. ANCESTRALIDADE DE TERRA E PLANTA (2018-2021) / RAIZ E PATCHULI (2020)....	141
3.7. ABEBÉ (2021)	148
3.8. DIREITO À MEMÓRIA (2020-2021)	154

3.9. ALEXANDRINA – UM RELÂMPAGO (2022).....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS	172
ANEXOS	184

INTRODUÇÃO

Keila Sankofa é aquele tipo de artista que te assombra, no sentido de admiração, por sua potência, inteligência, conhecimento e sagacidade em viver e procura com que outros e outras parecidos/as com ela também tenham essa oportunidade e direito de viver. Ela transpira arte, não é uma surpresa, ser uma multiartista.

A necessidade de se manifestar enquanto artista é fundamental na sua jornada: cria de periferia, diretora do audiovisual, artista performática e afrofuturista. Há uma urgência em evidenciar suas obras para que se percebam ao redor as artimanhas sociais que recriminam corpos como o seu. A arte militante e coletiva é principalmente uma arte que se mostra enquanto verdade mostrando o real, o existente e resistente em meio ao caos social em que se encontra o Brasil.

Com pensamento descolonizador, Keila Sankofa permite a quem a vê e a enxerga de fato para além das lentes dos seus óculos – sua miopia é só uma condição biológica, ela enxerga e compreende que precisa ver além – e dos seus autorretratos a subversão de um corpo que está em processo de emancipação. Sim, em processo. Um corpo negro, possivelmente, nunca será realmente emancipado enquanto outros sujeitos como ela ainda estejam em um estado de total subtração, abaixo da hierarquia socialmente imposta.

Aos olhos de Keila Sankofa – e ao longo desta dissertação o nome dela ecoará bastante, Keila Sankofa, este é o seu nome, a chame pelo nome, esta é a sua marca –, o racismo seria um álibi perfeito da branquitude e do elo dominante como um todo, para perpetuar o seu poder, dominação e exploração, especialmente aos pertencentes ao grupo étnico-racial representado por negros e indígenas. O racismo, portanto, se escancara em um medo do/a negro/a em rebelar-se e emancipar seus corpos e intelectualidades. O medo do subalterno em se manifestar representa, também, a tentativa de seu extermínio. E por extermínio, não é somente no sentido literal, ele está presente na tentativa de apagamento da memória, ancestralidade, identidade, saberes, cultura, roda, na descentralização, no descaso com as comunidades carentes, saúde, urbanização, educação e outras infinitas possibilidades de exclusão. Neste sentido, concordamos com Mbembe (2018) quando ele nos diz que a ideia de raça é tão exclusivamente para classificar e separar corpos negros dos demais, mantendo o estado das coisas em sua balança da desigualdade social, ou seja, uma construção fictícia, propositalmente imaginada, implantada na sociedade que, assumidos enquanto verdadeiros, fazem da figura do/a negro/a um objeto em descarte iminente.

Enquanto descendentes da diáspora africana suas narrativas estão envolvidas em invenções sociais supracitadas que forjam uma figura subalternizada. A diáspora e a escravidão se interconectam com essas narrativas. Marcon (2005, p. 17) nos auxilia a compreender essa questão:

É preciso considerar as rotas e as viagens, que emergem como propagação complexa de experiências e práticas de travessias, como lugares móveis em que os encontros e as interações problematizam o localismo de muitas acepções sobre cultura e sobre as noções que fundamentam as identidades como raízes.

Diante dessa afirmativa, precisamos compreender que para além dos corpos negros serem herdeiros do atravessamento do atlântico em condições insalubres, estes corpos são frutos de memórias e identidades varridos da história do Brasil e tão somente estigmatizados na condição de escravizados. Pensando nisso, Keila Sankofa trabalha com a questão da memória, bate na tecla da importância do corpo negro e indígena através da recordação. Além disso, ela é fundamental na construção do indivíduo e de sua existência (CHAUI, 2002), pois dá sentido às suas narrativas. A memória é um fragmento – lembremos que a memória no Brasil é historicamente fragmentada – que deve ser reconstruindo, lhe dando nomes, significados e importância.

Ao longo do texto, a palavra “inquietação” aparece por conta de sua magnitude. Ao inquietar-se, o sujeito compreende que há algo errado. Todos os seus movimentos advêm dessa inquietação, do anseio, de uma angústia social/existencial que pulsa em suas veias. A inquietação é o processo de dissolução de uma concretude que, implicitamente, fazemos parte. Penso que da inquietação surge também a consciência moral que, segundo Singer (1998, p. 341), “tem valor devido às suas consequências”. Sabemos que essa consequência é quase inexistente em um universo excludente em nossa sociedade elitista e baseada na ficção meritocrática. A inquietação parte do princípio de questionar essas posições impostas e impostoras fundamentadas na desigualdade e discriminação.

Osório (2008, p. 91) afirma que “a discriminação racial funciona para os brancos como calçados que usam para correr contra os negros descalços. Torna a corrida tranquila para os primeiros e extenuante para os últimos”, reside aqui, a conscientização dos modelos opressores que delimitam e impossibilitam a ascensão social do/a negro/a na sociedade e sua emancipação destes mesmos modelos opressores. Keila Sankofa, busca com sua arte conscientizar e quebrar estas barreiras que interferem diretamente nas oportunidades ofertadas e ao protagonismo de suas próprias narrativas.

Recentemente, uma amiga, também uma mulher preta, postou em uma rede social a seguinte provocação ou algo similar: “não dá para resignificar o que nunca foi significado”, essa reflexão me inquietou e me fez pensar em tudo o que a Keila Sankofa provoca e instiga, a vontade era de recomeçar tudo novamente a partir dessa frase. Nossos corpos nunca foram significados de uma forma positiva no seio social, político, cultural e midiático. Tivemos significação de forma negativa e estereotipada. O resgate dessa autonomia e significação parte, então, desse *não lugar* em que sempre estivemos. Quando Keila Sankofa fala que “a arte desconstrói perguntando”¹ é justamente nessa questão dos significados ausentes para com os nossos corpos.

E onde ela busca essa significação? Nas ruas. A rua é a resposta para sua inquietação existencial enquanto pessoa e artista. Ela quer dialogar, provocar, instigar e fazer com que vejam o seu e os demais corpos negros, indígenas, *trans*, corpos que se diferem do padrão dos privilégios. A ancestralidade começa nas ruas quando negros escravizados aqui aportaram e foram entregues à própria sorte após a abolição. A rua, para ela, dá sentido à sua arte e seu engrandecimento. De acordo com M.C. Ferraz (1998, p. 2), acerca da cidade:

Dura, dolorida, áspera, real, física, intrigante, interessante, necessária, sedutora, apaixonante, abstrata, maravilhosa. Maravilhosa por ser o recipiente da existência, por excelência, nos tempos modernos. Recipiente da existência dos encontros, dos diversos e das diversidades, do trabalho, do sonho realizável (...) enfim, da possibilidade plena de criar (apud, FERRAZ, 2012, p. 12).

A cidade é múltipla, diversa, um aglomerado de coisas, causas e pessoas. A cidade é das pessoas. Elas exercem o seu direito de ser e estar nessa terra que os acolhe e alimenta, o berço de sua identidade. Como fala Andrade (2021, p. 21), “despir a alma é expor-se, limpar e abrir território”, o conhecimento do corpo político advém também do conhecimento de si, se despir para quebrar as velhas amarras que nos prendem, se despir para receber o poder ancestral que emana sobre nossos corpos, se despir para reconhecer nossas potências. O corpo negro é um corpo potente e em potencial. E é nesse sentido que Keila Sankofa exige ser da cidade, pertencer a ela e estar nas ruas para que outros que lhe enxergam e se veem parecidos com ela também consigam sentir a necessidade de pertença e da memória.

Para ela, a rua é um grande quilombo urbano, de riquezas, saberes e de sustentação ancestral. Assim como Beatriz Nascimento (1985), Abdias Nascimento (1980) e Molefi Asante (1980) na sua ideia de *afrocentricidade* que têm suas raízes no ativismo e militância sociais acerca do/a negro/a na sociedade pensando nessa reconfiguração de sua imagem e na integração

¹ Entrevista para TV UFAM em abril de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7skZyBVG0fY>> acesso em 06 jan. 2023.

entre as partes nesse *quilombismo* de unificação de saberes e fundamentos de troca, cuidado e significação dos corpos e de suas intelectualidades. Penso que o corpo negro é um corpo em ebulição. Ferve nas suas inquietações e Keila Sankofa está sempre em ebulição, em movimentação e em estado de alerta. “Eu estou disposta a me mover e mudar essa realidade de apagamento, mesmo que minimamente, junta a toda essa equipe negra e indígena que quer uma Manaus sabendo que a sua pele é escura e não é por causa do sol”², diz a artista.

Esta pesquisa se embasa em um contexto etnográfico em análise das principais obras da multiartista Keila Sankofa, como é possível de imaginar, não foi uma tarefa das mais fáceis selecioná-las, em comum acordo com a artista, as obras, intervenções e vídeos foram selecionados pensando na sua importância social, sem desconsiderar a importância dos demais que não foram citados no corpo do texto.

Com cunho interdisciplinar, desenvolvemos esta pesquisa pensando na importância de seu trabalho. Assim, a questão que nos norteia é: “De que maneira os trabalhos artísticos e culturais de Keila Sankofa impactam no processo de constituição da identidade, memória e na emancipação dos corpos negros na sociedade?” Devemos pensar que a artista busca, entre outras questões, o protagonismo negro, ela mesma se reconhece, agora, como protagonista de sua própria vida e se coloca em primeira pessoa, um lugar que por muito tempo lhe foi negado. Ao longo da pesquisa estivemos juntos dialogando acerca dela, de mim, da coletividade, pois ela acredita no coletivo, trabalha com diversas mãos, para que pudesse compreender a pessoa Keila Sankofa e o sentido dessas angústias que se transformam em arte. Buscamos por entrevistas, conferências e participações que a artista esteve para estruturar o texto.

No primeiro capítulo trabalhamos o contexto do/a negro/a na sociedade desde a diáspora africana até o banzo ancestral, dos anseios sociais em que estes corpos são condicionados, passando pela violência que pune esses corpos e o descaso aos negros/as no período mais crítico do século até agora, a Pandemia da Covid-19.

O início chamado “No princípio éramos realeza?” é uma provocação. Sabemos que existia realeza, reis, rainhas, príncipes, princesas, generais. Um verdadeiro império e como todo grande império, havia súditos e escravizados. A provocação aqui dessa “realeza” que abrange o todo é no sentido territorial, identitário e patrimonial, isto é, os negros estavam em seu território, estavam entre os seus, seus familiares e seus próximos, dominavam seus saberes ancestrais, sua terra, seu lugar. A realeza, aqui, portanto, é neste sentido de domínio de si, do

² Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

seu corpo, de sua história, das tradições, da memória do seu povo, de poder ser e estar em território fértil para eles e não em um território inimigo onde seus corpos não eram considerados nada mais senão mercadorias e produção de mão de obra.

No segundo capítulo, há um panorama da presença negra no Amazonas e na Amazônia que sumiram junto à várzea, com isso, há o mito da ausência de negros na região, uma inverdade que ainda vigora.

[...] A volubilidade do rio contagia o homem. No Amazonas, em geral, sucede isto: o observador errante que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular num itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios; o observador imóvel que lhe estacione às margens, sobressalteia-se, intermitentemente, diante de transfigurações inopinadas. Os cenários, invariáveis no espaço, transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o (CUNHA, 2000, p.126).

Neste cenário de analogia, compreendemos a imagem do/a negro/a na região amazônica em busca significados para sua presença apagada ao longo dos tempos. Aqui, houve desbravadores negros e negras que fizeram história juntamente com os demais insurgentes na busca da emancipação dos seus corpos, a Revolta da Cabanagem é um exemplo da perseverança de união entre os dissidentes que buscavam por sua emancipação, dentre eles, o povo negro, indígena, ribeirinhos.

Nas palavras da artista, Keila Sankofa, “minhas obras são cinema, performance, artes visuais. Achava isso um problema, mas não: era apenas minha ancestralidade existindo em mim”³. E eu me vejo representado por essa potência e ouvindo o chamado da ancestralidade que pede ajuda para continuar existindo e respirando através da gente. Eis a necessidade de falar da arte de uma mulher preta.

Keila Sankofa está representada no terceiro e último capítulo, acerca de suas obras e um pouco sobre o seu processo artístico que engloba rua, inquietações, provocações e ênfase na ancestralidade e no resgate de memória de figuras importantes para região como seu trabalho em Direito à Memória e o resgate de Alexandrina. Bem como apontar os anseios que atravessam os corpos negros e as complexidades da identidade.

Estou pensando a identidade como retórica de identificação e diferença, como um processo de negociação e que se narra. Não apreendemos a identidade, apenas podemos afirmar que ela faz parte da dimensão da linguagem: fluida, reversível,

³ Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/> > Visitado em 02 dez. 2022.

ficcional, circunstancial, relacional e ambivalente. As identidades não são singularmente verdadeiras ou falsas, mas múltiplas e contingentes, são da ordem indeterminável dos discursos que os indivíduos ou grupos elaboram e reelaboram constantemente sobre si e sobre os outros (MARCON, 2005, p. 30).

Há uma preocupação e cuidado em cada obra que Keila Sankofa oferece ao público. Há muito estudo, pesquisa e necessidade de falar e ser ouvida. São trabalhos minuciosos que requer dedicação e a artista sabe como poucos que negros devem se dedicar ao dobro para serem respeitados. Mas ela não se preocupa com o respeito e renome no sentido mercadológico, vai contra a sua doutrina. Sua ambição é (re) pensar as identidades e memórias que foram apagadas e dar significados, nomes e as suas devidas importâncias na sociedade manauara e da região norte. Por isso, ela sempre diz que é uma fileira de pessoas e que pensa coletivamente, pois nunca está sozinha e sempre há uma oportunidade de exaltar a imagem do/a negro/a uma vez que sua autoestima também sofre interferências sociais.

Há muita afetividade também. Keila Sankofa pensa nas dores e tentativa de extermínio, mas também pensa na afetividade, na autoestima, empoderamento, limpeza e cura para afastar o mau agouro e preparar o corpo para a batalha diária.

A exemplo de Keila Sankofa, mesmo dialogando acerca de muitas dores, essa dissertação também trata de afeto. A afetividade que em muitas vezes está ausente nas vidas dos corpos negros, a afetividade de si e ao outro semelhante ao nosso corpo, nossa cor e de nossas vivências. Um ubuntu de afetividade, de (res) significação e conscientização do ser negro. Com origem entre os povos da África Subsaariana, “Ubuntu”, em termos gerais significa “humanidade para todos”. Na concepção de Sodré (2017, p. 101), “significa homem enquanto humanidade, ou seja, para ser percebido como humano, o indivíduo é, sendo junto a *Outro* [...] o dirigir-se para algo além de si mesmo, para *Outro*”, ou seja, a sua importância, o “eu sou porque nós somos”. A compreensão de que todos os corpos são importantes, vivem em coletivo e precisam estar em harmonia.

Essa dissertação é uma obra aberta, isto é, não há uma conclusão, os fatos estão aqui, mas o caminho é longo e a fileira de ancestralidade são tão infinitas quanto possíveis. Aos que aqui estão e aqueles que ainda virão e lerão este texto, que contribuam, pois o mecanismo de defesa do dominante sempre consegue mudar as regras do jogo quando nós, pretos, chegamos à linha de chegada. Devemos nos proteger, conscientizar e compreender o todo, o que está em volta no âmbito social, político e cultural, não há como desvincular nossas existências desses âmbitos. A resistência reside na inquietação, na revolta e nos afetos. A cura é coletiva (ou menos solitária em redes de apoio) no final das contas e é tempo de cura para encarar as batalhas que nossos corpos ainda hão de encontrar pelo caminho.

A divisão da arte é algo eurocêntrico e isso não me interessa há tempos. O processo ancestral de africanos e diaspóricos na arte envolve comunicação ritual, cor, vestimenta, dança, representação, música, performance e mais muitas coisas. Nós, negros, somos naturalmente multilinguagens. E isso é um poder⁴ (SANKOFA, 2021, p. 1).

Finalizo com uma fala energética e essencial para este texto de Keila Sankofa, reforçando o poder do uso de linguagens e comunicação ao desenvolvimento desse corpo negro que usa desses atributos para construir seus mecanismos de defesa através desse diálogo que propõe a libertação de suas imagens atreladas à submissão para realoca-lo ao poder em sua forma, totalidade, figura e de cura.

⁴ Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/> > Visitado em 02 dez. 2022.

CAPÍTULO 1

1. VESTÍGIOS DE SANGUE NEGRO, UM BREVE CONTEXTO.

“A certeza que vencerei, viva ou morta, me fortalece, me finca no chão, me faz desapegar do que é passageiro”
Keila Sankofa⁵

1.1. E quem sou eu? Métodos de um memorial em construção.

Quando se é criança não se tem a preocupação em ser diferente. Você quer apenas um novo amiguinho para brincar, se divertir e, inconscientemente, estar inserido no meio. A minha geração, início dos anos de 1990, não havia essa compreensão da representação negra como hoje. Erámos crianças e cumpríamos este papel. Claro, vivências são vivências e se diferem umas das outras. Em meus primeiros anos de vida tinha um cabelo rastafári, lembro nitidamente que era o que entendo hoje, piada entre as crianças da minha idade e mais velhas. A música ainda me é nítida: “puxa e estica, solta e enrola, Bombril”. Comparando meu cabelo à palha de aço para arar panelas, coisa corriqueira para qualquer criança negra.

Seguia na brincadeira porque não tinha noção de nada. Consequentemente, não tinha noção do meu corpo e de como essa piada, disfarçada de coleguismo entre as partes, agredia e ainda agride. Apesar disso, o ambiente em que cresci e em que estava inserido era, o que podemos entender, como confortável. Filho de militar e mãe funcionária pública, cresci em um ambiente *privilegiado*, que não se prolongou ao longo da vida, mas boa parte dela. Hoje, tenho a convicção que tive uma infância fora da curva. Sem as dificuldades que muita família preta passou e ainda passa. Pois a sociedade desigual espera isso vindo de um lar afrocentrado: a violência, o abandono, a desestrutura familiar, a fome, a submissão.

Meu primeiro contato com o racismo foi na 4^o série, em um colégio particular no interior da Bahia, Juazeiro, onde meus pais foram transferidos no meio dos anos 1990. Lembro-me das palavras racistas que esta menina da minha sala, Joyce, jamais esquecerei o seu nome, proferia a mim. Ela não era negra, mas também não era branca. E aquilo não me atingia de forma alguma, pois eu não sabia o que era aquilo, sempre fui muito protegido. Mas a situação ganhou proporções maiores, pois os outros coleguinhas da sala de aula, além de alguns professores se incomodavam com a situação. Estamos falando de meninos e meninas de mais ou menos nove

⁵ Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>> visitado em 10 dez. 2022.

anos que poderiam não entender o contexto, mas sabiam que havia algo de errado naquele comportamento. Esse fato me marca até hoje pelo motivo da não reação minha.

Ao longo dos anos continuei a passar despercebido, ou pelo menos eu acho. O meu corpo, portanto, era só mais um corpo, em crescimento, em desenvolvimento, ledo engano. Até nos mudarmos para Manaus, em 2003, já adolescente. Fomos estudar em uma escola pública e lá começou a minha jornada de compreensão do meu corpo, da minha cor.

Escola pública é aquilo; diferenças culturais avassaladoras. Num contexto tão diversificado como este há interações e tensões, assim, sofri (em alguns casos revidei) *bullying*. Foi a partir da minha vivência na escola pública e um novo contexto de vida e cidade que meu processo de resistir com meu corpo negro aflorou. Amigos diferentes, aulas de Filosofia e Sociologia que muito me salvaram. E eu sempre dizia que nunca tinha sofrido racismo fora aquele caso isolado. Será mesmo? Pois o racismo, a exclusão social não é somente o direto, existe o indireto, o velado e o recreativo. Como quando atravessam a rua quando você passa se afastam com medo de um possível furto, seguram a bolsa. E os olhares.

Ah, os olhares medrosos atentos a cada gesto meu. A cada ida ao shopping, entrada em lojas, era um drama. Mas a gente, infelizmente, acaba se acostumando e acabei me bloqueando dos olhares, não permitia que aquilo me afetasse mais do que já me afetava ser preterido. Enquanto meus amigos da minha faixa etária, brancos ou pardos, eram puro sucesso.

Quanto aos olhares, é uma coisa que nos acompanha ao longo da vida. E, por mais que se esteja bem-vestido, que seja criança, jovem, adulto, idoso, homem ou mulher, vai passar por estes desconfortos que doem no fundo do âmago. Os olhares são matadores, eles te acusam, deprimem e diminuem. A sensação de impotência é uma sensação que sempre me acompanha. Muito do meu bloqueio vem dessa impotência de certo temor em reagir de uma forma mais tempestuosa e terminar como todos eles querem e planejam ao longo dos séculos: morto.

Na época de graduação, no curso de Filosofia na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), apesar dos pesares, foi uma época tranquila. Um período importante para ampliar os horizontes e compreender cada vez mais o meu corpo como alvo desse plano genocida. Nessa época, também, sofri com aos mais diversos abusos da Polícia Militar com o famoso “baculejo”, muitos deles ironizavam o fato de o negro cursar Filosofia numa Universidade Federal. Mas eu sempre fui muito abusado, retrucava e respondia com mais ironia e rispidez. Salve Exu, que sempre me livrou de algo muito pior nessas minhas experiências com a PM.

Quando me tornei professor, foi que eu percebi a importância da voz, em dar voz, ouvir o outro. Como professor de Filosofia/Sociologia, em minha visão, não bastava ensinar, eu queria aprender. Absorver as perspectivas daqueles adolescentes e jovens que estavam

começando a sua vida (assim como eu), no sentido racional, de perceber o ambiente em que estavam inseridos. Percebi que o discurso e o diálogo são caminhos irrefutáveis. Alguns meninos e meninas eram de um grupo de risco, pela comunidade onde viviam, uns até já estavam inseridos no tráfico, outras meninas grávidas. Mas, o mais impressionante é, por mais que não gostassem de estudar, eles tinham um olhar sobre a vida instigante. Essa é uma das coisas que mais gosto em ser professor. A aula vai além do conteúdo programático. Suas trajetórias são exemplos.

Embora tenha sido uma experiência de vida intensa, não foi o suficiente para, também, me compreender como um indivíduo social e alvo. Este momento ocorre quando me insiro no meio alternativo cultural amazonense enquanto produtor cultural. Neste sentido, compreendi a questão da militância, do corpo político.

E o circuito alternativo, entre erros e acertos com seus artistas incríveis, me proporcionou outra visão de vida e comigo mesmo. Ao trabalhar com estes artistas, principalmente do âmbito musical, entendi que a importância falar, de me expressar, coisa que pouco fiz na vida. Pois os traumas do racismo fizeram de mim uma pessoa intranquila, medrosa, com baixa autoestima e nenhuma confiança na minha capacidade intelectual. Um processo ainda em desenvolvimento.

Não demorou muito para estar no lugar que mais gosto, o audiovisual, e contar histórias. É preciso buscar por todos os caminhos para a nossa emancipação social no sentido de se desgarrar da colonização e nos reconectarmos com a nossa ancestralidade. Nesse sentido, tenho certeza que a arte salva. Ela sempre me salvou ao longo da minha vida, minha válvula de escape sempre foi à música e o cinema. Então, estudar e falar acerca da emancipação social da nossa negritude, aliado à arte é essencial, em especial, para me reconectar comigo mesmo e assumir uma postura confiante.

Nesse processo de conhecer novas pessoas do circuito artístico alternativo, conheci Keila Serruya (agora, Keila Sankofa). Uma mulher negra, alta, com muitos acessórios e balangandãs e fiquei tão intrigado quanto encantado pelo poder, a presença que ela emanava. Não nos tornamos amigos, pois pouco nos encontrávamos. Nossa aproximação foi acontecendo genuinamente, não apenas comigo, mas com minha mãe e irmã, somos amigos e temos amigos em comum, o que existia era apenas uma admiração.

Houve uma época que ela mais um grupo de amigos nossos, também negros, espalharam Lambe-Lambe pela cidade inteira com fotos suas. Negros lindos e empoderados. Eram grandes cartazes. No centro da cidade havia do Francisco Ricardo em um muro perto do Porto de Manaus, um ensaio nu, sem mostrar nada, mas muito impactante. E sempre passava de ônibus

e ficava encantando com o Chico até que um dia, reparei que havia também de Keila Sankofa, um Lambe enorme no pilar do que foi uma passarela entre as avenidas Getúlio Vargas e Sete de Setembro. Quando avistei aquele lambe, aquele poder, fui atravessado por um sentimento de emoção, fiquei em choque. Queria voltar e tirar fotos, mas o tempo não estava ao meu favor em nenhum momento. Toda vez que passava ali eu ficava admirado, aquilo me preenchia e me atravessava de maneiras diferentes, penso que isso também estava ligado com meu estado de espírito em determinados dias.

Em uma oportunidade que tive de encontrá-la pessoalmente falei de como aquela imagem era importante. Lembro-me do sorriso, Keila é uma mulher séria, mas que tem um sorriso lindo e me falou que era importante de fato, pois esse trabalho era a tentativa de reconstruir a autoestima preta. Não foram exatamente com estas palavras, mas basicamente foi neste sentido.

Ao ser aprovado na seleção para cursar a especialização no Ensino de Filosofia no Ensino Médio, pelo CED-UFAM (totalmente em EAD), em 2018, eu pensei em falar desses Lambes, mas o curso me levou para outros caminhos e usei a obra “O Processo” de Kafka para falar do sistema opressor na sociedade brasileira com os grupos minoritários: negros, mulheres e LGBTQIAP+. Havia uma necessidade em falar dessa obra, pois este livro desperta sentimentos muitos reais, muito vívidos em mim. Já havia pensado em usá-lo com o mesmo tema na especialização anterior que cursei em 2017, Ética, no Departamento de Filosofia da UFAM, mas por questões diversas, não finalizei o curso.

Em 2019 abriram as inscrições anuais para o Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia para ingressar em 2020, resolvi arriscar. Já tinha tentado no ano anterior com outro tema que me interessa bastante, Patrimônios Públicos abandonados na cidade de Manaus (e não são poucos), passei no pré-projeto, porém não na prova. E passando pelo centro da cidade, vejo Keila Sankofa, toda imponente e potente. E quis falar do processo de emancipação social através de Lambe-Lambe e os seus artistas, unindo também o Hip Hop da cena local. (In) felizmente, com a Pandemia da Covid-19, não foi possível. Tivemos professora Renilda Aparecida Costa e eu, que reestruturar o projeto e centralizei toda essa inquietação em uma só pessoa, Keila Sankofa.

Ao saber do contexto da ocupação “Quem Ela Pensa Que é?” fiquei em absoluto êxtase, positivo e negativamente. Mas ela sempre muito pontual e usando as palavras certas me disse que agora isso não era mais um problema, porque, quem ela realmente pensava que era? Fiquei pensando muito nisso por dias, quem eu, Lucas, penso que sou? Quem são estes corpos negros que estão aqui existindo e resistindo em uma sociedade que ainda pensa estar em um reino

colonial tupiniquim pensam que são? Corpos negros não deveriam estar no fundo e servindo? A pergunta é retórica.

À medida que o curso no mestrado foi avançando com as disciplinas que discursavam muito acerca da Amazônia, do sujeito, das teias sociais, dessa interação social, entre outros assuntos, tive absoluta certeza que estava no caminho certo em ter escolhido Keila Sankofa. Aquele dia qualquer ensolarado e muito quente em Manaus quando avistei aquele Lambe pela primeira vez, não foi em vão.

Os estudos no mestrado foram essenciais na estruturação da dissertação e na minha percepção de mundo, do meu corpo e da região que nos acolhe, o Amazonas. A disciplina “Seminário Temático II: Corpo e Sociedade – Estudos de David Le Breton”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Artemis Araújo me fez compreender a ideia de corpo, seu uso e simulacros para além do senso comum que se entende de corpo. E falo bastante acerca dos corpos negros por ser uma temática ainda urgente e que Keila Sankofa se apropria muito bem em seus trabalhos ao uso desse corpo consciente e político.

“Tópicos Especiais II – Norbert Elias: Sobre o Tempo, Teoria Simbólica, Condição Humana e Norbert Elias por ele mesmo” ministrada pelo Prof. Dr. Gláucio Campos, envolve as questões do pensamento colonizador eurocêntrico e como esses processos civilizadores ainda são vigentes, fazendo que grupos minoritários sejam os sujeitos que mais sofrem com a repressão ao corpo e aos domínios sociais e coletivos, sem dúvidas foi crucial para o meu entendimento sobre esses processos que, no fim, são exclusivamente para reprimir o sujeito.

Com foco em movimentos que buscam emancipação a disciplina “Seminário Temático II: Os Dissidentes e a Amazônia”, do Prof. Dr. Michel Justamand e Prof. Dr. Alexandre Oliveira foi um momento fundamental para a minha construção pessoal e coletiva. Aqui, aprendi muito sobre essas subversões que nada mais são que lutas emancipatórias e coletivas para descolonizar pensamentos opressores impressos na sociedade.

“Formação do Pensamento Social na Amazônia” ministrada pelo Prof. Dr. Odenei Ribeiro, Prof. Dr. Alfredo Wagner e Prof.^a Dr.^a Marilene Corrêa foi demasiadamente importante para compreender a Amazônia, o pensamento social acerca da Amazônia, seus sujeitos e corpos que aqui estiveram e estão na construção da região. Importante também na minha compreensão de Keila Sankofa, uma mulher negra da Amazônia, como ela gosta de falar.

Keila Sankofa é uma presença única, leal, intensa, que sabe o que quer e como quer. Tem noção do seu poder, da sua força, da sua arte e referências. Numa sociedade carente de referências, emburrecida propositalmente por seus governantes, Keila Sankofa é uma artista necessária. E essas ânsias e atravessamentos de um encontro produtivo entre Keila Sankofa e

eu compõem as minhas motivações pessoais. A arte nos salvou e tem nos levado para caminhos particulares e ao mesmo tempo tão plurais enquanto a ocupação de espaços.

Penso que é importante o estudo de Keila Sankofa pela importância social que ela imprime e busca descolonizar. Se, historicamente, o Amazonas esqueceu e apagou dos seus registros a figura do/a negro/a na região, a artista subverte esse pensamento coloca aos holofotes o protagonismo aos invisibilizados da terra verde.

Estas motivações também estão intrinsecamente ligadas ao âmbito profissional, pois me auxilia a compreender o meu corpo dentro do ambiente de trabalho e não aceitar mais piadas que há tempos já não são mais naturalizadas. Uma trajetória profissional precisa de profissionalismo, atenção e zelo no seu ambiente de trabalho. Sendo preto, todas estas instâncias se elevam ao máximo, pois sabemos que o branco sempre estará em vantagem, podemos ser mais capacitados, mas sempre seremos preteridos. Para além do âmbito profissional como educador, penso que essa ruptura com esse processo violento de repressão, opressão e omissão, deve estar inserido em quaisquer locais de trabalho.

As motivações acadêmicas são um fator crucial nesse meu desenvolvimento enquanto ser pensante e de representatividade. Ora, precisamos e devemos ocupar todos os lugares que nos foram negados ao longo dos anos. Todos os/as pretos/as devem se sentir representados e incentivados a buscar por melhorias de vida. Ocupando estes espaços, especialmente o meio acadêmico, é uma resposta para aqueles que negam a nossa existência. Nossa vitória é sempre coletiva. E sabemos que o meio acadêmico não foge à regra do pensamento colonizador racista, por exemplo, a negação de autores negros essenciais na luta antirracista, na construção de um pensamento negro libertador e da intelectualidade e saberes empíricos negros que são negados pela Academia enquanto autores clássicos. Enquanto autores brancos em seus estudos ultrapassados acerca da negritude são considerados clássicos. É um meio também excludente. Ocupar esses espaços acadêmicos também é o nosso direito.

Falar da potência, resiliência angústias de Keila Sankofa, uma mulher negra, é uma forma também de homenagear as mulheres que me cercam. Sempre estive muito envolvido com as mulheres, uma família liderada por mulheres (materna e paterna), amigas, professoras. Talvez 80% dos meus ídolos famosos são mulheres em suas diversas áreas de atuação. Logo, não poderia ser diferente dar foco em uma mulher como Keila Sankofa.

Agradeço imensamente pelo útero que me gerou, Regina, minha mãe, sempre nos deixando à vontade para nossas decisões, mesmo sendo uma leoa em sua instância máxima com os filhos adultos, sempre presente, nos incentivando, apontando erros, acertos e nos aceitando como somos. Uma verdadeira rainha, fazendo jus ao seu nome. Minha irmã, Ythana Isis, ainda

lembro dos primeiros batimentos cardíacos quando fomos na ultrassonografia, seis anos nos separam, e é uma admiração tão grande por essa menina. Só agradeço por ser o seu irmão e filho de minha mãe. E nossas matriarcas, Filomena (avó materna) e Juju (avó parterna), que maravilha de mulheres, tão diferentes, tão distantes e ainda assim, cheias de amor e acalento para com seus netos, filhos e os agregados. Fui e sou feliz, na medida do possível, com essas mulheres e tantas outras que me fizeram ser o que sou hoje. E claro, não poderia deixar de mencionar duas mulheres especiais, duas seres humanzinhas que acalentam nossas almas: Melanie Christina (in memoriam) a Pitbull mais dócil do mundo e Malia Christina, a gatinha mais manhosa que existe. Axé para todos.

1.1.1. Procedimentos metodológicos

“Quem ela pensa que é?”, uma frase que carrega um poder simbólico de violências epistemológicas, sociais e culturais que vive a população negra. Keila Sankofa é uma multiartista que vivenciou essa violência. Dentre seus diversos trabalhos significativos, houve a curadoria na exposição “Uýra, a árvore que anda”, do artista Emerson Munduruku. A exposição, lançada em 2019, na Galeria de Artes Visuais do Largo São Sebastião, no Centro de Manaus, foi um sucesso. Em uma das ocasiões, alguém indagou: “quem ela pensa que é para ser a curadora?”. E essa pergunta ressoou e se transformou em arte. Um Lambe-Lambe potente instalado no coração da cidade, o centro de Manaus.

E quem estes corpos negros, em suas diversidades, pensam para adentrar espaços, criar e repensar laços, retomar suas narrativas e construir uma nova história? Quem eles pensam que são em produzir arte, apontar problemáticas, formular hipóteses e identificar os processos opressivos intelectuais e culturais que lhes foram negados ao longo dos séculos?

Estas são inquietações de uma artista negra que reconhece em si a sua potência e a força de corpo como o seu. A busca pela libertação social e a significação dos corpos negros em uma sociedade opressora e discriminatória é contínua. A formação de uma consciência social do corpo negro político é gradativa, pois o mecanismo sistemático opressor atua como um sistema imunológico, resistindo aos tempos e as novas perspectivas de defesa. Nesse contexto social e político acerca da independência dos corpos negros na sociedade brasileira, reconhecemos que os tempos são outros e houve mudanças significativas e que representam um avanço. Todavia, ainda é preciso desmistificar o mito da democracia racial que impera na sociedade, representado pela meritocracia e o racismo cordial/recreativo, falácias do sistema supracitado que consegue se sustentar através do discurso opressivo.

Buscamos, portanto, compreender a representação da artista negra Keila Sankofa, neste processo de quebra de paradigmas e estigmas que levam os corpos negros para o final da fila.

Neste âmbito acadêmico, esta pesquisa se apropria da teoria de Weber na questão da ação social enquanto ferramenta de relações sociais e coletividade. Para ele, a ação social deve ter algum sentido, isto é, causa e efeito, pois elas (as ações sociais) condicionam o sujeito neste estado de comunicação que se desenvolve através das questões sociopolíticas, econômicas e culturais.

Estas condutas humanas é que Sell (2006) define que, para Weber, o sujeito seja o fundamento primeiro da sociedade. Ora, toda a concretude social estaria fundamentada, também, a partir destas ações sociais, que precisa do homem para existir. São ações que envolvem o coletivo. São estas ações que igualmente determina quem poderá se beneficiar dos privilégios alicerçados em uma sociedade capitalista e desigual.

Os clássicos da sociologia foram os primeiros intérpretes do mundo moderno. Eles nos ajudaram a entender que a modernidade implica uma profunda ruptura com o passado, trazendo novas formas de organizar a produção (economia), distribuir o poder (política) e compreender a existência (cultura). Foi para explicar as diferenças do mundo moderno com as sociedades do passado, bem como entender o motivo destas mudanças, que os primeiros teóricos da sociologia que fizeram as suas análises empíricas (SELL, 2006, p. 21).

É fundamental compreender que com a modernidade novas formas de pensamento acerca do homem se solidificaram no âmbito social. Weber é um dos principais expoentes nessa questão do homem, sociedade, comunicação e relações. Todos eles se dão através dessas ações que tem em seu objetivo primeiro as próprias relações, entretanto, nessa organização social e coletiva onde o capital impera, há ramificações. As diferenças sociais representadas pelas classes sociais, por exemplo, exemplificam estas mudanças apontadas por Sell no seio social. Os domínios políticos, econômicos e culturais se estruturam a partir de um elo apenas e este elo é quem dita às regras.

Em linhas gerais, o que Weber “procura é compreender uma individualidade sociocultural formada de componentes historicamente agrupados, nem sempre quantificáveis, a cujo passado se remonta para explicar o presente, partindo então deste para avaliar as perspectivas futuras” (BARBOSA, QUINTANEIRO, 2002, p.112). Afirmção que se articula com a presente dissertação em pensar o passado, pensar o presente e o futuro na questão étnico-racial nos apropriando da arte e dos conhecimentos artísticos de Keila Sankofa para este novo olhar social acerca dos corpos negros na sociedade.

Erving Goffman elabora uma análise acerca dos indivíduos em/na sociedade. Para o autor, estas relações sociais são como uma relação teatral, a sociedade como um grande teatro,

portanto. Teatro que moldará o próprio sujeito em suas ações particulares e coletivas. O sujeito interpreta, molda as suas ações de acordo com o sentido dramático em que está inserido, uma manipulação representativa em como ser aceito ou impor as suas legislações. Como um contrato social, todos estariam de acordo com esse teatro dramático social:

Primeiro, há o “cenário”, compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e outros suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele. O cenário tende a permanecer na mesma posição, geograficamente falando, de modo que aqueles que usem determinado cenário como parte e sua representação não possam começar a atuação até que se tenham colocado no lugar adequado e devam terminar a representação ao deixá-lo. Somente em circunstâncias excepcionais o cenário acompanha os atores (GOFFMAN, 1985, p. 29).

Os indivíduos precisam dessa referência do que Goffman compreende como cenário para sua *performance social*, estas ações performáticas, nos apropriando novamente do autor, são os diversos “eus” que o indivíduo pode atuar. A sociedade como um todo é o seu cenário. Ao identificar esse cenário, um terreno confortável e compatível ao seu modo de atuação, o sujeito se integra ao interlocutor, à plateia que, em uníssono, compartilha e aplaude essas ações.

Erving Goffman procura realizar uma análise dos papéis e as representações que os indivíduos tendem a executar nos mais variados ambientes ou lugares. Goffman aplica para este fim sua teoria de palco social, onde os atores, ou seja, os indivíduos desempenharão seus papéis. Dessa maneira o referido autor realiza uma análise das interações sociais dos sujeitos utilizando a linguagem, os gestos, os olhares e a verbalização (MARTINS, 2014, p. 142).

A afirmação do autor nos auxilia a compreender a preocupação de Goffman para além de teorizar a sociedade como um teatro e os sujeitos como atores. Goffman busca também a essência dessas “ações forjadas” implícita ou explicitamente no contexto social em que o indivíduo está inserido e a sua necessidade de representar um papel que lhe dê subsídios e garantias que consiga representar e ser aceito dentro dessa representação, isto é, uma imagem favorável de si mesmo perante a plateia também “corrompida” por tais efeitos sociais. Como Arendt (2000) afirma, quando diz que a condição do homem é uma variante que engloba o sentido histórico e cultural. Ainda assim, o ser humano é um ser sempre condicionado a algo, a imposição lhe condiciona a submeter-se nesse estado explícito de seguir os modelos impostos, e isso valeria também para o próprio elo dominante que também é refém de suas próprias armadilhas sociais. Afirmação que se assemelha a Weber (1999, p. 526) e a dominação do poder:

[...] é uma relação de dominação de homens sobre homens, apoiada no meio da coação legítima (quer dizer, considerada legítima). Para que ele subsista, as pessoas dominadas têm que se submeter à autoridade invocada pelas que dominam no momento dado. Quando e por que fazem isto, somente podemos compreender

conhecendo os fundamentos justificativos internos e os meios externos nos quais se apoia a dominação.

Ademais, podemos realizar um paralelo deste teatro social com o grande teatro sádico de que Foucault (2008) dissecou acerca do período da lamentação entre os séculos XVI e XVIII onde os acusados de crimes eram julgados, criminalizados e mortos em praça pública, aos olhos silenciosos e acusadores dos demais sujeitos da comunidade/sociedade. Mascarados, enfeitados e interpretados pelos indivíduos que atuam e se transvestem em uma sociedade que busca por este espetáculo das convenções sociais ofensivas ao *Outro*. Punição e castigo que serviam como condenação aqueles acusados de crimes e/ou um alerta para os demais atores sociais não cometerem ilegalidades que os levassem ao estado brutal de espetáculo.

Esse fenômeno teatral e social desmembrados por Weber (1999), Goffman (1985), Foucault (2008) e Arendt (2000) é de um lugar de manutenção dessas representações, desses atos indissociáveis ao homem, mas que preconiza outros elos do que podemos conhecer como uma sociedade democrática e justa. Um pensamento alinhado às ideias de Bourdieu (2011, p. 12), o autor declara que “a classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios da hierarquização”. E quais princípios são estes senão os mecanismos de defesa de si mesmo para se manter no poder e em posição privilegiada?

Alfred Schutz (1970) elucida a questão da fenomenologia enquanto estas relações sociais. Em linhas gerais, o autor, que tem como base fenomenológica Weber e Edmund Husserl, imagina uma sociedade que, à priori, já estava estruturada antes do sujeito existir, isto é, as convenções e representações estabelecidas, a realidade social, portanto, aconteceria por mecanismos empíricos. Uma vez que a estrutura condiciona implícita e explicitamente o sujeito. Tais como as convenções, representações e atuações sociais, como afirma Goffman.

São estes fenômenos que as ciências sociais procuram compreender. Nesse contexto, Sell (2006, p. 22), enfoca que “a sociologia nasceu da constatação de que a ordem social moderna desorganizou as formas de convívio social gerando problemas novos que reclamavam soluções inovadoras” é neste sentido que a pesquisa também se desenvolve em problematizar essas relações epistemológicas de uma ordem social excludente e desmemoriada, pensar um novo contrato social democrático e repensar essa *práxis* social.

Em outros termos, uma tarefa minuciosa de compreender e promover a recuperação da autonomia dos corpos negros na busca de sua emancipação social, identidade e memória. A tarefa do pesquisador seria dissecar tais pensamentos e buscar na pesquisa compreender e analisar comportamentos sociais e rupturas nesses paradigmas estruturados e estruturantes, como diz Bourdieu (2011).

Nesse sentido, o momento da pesquisa é fundamental um encontro ao conhecimento do que o pesquisador almeja pesquisar e trabalhar. Oliveira (2000, p. 31-32) afirma que “se o olhar e o ouvir constituem a nossa percepção da realidade focalizada na pesquisa empírica, o escrever passa a ser parte quase indissociável do nosso pensamento”, esse é um fundamento principal na metodologia de uma pesquisa, olhar, ouvir, escrever e compreender o objeto, cenário, vozes e histórias. E podemos ir além e acrescentar o sentir. Keila Sankofa é muitas em uma só pessoa. Ela sente na pele, na vida todos os processos de negação da sua presença e corpos parecidos com os seus, o sentir é empírico, angustiante e que traz o movimento da mudança, há muita sensibilidade envolvida. Portanto, olhar, ouvir e escrever (e o sentir) no campo antropológico e etnográfico está interligado no processo de estruturação da redação/escrita. São etapas interdependentes, isto é, cada uma tem o seu momento, mas que usufruem da prerrogativa de construir o texto final, que se inicia ao olhar, compreender o ambiente e/ou o objeto de estudo.

Ao analisar os trabalhos de Keila Sankofa e contextualizar a presença negra no Brasil e na Amazônia, buscamos por uma metodologia que se embasa na pesquisa qualitativa, etnográfica e de história oral, nos apropriando das artes e dos fundamentos principais da corporeidade, pois todos os trabalhos da artista atravessam a sua vida e o seu corpo.

Ao categorizarmos esta pesquisa como qualitativa nos embasamos na afirmação de Moresi (2003, p. 69) que afirma que esse modelo metodológico nos “ajuda a identificar questões e entender porque elas são importantes”, isto é, compreender a complexidade do que é ser um corpo negro no Brasil atualmente, pois, “os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e de sua razão de ser” (HAGUETTE, 1994, p. 63), logo, uma abordagem que analisa todas estas questões que ainda permanecem na sociedade.

São estas mudanças sociais impressas pela resistência, questionamentos, senso de comunidade e comunhão de narrativas que faz dessa pesquisa um ato demasiadamente significativo enquanto relevância científica, pois ela se solidifica na construção de novos olhares e saberes para com a questão do racismo e da presença/ausência negra no Brasil/Amazonas. Para tanto, buscamos “captar a especificidade dos fenômenos estudados e seus significados” (BARBOSA, QUINTANEIRO, 2003, p. 110). Tais fenômenos sociais também se intensificam na amplitude das vozes negras que estão à frente do debate. Keila Sankofa é apenas uma entre diversas vozes, entre artistas, lideranças, educadores, movimentos sociais, artísticos e culturais na construção de um conhecimento plural acerca dos corpos negros, de suas histórias e lutas.

Na ótica de Oliveira (2000, p. 24), uma pesquisa etnográfica deve ser também uma comunhão entre as partes, logo, é um “encontro etnográfico [...] desde que o pesquisador tenha

a habilidade de ouvir o nativo e por ele ser igualmente ouvido”, analisar não somente a complexidade das obras de Keila Sankofa, mas também o todo que lhe cerca a sociedade/comunidade em que a artista vive (Manaus), e suas manifestações étnico-culturais que representam para a artista o seu crescimento enquanto uma mulher negra periférica e artista independente em uma sociedade que invisibiliza a sua existência.

Neste sentido, a pergunta que norteia esta pesquisa é: “De que maneira os trabalhos artísticos e culturais de Keila Sankofa impactam no processo de constituição da identidade, memória e na emancipação dos corpos negros na sociedade?” Pergunta que permeia narrativas de um grupo social forjado a ser marginalizado. Assim, esta dissertação se fundamenta na interdisciplinaridade, se apropriando das Ciências Sociais, Filosofia, Etnografia, Artes, saberes empíricos e demais áreas que enriquecem a redação.

Keila Sankofa não é apenas uma multiartista e multimídia. Seus trabalhos ecoam no meio independente no Brasil e no exterior e em ocupações em Museus. Fotógrafa, diretora, roteirista, curadora, gestora do Grupo Picolé da Massa, artista audiovisual e performática, ela compreende que o movimento é importante, que os corpos são transitórios e tem história. E os movimentos estão presentes nos movimentos sociais, artísticos e culturais que narram e reivindicam o direito de existência do/a negro/a, assim como a sua intelectualidade, representadas, aqui, por nomes como Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Angela Davis e demais nomes que são clássicos essenciais na construção intelectual negra.

Keila Sankofa acredita nos caminhos, nas encruzilhadas e entende a importância da rua no processo de construção e reconstrução das identidades. A rua é caminho, a rua é de EXU e a rua acolhe. A rua também é crescimento e integração, por isso que ela acredita na força dessas três letras: RUA.

Narrativas que produzem um diverso repertório a ser analisado e compreendido. Nas palavras de Haguette (1994, p. 67), “[...] antropologia e sociologia, lançaram mão de técnicas semelhantes na abordagem do real, especialmente no valor que alocaram à participação do pesquisador no local pesquisado, e à necessidade de ver o mundo através dos olhos dos pesquisados”, compreendendo a arte de Keila Sankofa como afrofuturista que, em linhas gerais, revisita o passado pensando no futuro.

A arte é uma ferramenta importante social e cultural na construção identitária, política e social de um povo. Neste sentido, os trabalhos de Keila Sankofa se consolidam como uma forma de constituir, autenticar e reestabelecer o vínculo memorial dos grupos étnico-raciais.

[...] ela é capaz de tocar os sentimentos dos homens, despertar-lhes a consciência e provocar a indignação, exercendo assim uma influência no sentido da melhoria social. A arte idealista pode edificar e inspirar: na verdade, isto foi amiúde aduzido como a sua função primordial (OSBORNE, 1985, p. 24).

Os domínios da arte são ilimitados e transgressores, seu princípio básico representa o todo, no sentido cultural, estético, moral, ético, social, político. Keila Sankofa constrói uma linguagem da descolonização, sobretudo, memorial com a presença negra invisibilizada na sociedade manauara. Do corpo negro como figura protagonista de suas próprias narrativas, da rua como libertação e integração entre os sujeitos sociais e na luta antirracista e os processos identitários que ainda estão em (re) construção.

Nas palavras de Abdias Nascimento (2016, p. 204), “nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana”. Esse é o papel de Keila Sankofa e sua arte; desarticular o que há muito tempo está edificado e considerado único.

Amaro (2009, p. 19) se apropria da teoria de Hans Belting na definição de uma história da arte padronizada,

A história da arte, enquanto invenção ocidental, elegeu uma determinada produção imagética, certas formas de arte como historicamente imperativas. Havia um ajuste (ou, ao menos, acreditava-se nele) entre a imagem eleita e o enquadramento histórico. No conceito original de “história da arte” está inculcada a relação entre o acontecimento artístico (imagem) e a história escrita da arte (enquadramento).

Padrões estéticos ocidentalizados e requeridos como únicos e verdadeiros. A história da arte para além do conhecimento ocidental e europeu é rica e diversa. O império desse pensamento de uma única forma artística e padronizada fragmenta toda uma sociedade e sua *práxis* social e cultural silenciando todas as outras formas culturais e artísticas que podem e devem ser cultuadas. Os trabalhos de Keila Sankofa são, sobretudo, sensoriais, potentes, sensíveis e cuidadosos. O chão, a terra, as plantas, o sangue, os balangandãs, a força, os simbolismos. São elementos que se unem na luta, na resistência e na força da população negra em resistir em existir.

Acreditamos que a potência da voz e do trabalho artístico de Keila Sankofa, e poderia ser de muitos outros artistas negros ou líderes reconhecidos ou não, são vozes e corpos fundamentais na luta antirracista compreendemos que unir a pesquisa científica com a reivindicação negra precisamos, assim como Keila Sankofa, pensar em coletivo.

1.2. No princípio éramos realeza?

O choro de África

O choro durante séculos
 nos seus olhos traidores pela servidão dos homens
 no desejo alimentado entre ambições de lufadas românticas
 nos batuques choro de África
 nas fogueiras choro de África
 nos sorrisos choro de África
 nos sarcasmos no trabalho choro de África [...]

O choro dos séculos
 inventado na servidão
 em histerias de dramas negros almas brancas preguiçosas
 e espíritos infantis de África
 as mentiras choros verdadeiros nas suas bocas

O choro de séculos
 onde a verdade violentada se estiola no círculo de ferro
 da desonesta força
 sacrificadora dos corpos cadaverizados
 inimiga da vida
 fechada em estreitos cérebros de máquinas de contar
 na violência
 na violência
 na violência

O choro de África é um sintoma

Agostinho Neto

No princípio, éramos reis, rainhas. Mas éramos também súditos. Esta provocação se fundamenta mais como uma lembrança das potencialidades que foram usurpadas em todo um continente. Em um contexto geral, essas sociedades africanas eram organizadas e sustentadas pelos domínios dos reinos, da riqueza e poder. De acordo com Mattos (2012),

Mali era considerado um dos mais importantes reinos sudaneses da savana ocidental entre os séculos XIII e XV, a origem desse reino está nos povos de língua Mandê, que viviam nos kafus, conjunto de aldeias cercadas por terras cultivadas no vale do Níger, que formavam pequenos estados governados pelos famas.

[...] Gana era um outro reino sudanês, consolidado a partir do século IV. [...] As primeiras informações a respeito do reino de Gana foram encontradas na obra do escritor árabe AL-Fazari, no século XVIII. Esse autor relata que, no Marrocos, Gana já era conhecida como “a terra do ouro” desde o século VIII.

[...] Benin era um dos povos edos que habitavam há milhares de anos, a região de florestas a oeste do rio Níger. [...] No Benin, os mais velhos possuíam o poder de legislar sobre as terras e os costumes das aldeias agrícolas e orientavam o trabalho dos outros grupos. Reuniam-se nos santuários em homenagem aos seus ancestrais para resolver os problemas e as disputas da comunidade.

[...] em várias cidades-estado da África Oriental, como Quíloa Mogadixo, Mombaça, Moçambique, Zanzibar, Mafia, Melinde, a organização política concentra-se na figura de um sultão ou xeque, que governava com o apoio de um conselho, aparentemente com base nas leis islâmicas.

[...] Na África Centro-Occidental, existia o reino do Congo, que no século XV, considerava que tudo o que não era natural, como a infelicidade, as doenças e a infertilidade, poderia ser provocado por feitiçarias, e seus praticantes eram

perseguidos. [...] Na região as terras eram férteis, plantavam-se coco, banana, dendê, sorgo, inhame, cola. Também se extraía o sal, pescava-se, caçava-se, criavam-se porcos, cabras, galinhas e cães. Os homens trabalhavam como escultores, feitores de cestarias, ferreiros e tecelões. A especialização também era empregada na indústria têxtil.” (apud SILVA, 2018, p. 28).

Cada sociedade tinha suas interações particulares, seja por sistemas segmentários, isto é, a descentralização do poder em um universo compartilhado. Os sistemas hierárquicos, majoritariamente monárquicos. E ainda os sistemas piramidais, onde os laços sanguíneos mantinham a hierarquia (KHAPOYA, 2015).

Contudo, com as expedições europeias e a chegada do homem branco em território africano em busca de colonização e posse, o continente africano e seu povo tornaram-se alvo de uma passagem na história devastadora. Se por um lado havia hierarquia e certa liberdade dos corpos negros. Com a chegada dos europeus, estes corpos viram sua liberdade ruir. Em muitos casos, através daqueles que deveriam assegurar sua segurança.

O tráfico humano dos corpos negros foi um verdadeiro holocausto lucrativo e “foram bem-organizados, com ampla participação de uma parcela das elites dominantes africanas” (MOORE, 2008, p. 17). O genocídio do povo africano ganhava proporções gigantescas e iniciava à caça aos corpos negros em busca de trabalho escravo e lucro.

Sequestrados, saqueados e a caminho do desconhecido, a diáspora dos africanos começava. Um período doloroso e humilhante. A diáspora foi a viagem da dor. Suas vidas não mais lhes pertenciam, o “corpo que não era mais corpo” (ALVES, 1989, p. 41). Agora eram mercadorias, peças, objetos que seriam severamente escravizados. Só em território brasileiro, o país que mais importou escravizados, estima-se que “o número de escravos enviados ao Brasil entre 1575 e 1675 foi da ordem de 400.000 a 450.000, e, no século XVIII, chegou próximo de 2 milhões” (SILVÉRIO, 2013, p. 22). Dois milhões de vidas ceifadas a custo de suor e sangue. Em 1872, os escravizados e seus descendentes já somavam 58% da população total em território brasileiro (ibidem, p. 42).

Ao aportar do Navio Negreiro, os escravos imediatamente eram negociados e vendidos, os Comboieiros “os comprava dos portos a 100\$000, os melhores, a 120\$000” (FREYRE, 1981, p. 14), mas seus corpos também serviam como moedas de troca, em alguns casos, “a compra de escravos passou a ser paga com produtos da colônia, em especial tecidos, tabaco, açúcar e cachaça, além de pólvora e armas de fogo” (GOMES, 2007, p. 243), suas vidas, portanto, tinham menos valor que estes itens. O tráfico dos escravizados além de alcançar proporções inimagináveis era lucrativo. Eram mercadorias, afinal. Estas mercadorias deveriam valer o quanto valiam, pagava-se caro e deveria render lucro aos seus senhores, “havia senhores rurais

que calculavam o valor do escravo pela produção intensa, de que fosse capaz, matando seus negros de trabalho, fazendo dez trabalharem por trinta” (FREYRE, 1981, p. 21).

Foram quase 400 anos de violência e genocídio dos escravizados no Brasil, o último lugar do mundo a abolir a escravatura, ainda que por volta de 1850 o tráfico já fosse proibido. Nesse interim do auge/apogeu da escravidão negra e indígena, pois não somente os negros, mas os indígenas também quase foram exterminados (em alguns casos, povos inteiros foram dizimados), vítimas da violação dos seus corpos, a colonização gerava lucro e poder. À custo de sangue negro e indígena, uma nova sociedade burguesa fincava raízes em um sistema que se estruturava entre classes dos abastados, dos pobres e dos grupos minoritários étnico-raciais, abaixo da pirâmide e da linha da pobreza. Eram, aos olhos da época, os miseráveis sem-terra, sem história, sem autonomia. Era a total negação de sua existência enquanto seres humanos, reféns de uma sina insólita e imposta. Alguns escravos libertos sofreram com o descaso dos seus antigos senhores e com a sociedade em geral. Sem meios de conseguirem se sustentar, a mendicância fora umas das alternativas que encontram, pois “a cor da pele podia ser decisiva na classificação social dos indivíduos” (FRAGA FILHO, 1996, p. 24) em uma “condição de pária” (ibidem, p. 69).

Uma condição que implica nos aspectos sociais da época e que interfere na condição dos corpos negros hoje. A escravidão foi um período violento não se pode negar que o Brasil foi construído a custo do sangue preto e indígena. Uma característica comum em uma sociedade escravocrata e colonizada. A luta em coexistir para existir deixou marcas profundas nos corpos descendentes.

Em um contexto histórico-cultural, a imagem do corpo negro está intrinsecamente ligada à sua subalternidade, como afirma Keila Sankofa: “Vivemos em uma guerra de comunicação, as informações chegam deturpadas, manipuladas; e o audiovisual é utilizado fortemente para confundir erros e sucumbir às mentes”⁶. É possível compreender com essa fala da artista que os corpos negros vivenciaram e vivenciam diversas violências simbólicas e explícitas desde sempre. E os meios midiáticos corroboraram com a generalização dos corpos negros. Estes homens e mulheres, frutos da diáspora aportaram em terras estrangeiras foram suprimidos pelo poder ao seu corpo e sua humanidade. Banhados pelo domínio e o desaparecimento de si. O “sucumbir das mentes” como sabiamente afirma a artista está nessa questão dos processos de negação da vida negra. A limpeza social (e podemos pensar em

⁶ Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

limpeza midiática e intelectual), portanto, seria projeto eugênico que interferiu legitimamente na ascensão do negro na sociedade é uma estrutura que reforça o estigma. Há uma necessidade de apontar esses erros para construir uma sociedade que não mais limite e cause espanto nos espaços que ocupam.

Figura 1 – Vestígios de Fogo.



Fonte: Autorretrato, 2020.

Walter Fraga Filho destaca em seu livro *Mendigos, Moleques e Vadios na Bahia do Século XIX* (1996), um importante relato de Maria Graham⁷ de como era o pensamento sobre os corpos negros e como eram tratados no início do século XIX:

Quando em visita à Bahia em 1821, dedicou algumas linhas de seu diário a mais este drama da escravidão. Narrou que certa vez, ao voltar de um passeio nas imediações da cidade, encontrou uma senhora negra que agonizava à margem de uma estrada. Os cavaleiros ingleses recorreram a seus companheiros portugueses para que fosse providenciada ajuda a pobre mulher, mas estes responderam insensíveis: “oh! É só uma mulher negra, vamos embora! (ibidem, p. 71).

O relato da artista aconteceu na Bahia, mas poderia ter ocorrido em qualquer lugar do Brasil. Não há como desvincular a diáspora negra dos dias atuais, quando os corpos negros ainda sofrem por estigmas e represálias. Era necessário, ao pensamento dominante, desumanizá-los. Suas vidas não importavam senão apenas para servi-los. Uma mão de obra cara e que tinha serventia tão somente para enriquecer os senhores. Essa passagem bárbara e genocida foi uma organização muito bem arquitetada pelo colonizador na ambição por riqueza

⁷ Maria Graham foi uma notável viajante e pintora inglesa. Seu famoso livro, *Diário de uma viagem ao Brasil, 1821, 22, 23* (1956) detalha suas impressões sobre o país. Mais sobre a artista em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6024/maria-graham>> Acesso em 04 out. 2021.

e poder a custo de muito sangue derramado em um verdadeiro “crime contra a humanidade” (MOORE, 2008, p. 33).

1.3. Vestígios de dominação

O negro encara há muitos anos e às duras penas ser e estar em uma sociedade com uma herança cultural escravocrata impressa em sua estrutura. Ainda se recuperando de um período histórico e genocida sobre os seus corpos e dos seus ancestrais. É um passado que insiste em permanecer no presente, pois a sua herança maior, o racismo, não possibilita a ascensão social da população negra. As relações de poder representadas pelo elo dominante se estruturam no passado colonial hegemônico, se renova, se reintegra e se reestrutura nos seus próprios domínios, uma posição que não abrem mão.

Em *Economia e Sociedade* (1999), Weber, em linhas gerais, discursa acerca das formas econômicas, do capital do ato de dominação da elite frente aqueles menos favorecidos. A luta de classes, manutenção e desenvolvimento da sociedade a partir do capital. Sobre dominação, diz o autor:

Dominação, no sentido muito geral de poder, isto é, de possibilidade de impor ao comportamento de terceiros a vontade própria, pode apresentar-se nas formas mais diversas. Pode-se, por exemplo, como ocorreu ocasionalmente, compreender os direitos que a lei concede ao indivíduo, contra um ou vários outros, como o poder de dar ordens ao devedor ou ao não-autorizado, interpretando-se, portanto, todo o cosmo do direito privado moderno como descentralização da dominação nas mãos dos "autorizados" pela lei (ibidem, p. 188).

A construção dos domínios do poder, portanto, se dá através além do seu status e de sua força perante os demais. Sua vontade permanece a única e se prolifera aos seus desmandos. Práticas alicerçadas e protegidas pelo capitalismo. Os demais indivíduos são influenciados por tais práticas e sua reprodução e polarização constitui e legaliza este poder. Ainda segundo o sociólogo,

A "dominação", como conceito mais geral e sem referência a algum conteúdo concreto, é um dos elementos mais importantes da ação social. Sem dúvida, nem toda ação social apresenta uma estrutura que implica dominação. Mas, na maioria de suas formas, a dominação desempenha um papel considerável, mesmo naquelas em que não se supõe isto à primeira vista (ibidem, p. 191).

O indivíduo não tem liberdade de escolha, pois estas relações sociais estão impostas e delimitadas. É o que Platão chamaria de tirania⁸. Neste sentido, as relações tornam-se

⁸ Em *A República* de Platão, Sócrates discursa acerca da tirania e de como ela é nociva para uma cidade. O tirano (ou aquele que governa/governante), é aquele que tomado pelo seu vício, especialmente pelo poder, contamina a todos. Ele torna-se escravo de seus vícios. Assim, uma cidade sob a tirania também será tomada pelo vício. Hoje, nossa sociedade está tomada pelo governo tirano que impõe regras e limita o homem em sua existência. Ao seu

fragmentadas em uma dicotomia impressa por estas forças sistemáticas. Este monopólio que, entre outros fatores, usufruem dos bens econômicos, políticos, sociais, linguísticos, patrimoniais e culturais autenticando-os como seus. Limitando espaços, contribuições e manifestações culturais que não sejam em favor do seu protagonismo.

Nesse contexto, esclarece Barbosa e Quintaneiro (2002, p. 119): “o caráter recíproco da relação social não significa uma atuação do mesmo tipo por parte de cada um dos agentes envolvidos”. Ora, as relações são conflituosas quando há jogos de poder e uma hierarquia impressa em represálias. São relações demarcadas pelo vínculo dominante. E estas relações de poder, historicamente, sobressaem e sobrecarregam os corpos negros.

Pinheiro (2014, p. 48-49) informa que “a ideologia orgânica da elite da sociedade branca brasileira sente necessidade de cultivar ideias, valores e normas que preservem os interesses da mesma sociedade branca”. A professora se embasa na teoria de Gramsci no que diz respeito às ideologias orgânicas que se fundamentam em um objetivo social unilateral, pois são ideologias dominantes embasadas na branquitude e nos domínios da hegemonia. Pois “o branco está fechado na sua brancura” (FANON, 2008, p. 27), ideologias da supremacia branca que não abrem mão de seus privilégios, impossibilitando a destruição das algemas invisíveis dos corpos negros que insistem em lembrar o passado e negar a sua presença e liberdade em uma sociedade do século XXI.

Le Breton (2012, p. 7) define que “a existência é corporal”, isto é, o sujeito é corpo, é físico, é movimento. Suas manifestações acontecem através do seu corpo, da sua linguagem. Ao subverter a ideia de corpo, movimento, liberdade e autonomia em um único sentido, a branquitude e o seu poder sistemático, influencia na regressão e opressão do sujeito na sua jornada de conhecimento de si e de mundo que, por sua vez, influencia na construção psicológica e cultural. Nesse sentido, os corpos negros sofreram por não poderem coexistir de maneira livre e saudável, e conceber essa ideia emancipatória de corporeidade, de sua história, identidade e narrativa. Pois, segundo Weber (1999, p. 187), esse “é um caso especial do poder”, manipular corpos negros, negar suas identidades e não os fazer reconhecer como indivíduos sociais e políticos.

No seio da problemática racial e social envolvida pelo branqueamento e discurso higienista, o elo dominante se beneficia por sua influência e monopólio. Sueli Carneiro (2005, p. 44) pensa que este é “o princípio da autoestima e a referência do que é bom e desejável no

redor, a sociedade em geral, ou parte dela, torna-se um objeto desse meio tirano, degradando a todos e deixando a cidade, a sociedade, cada vez mais pobre, dominados pelos vícios (poder) e pela injustiça e reproduzindo tais atitudes tirânicas.

mundo, estabelecendo o branco burguês como paradigma estético para todos”, além da total manipulação das forças sistemáticas, sociais e estéticas, como nos diz também Florestan Fernandes (2007) e Norbert Elias (1990) quando reafirmam essa ideia do pensamento branco e privilegiado, de poder excessivo em virtude de si mesmo e de atos que sejam à favor do que ele mesmo construiu para si.

A dominação europeia é marcante na nossa construção social, são construções e costumes ainda vigentes que reafirmam esta a subposição de inferioridade da população negra, “e como todas as classes médias, esta estava aprisionada de uma maneira que lhe era peculiar: não podia pensar em derrubar as paredes que bloqueavam a ascensão por medo de que as que a separavam dos estratos mais baixos pudessem ceder ao ataque” (ELIAS, 1990, p. 37). O colonizado é excluído, os meios de conhecimento são negados, sua presença é negligenciada, sua história é apagada em favor do *status quo* que privilegie a elite dominante. Nada além de um pedantismo social, um sentimento quase patológico de sua superioridade, como se não pudessem coexistir nos mesmos espaços.

Foucault (2008, p. 25) também nos alerta sobre a questão das relações de poder x corpo: “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Ora, corpos são movimento, são políticos, existem e resistem ao tempo, as interferências repressivas. No campo sociológico, podemos compreender como uma forma de constituir uma presença, uma voz que vai contra ao monopólio. Busca-se, portanto, uma nova representação de corpo e presença política que não seja mais aquela manipulada e representada pela ótica embranquecida e os plenos domínios nas esferas sociais, políticas, culturais, linguísticas e patrimoniais.

A dominação em virtude de uma constelação de interesses (especialmente em virtude de uma situação de monopólio), e, por outro, a dominação em virtude de autoridade (poder de mando e dever de obediência). O tipo mais puro da primeira é a dominação monopolizadora no mercado, e, da última, o poder do chefe de família, da autoridade administrativa ou do príncipe (WEBER, 1999, pp. 188-189).

Em uma sociedade capitalista e elitizada, o modelo de obediência e autoritarismo permanece legitimado e o sufrágio é reprimido. Nesse sentido, concordamos com Fanon (2008, p. 26) quando o pensador teoriza ao dizer que “o homem negro é um homem negro”. Ora, não há dúvidas quanto essa realidade da pele mais escura. Mas a problemática se escora exatamente nesse sentido: em uma sociedade de tradição supracitada racista e genocida, um sujeito negro, independente de sua posição social, hierárquica, de liderança, fama ou fortuna, ao fim, será um

corpo negro, o racismo o acompanhará, “ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina” (ibidem, p. 133).

Figura 2 – Keila Sankofa em processo de artístico.



Fonte: Instagram pessoal da artista. Foto de M4fel Matagal, 2021.

As problemáticas apontadas por Fanon (2008) e da artista amazonense Keila Sankofa em suas obras, resume bem o que apontamos como o mito da democracia social, um pensamento falacioso e tendencioso do estado hegemônico que se proliferou como verdade. Como a artista em diversas ocasiões ressalta, a repressão ao corpo negro faz parte do plano genocida em suprimir suas vivências, envoltos do mito de uma suposta democracia em que todos têm seus direitos e deveres respeitados. E isso vem de muito antes dos que aqui estão, Keila Sankofa vislumbra a sua força através da fileira de pessoas que vieram antes dela, são estas dores e repressões que fazem dela uma mulher mais forte para continuar lutando. E romper as barreiras dos mitos acerca dos corpos que nem o seu. Florestan Fernandes (1972, p. 12) sintetiza essa questão:

O essencial, no funcionamento desses mecanismos, não era nem a ascensão social de certa porção de negros e de mulatos nem a igualdade racial. Mas, ao contrário, a hegemonia da “raça dominante” – ou seja, a eficácia das técnicas de dominação racial que mantinham o equilíbrio das relações raciais e asseguravam a continuidade da ordem escravagista.

Não basta a hierarquização e sua manutenção, é preciso formular uma falsa ideia de uma construção social democrática. É um fenômeno clássico, pois cumpre com seu ideal de uma evolução, de uma comunhão que não se mostra na prática. Negros e negras ainda lutam para romper as estruturas do *status quo* racista do branco salvador e da meritocracia inexistente. Por

muitos anos seus corpos estiveram – e ainda estão – à margem de uma posição econômica e social. Uma das forças da elite dominante é neste sentido das falsas representações/ideologias que não condizem com a realidade. E com relação os corpos negros isso se intensifica. Com relação a essa problemática, Weber (1999, p. 188), mais uma vez, nos auxilia a compreender que:

Na grande maioria das formas de dominação, e precisamente nas mais importantes, este é, de alguma maneira, o caso, e muitas vezes numa proporção tão grande que, por sua vez, o modo como os meios econômicos são empregados para conservar a dominação influencia, decisivamente, o caráter da estrutura de dominação.

Vemos, portanto, que existe uma ordem social estruturada no elo dominante em sua forma de organizacional regrada e estabelecida a seu favor. Para a população negra, há muralhas que impossibilitam/limitam a sua ascensão e mais, sua emancipação, nesse *modus operandi* da desigualdade racial. Explica Le Breton (2012, p. 9): “a ordem social se infiltra pela extensão viva das ações do homem para assumir força de lei, esse processo nunca está completamente acabado”, forças que invadem as entranhas da sociedade em um sistema castrador e negligente restringindo “as informações que os negros poderiam utilizar em busca de dignidade, identidade e justiça lhes são sonogados pelos detentores do poder” (NASCIMENTO, 2016, p. 93).

1.4. Vestígios do biopoder

É possível compreender que as regras socioculturais estão demarcadas pela estrutura política, hierárquica e racial. A raiz de muitos problemas sociais que o Brasil enfrenta está em seu substrato. Strauss (1967, p. 23) considera que a estrutura social está baseada em “relações que podem ir da colaboração mais estreita a uma hostilidade latente”, ora, o sujeito está preso em convenções estruturais que são impulsionadas por uma ordem social opressora.

Este poder sobre a vida, autonomia e liberdade dos corpos negros é o que Foucault (1988) denomina de “biopoder”, a dominação em seu estado bruto: cultural, social, política, econômica, patrimonial, religiosa, entre outros. Em suas palavras,

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar (ibidem, p. 133).

À luz do pensamento colonizador patriarcal, branco e eurocêntrico, podemos avaliar que o capitalismo também se fundamenta nessa relação dominante quando se limita acessos, pois

essa estrutura social tornou-se uma regra social de exclusão da população negra na participação ativa na sociedade. “O poder era, antes de tudo, nesse tipo de sociedade, direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente, da vida; culminava com o privilégio de se apoderar da vida para suprimi-la” (FOUCAULT, 1988, p. 129). Não há domínios sem causa, sem um contexto histórico que fundamente a sua força. Neste sentido, Jessé Souza em *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato* (2017, p. 27) expõe um fato indissolúvel: “a compreensão que nossa forma de família, de economia, de política, de justiça foi totalmente baseada na escravidão” que não reconhece a sua própria história, subjuga seu povo e negligência a sua existência e direitos. É uma estratégia de suprimir e reprimir estes corpos em uma subordinação imposta. Carneiro (2005, p. 77) nos auxilia a compreender o pensamento de biopoder em Foucault:

Foucault, ao inscrever o racismo no âmbito do biopoder, esclarece-nos que este, enquanto tecnologia de poder voltada para a preservação da vida de uns e de abandono de outros à exposição da morte, presta-se à determinação sobre o deixar morrer e o deixar viver. Com a máxima do “deixar viver, e deixar morrer” como expressão do biopoder, Foucault delimita a função do racismo que integra o biopoder como elemento legitimador do direito de matar, intrínseco ao poder soberano, que no contexto das sociedades disciplinares será exercido pelo Estado, por ação ou omissão.

O racismo, portanto, alimenta o poder de alguma forma, pois ele se sustenta, dentre outras maneiras, nos estigmas e na deslegitimação das vidas negras. É um projeto convincente e que gera frutos benéficos para aqueles que representam a força máxima: Estado e a elite dominante. Herdeiros de uma sociedade escravocrata que suprime toda a liberdade (corpo, vida, trabalho, saúde, saberes e cultura) dos grupos minoritários étnico-raciais. Assim, “o biopoder aciona o dispositivo de racialidade para determinar quem deve morrer e quem deve viver” (CARNEIRO, 2005, p. 76), o total controle da vida.

Exemplificamos a condição dos corpos negros na sociedade brasileira em uma analogia a Kafka em “O Processo” (1979). Através do seu protagonista, Josef K., indivíduo que acorda com policiais lhe detendo e o acusando de um crime que não cometeu. “Alguém devia ter caluniado a Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã” (ibidem, p. 7), sem mais explicações K. é acusado. “Você logo sentirá o efeito dessa lei” (ibidem, p.7), profere um dos guardas. Não há justificativa para tal detenção, mas ela existe. Ele está sendo observado. Josef está sendo processado e desconhece os motivos.

Não existe nenhuma dúvida [...] de que detrás das manifestações desta justiça [...] move-se uma grande organização, uma organização que não somente emprega guardas subornáveis, inspetores e juízes petulantes [...] e outras potências auxiliares [que] consiste em deter inocentes e em move-lhes um processo insensato e, na maioria das vezes, como é o meu caso, carente completamente de resultados (ibidem, p. 53).

Não há dúvidas que o projeto hegemônico e genocida está em curso e se sustenta com bases sólidas na exclusão dos grupos minoritários e étnico-raciais. Os corpos negros, entretanto, são os que mais sofrem com essa negligência histórica. São criminosos, réus, julgados e subjugados, os condenados da terra, como se intitula uma dos livros emblemáticos de Frantz Fanon (1968):

O que o colonizado viu em seu solo é que podiam impunemente prendê-lo, espancá-lo, matá-lo à fome; e nenhum professor de moral, nenhum cura, jamais veio receber as pancadas em seu lugar nem partilhar com ele o seu pão. Para o colonizado, ser moralista é, de modo bem concreto, impor silêncio à soberba do colono, despedaçá-lo a violência ostentosa, numa palavra: expulsá-lo francamente do panorama (ibidem, p. 20).

Vidas ceifadas, baseadas na violência e exploração. A opressão silencia e impõe limites e a justiça, que funciona em comum acordo com o elo dominante, não possibilita o direito à defesa. Não há uma lei/justiça democrática. E, assim como Josef, eles buscam por respostas por seu crime inexplicável e que lhe deem direito à defesa. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 19),

As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível.

A analogia pensada por Boaventura de Sousa Santos representa a sociedade brasileira e sua justiça limitadora. Uma divisão social, racial, educacional, estrutural. Uma linha que delimita espaços. Essa inexistência como discursa Boaventura, não é mais simbólica, pois é um ciclo em movimento. Princípios gerais de uma hierarquização hegemônica em uma linha separatista em reprodução dos efeitos da pós-colonização e que mantém nos estereótipos formas de discriminação que subsistem em um eterno *apartheid* a que os corpos negros são condicionados.

Um pensamento único e embranquecido na construção da história e apagamento dos demais. Acerca disso, Adichie (2019, p. 13) ressalta que é um perigo iminente essa única visão, uma vez que, “mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”. Para ela, seria impossível falar dessa manifestação de uma história unilateral e não o assimilar ao poder, ambos caminham juntos nesse território imaginado construído em benefício do poder (ibidem). Ainda segundo a autora, esse processo de uma história única também se reverbera na normatização das coisas, uma vez que, ao repeti-las constantemente,

tornam-se normais. Esse é, portanto, o perigo da normatização, da (in) consciência de desigualdade, do não reconhecimento do privilégio da branquitude em sua posição de poder e do povo negro inferiorizado (ibidem, 2015), questões que se interligam com os anseios de Keila Sankofa.

Como na escravidão, o corpo negro ficou marcado pelo estigma de sub-raça, esse pensamento único reverbera no pensamento coletivo da insignificância e marginalização destes corpos. O biopoder/biopolítica atua em um compasso de uma disritmia social em um plano muito claro de deslegitimá-los.

O biopoder não precisa da raça enquanto categoria socialmente institucionalizada para matar. Basta-lhe uma hostilidade e/ou desprezo socialmente consolidados em relação a um grupo social. Como uma espécie de automatismo associativo, esses sentimentos e representações tornam-se suficientes para orientar a distribuição das benesses sociais (CARNEIRO, 2005, p. 76).

Subterfúgios do elo dominante que na busca em manter o *status quo* de seu poder, domínio e influência, deslegitimam aqueles que se diferem do padrão, suas histórias, identidades, limitam acessos aos bens culturais e patrimoniais e o seu direito à defesa. Um epistemicídio, como aponta Carneiro (2005, p. 98):

O conceito de epistemicídio nos permite organizar esse conjunto de questões a partir de uma concepção epistemológica norteadora da produção e reprodução do conhecimento que determina as relações acima arroladas, bem como a percepção do sistema educacional sobre o aluno negro. Nessa percepção se encontra subsumida uma interpretação de seu estatuto como sujeito cognoscente; por conseguinte, suas possibilidades intelectuais são presumidas de sua diferença cultural/racial.

Como uma morte em vida, é fundamental para o poder construir uma nova narrativa que o coloque no centro dos domínios e descentalizem outras vivências e presenças. O epistemicídio retira a autonomia dos corpos negros, retira a sua função social enquanto cidadão e dificulta acessos principalmente aos bens educacionais. Distorcem os fatos e domesticam esses corpos exclusivamente para negá-los e excluí-los. Similarmente ao pensamento de Foucault (1988, p. 141), pois o epistemicídio seria um “genocídio sistemático”, visto que o colonialismo se institucionalizou nas desigualdades sociais e a população negra foi e é a quem mais sofre com essas desigualdades.

O fenômeno do epistemicídio se configura em todas as vertentes que subtraem a vivência do *Outro*. Além da crise da autoestima, corpos diferentes do padrão estabelecido e um histórico supracitado de violações, homens e mulheres negros/as vivenciaram/vivenciam a crise de sua imagem. Keila Sankofa não se difere dos demais. A artista por muito tempo esteve neste lugar de negação a si e o auto-ódio. O racismo trabalha em diversas esferas e o intelectual aos

corpos negros é o principal fator de que muitos renegam a si mesmo, em vergonhas, culpas e o raiva de si.

Recentemente a artista confidenciou que por muitos anos não usou biquíni, por vergonha. Quando esse momento chegou, foi libertador. Dessa forma que o epistemicídio se configura, para negros e negras saírem desses atravessamentos violentos, há de se compreender que a geografia do seu corpo, suas belezas, suas curvas e intelectualidades são importantes. Mas é uma longa jornada, uma vez que, diariamente, há histórias de injúrias raciais que mexem com toda uma coletividade.

As pessoas se organizam de diversas formas, sendo umas vivendo com seus privilégios e outras em sua negação. Nosso fazer legítima nossos corpos dentro desse espaço geográfico, falamos a partir de nossa estética. Esta negada o tempo inteiro. Descolonizar os olhares sobre essa população aqui em Manaus é algo justo, reivindicamos nossos lugares (SANKOFA, 2020)⁹.

Mas é através dos pequenos avanços, como de Keila Sankofa em usar biquíni depois de quase vinte anos, que há movimentação. Sair desse lugar comum e ultrapassado da diminuição de seus corpos. Contudo, o epistemicídio se reinventa, na manutenção em si mesma do racismo estruturado e dominante, como afirma Unger (2001, p. 28),

O preconceito [...] tem sempre a mesma relação com as rotinas práticas e discursivas que influenciam em com as restrições e tendências que lhes dão forma”, todavia, “é preciso enfraquecer o contraste entre as rotinas preservadoras e os conflitos transformadores de estruturas e reduzir o poder dessas estruturas essenciais de impor um roteiro às relações práticas e de paixão entre pessoas.

O preconceito racial está intrinsecamente na rotina da população negra, resiste aos tempos. E é uma luta muitas vezes silenciosa uma vez que o racismo interfere na condição de aceitação de si. Não há uma luta antirracista sem primeiro compreender acerca do seu próprio corpo.

Souza (2018, p. 9) diz que é “uma ordem social determinada. Uma ordem social que tem donos”. E estes donos é o elo mais forte enquanto poder que lucram com a exploração dos corpos negros. Uma ordem social construída na exploração de mão de obra negra desde a escravidão, “na mais absoluta mentira” (ibidem). Estas mentiras fazem parte de um projeto “que nos torna escravos de uma ordem social” (ibidem). A crença de uma sociedade igualitária não condiz com a realidade, eis, novamente, o mito da democracia racial. A escravidão, segundo o autor, também dialoga com essa falsa simetria de igualdade e oportunidades para todos. Além

⁹ Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

da escravidão física, existe, portanto, uma escravidão psíquica, emocional que caminha juntamente com a ilusão de uma sociedade justa e igualitária inserida em um sistema precário, falido e corrupta. Uma perversidade planejada e muito bem orquestrada.

Figura 3 – Keila Sankofa e Direito à Memória.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2021.

E a busca por emancipação é para além dos seus corpos, é uma direito de existência, de resistência e manter vivo o legado ancestral, memorial e identitário. Aos olhos de Ribeiro (2017, p. 26), “a história tem nos mostrado que a invisibilidade mata. [...] A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando direito à própria vida”, causas emancipatórias na busca de autonomia e descolonização opressora.

A noção de corporeidade negra é fundamental na construção de um novo pensamento de corpo político e insurgente enquanto resistência política, social e cultural. Neste sentido, concordamos com Ribeiro (2018, p. 106) quando assertivamente afirma que “a branquitude precisa parar de nos tratar como fetiche e assumir a responsabilidade de mudar a realidade”.

1.5. Corpos ceifados e a Covid-19

O mundo tem passado por um dos momentos mais delicados de sua história recente, a Pandemia do Covid-19, que dizimou centenas de vidas em escala global. No Brasil, não foi diferente. Foram mais de 700 mil mortes por conta da pandemia do Novo Coronavírus. Perdas que poderiam ter sido evitadas se a sociedade brasileira tivesse um, então, governo

comprometido com o seu povo. Em um momento histórico, turbulento e nefasto, os números tornaram-se alarmantes ainda mais quando colocamos na balança a população negra e as consequências dessa Pandemia.

Para o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) em seu ensaio intitulado *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, o poder escolhe quem deve viver e quem deve morrer. A soberania de comando na vida dos demais sujeitos ele denomina de necropolítica, uma vez que há muito bem performado/delimitado quem deve ser beneficiado pelos privilégios sociais e quem não. Em suas palavras,

O poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer (ibidem, p. 7).

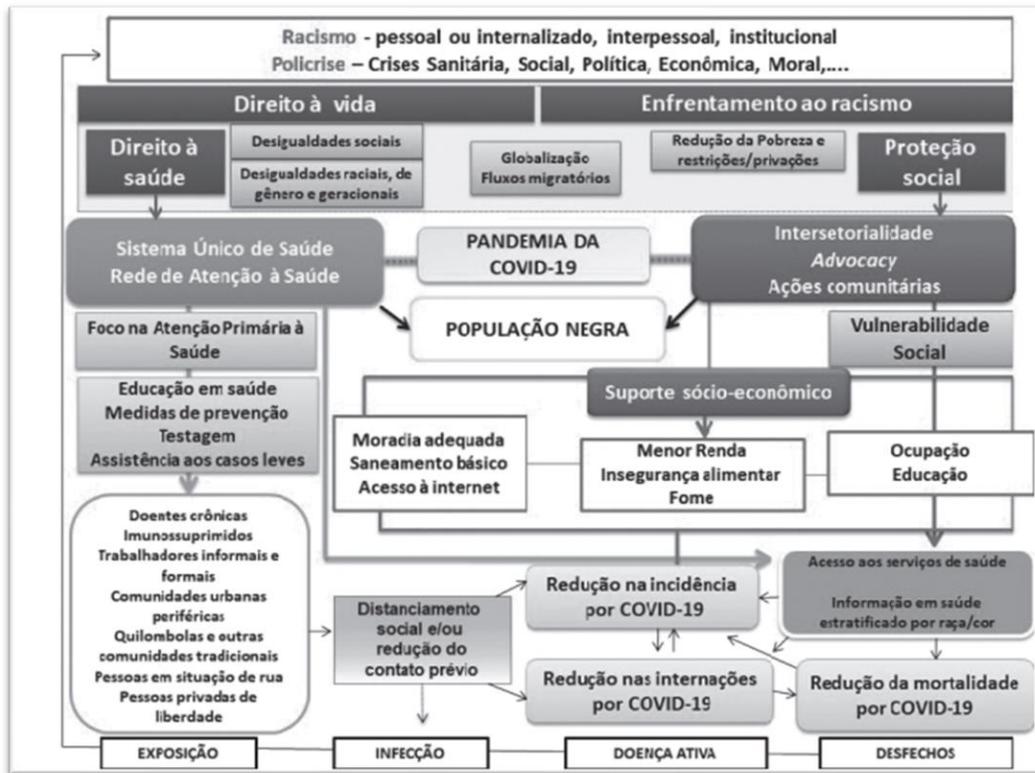
Dessa forma, o pensamento de Mbembe de morte em vida, se relaciona com a ideia de biopoder de Foucault para reafirmar questão dessa soberania estatal e suas formas opressivas de comando e de como esse poder reverbera nos grupos minoritários e especialmente nos corpos negros. Além disso, para ele, a necropolítica é a legitimação da sentença de morte de certos indivíduos, visto que “é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (FOUCAULT, 2008, p. 25), cercá-los de todas as impossibilidades de escolhas e benefícios.

Segundo os dados divulgados pelo Instituto Pólis¹⁰, as mortes pela população negra na Grande São Paulo no período de 1º de março a 31 de julho de 2020 foram demasiadamente superiores se comparados à população branca. Foram 172 para cada 100 mil habitantes contra 115 mortes para a população branca. Soma-se a isso toda uma questão social e política, a falta de emprego, uma moradia adequada, o acesso à saúde e saneamento básico, por exemplo.

Diante disso, a figura a seguir nos auxilia a compreender o panorama da situação da população negra e como o racismo institucionalizado funciona inclusive em uma crise sanitária de grande proporção como a Covid-19.

¹⁰ Dados presentes no site Agência Brasil. Disponível em < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-08/mortalidade-por-covid-19-e-maior-entre-populacao-negra-em-sao-paulo>> Acesso em 02 nov. 2021.

Figura 4 – Mapa de Violências Simbólicas.



Fonte: Santos, et al (2020, p. 7).

Em um breve apanhado para ilustrar a “diversidade” dos modos de exclusão social, nota-se que a violência em suas diversas formas de exclusão é uma presença constante na vida da população negra:

Os desdobramentos da pandemia da Covid-19 numa sociedade estruturada pelo racismo penalizam grupos vulneráveis, especialmente entre pessoas negras, está diretamente relacionado à policrise sanitária, social, política, econômica, moral, crise na globalização e os fluxos migratórios etc. Essa conjuntura influencia e direciona as decisões políticas e a elaboração de estratégias de proteção social, como políticas públicas na área social e da saúde (SANTOS, 2020, p. 6).

A população negra vive em uma eterna crise no Brasil. Nas últimas décadas, suas vozes e seus direitos foram ouvidos. Há políticas públicas que reivindicam o direito desses sujeitos em existir. Apesar disso, a estrutura racista é um escudo poderoso e resistente quando pensamos no contexto em que negros e negras estão inseridos. Conforme Foucault (2008) não há uma “proteção social” o suficiente para resguardar a vida social desse grupo minoritário quando existe o direito à punição por conta da cor da pele, uma vez que “depois de açoitá-lo até a perda dos sentidos, em seguida suspendê-lo com correntes, antes de deixá-lo morrer lentamente” (ibidem, p. 15), o poder opressivo exalta essas dores, essas violações diárias aos corpos negros.

No ponto de vista de Norbert Elias (1994, p. 6), “a sociedade é entendida, quer como mera acumulação, coletânea somatória e desestruturada de muitas pessoas individuais, que como objeto que existe para além dos indivíduos e não é passível de maior explicação”. Isto é, o modelo estrutural da sociedade já nasce falido quando ele se ergue através da injustiça social. Quando uma parcela de sua população corrói nessa decadência social violenta e negligente.

Neste contexto histórico e cultural, compreendemos que a população negra seria o que Elias (2000) denomina *outsiders*. Em sua teoria, os *outsiders*, em linhas gerais, caracterizam aqueles indivíduos que vivem à margem da sociedade. Sujeitos que não estão incluídos no contexto social de uma sociedade marcada pelo elitismo. Os *outsiders* categorizam os membros específicos dessa marginalização dos excluídos, “os não membros da “boa sociedade” (ibidem, p. 7).

A elite dominante, para o autor, seria os estabelecidos. Neste contexto, há uma diferença exorbitante na forma como estes sujeitos, dentro de uma mesma sociedade, vivem. Pois os estabelecidos detêm todos os privilégios, inclusive jurídicos. Enquanto os *outsiders* não têm direitos senão opressão e estigmas.

São estigmas que fundamentam e reafirmam a percepção do corpo negro marginal. Nas palavras de Elias (2000, p. 26), “entre os já estabelecidos, cerrar fileiras certamente tem a função social de preservar a superioridade de poder do grupo”. Por estarem inseridos neste lugar imposto de inferioridade, estes sujeitos sofrem com a eterna barbárie punitiva e compulsória para com seus corpos. A violência policial é uma delas, como mostra a imagem a seguir:

Gráfico 1 – Dados da violência.



Fonte: Cemflores.org¹¹

¹¹ Disponível em: <<https://cemflores.org/2021/07/23/o-genocidio-das-massas-oprimidas-pela-violencia-e-repressao-do-estado-capitalista-se-agrava/>> Acesso em 16 dez 2021.

Segundo os dados disponibilizados pelo site *Cemflores*, somente entre 2013 e 2020, quase 40 mil vidas negras foram vítimas das ações policiais. E estes números podem ser maiores se pensarmos em desaparecidos, além dos anos de 2021, 2022 e nos primeiros meses de 2023.

Na configuração histórica social no Brasil, as condições de vida desses sujeitos sociais sempre foram inferiores. Sendo assim, mais uma vez, invocamos Mbembe (2018, p. 3), para contextualizar a violência aos corpos negros. Em suas palavras, “se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?”. E qual é a resposta senão o fato de que os corpos feridos, ceifados e dizimados continuam sendo os corpos negros pelo simples fato de existir? A violência, aqui, não é tão somente a tentativa de apagamento da memória e identidade, mas limitar, frear e calar vozes e corpos que estão existindo, crescendo, compreendendo o seu ser/eu político.

E o discurso tem um papel essencial na construção das desigualdades como enfoca Foucault (1999, pp. 8-9),

[...] toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Discurso, poder e sujeição social aos seus desmandos, condicionados a um denominador comum: o racismo estrutural. Ao longo dos tempos, há uma renovação de uma oratória racista e elitista que não se desvincula dos processos raciais do Brasil Colônia. Há, portanto, certo sadismo nesse discurso colonial e mitológico da branquitude salvadora (racismo cordial) e inquisidora (exploração e negação). Esta renovação se adapta aos novos tempos acompanhando os sistemas de mudanças sociais e políticos, todavia, em um contexto geral e sistemático, ainda que haja mudanças significativas e importantes, o discurso patriarcal, branco e burguês é uma realidade em vigor. E ele se explicita de uma forma envolvente e violenta. O discurso opressor precisa dessa linguagem vazia e de fácil compreensão para aqueles que querem ouvir. E eles sabem como falar e para quem falar.

Simone Aparecida de Sousa (2012, p. 2) se apropria da ideia de discurso em Foucault, para apresentar essa visão criativa e renovadora do discurso:

O discurso tem força criadora, produtiva, o discurso possibilita que as ideologias se materializem, torna-se perigoso na medida em que serve a interesses, consolida estratificações sociais, pode ser usado para marginalizar, discriminar. Discurso, nessa perspectiva significa poder.

Motivos estes que fazem desses discursos convincentes e sedutores. Legislam e comandam. Não há limitação quando se pensa nesse poder corruptível em assumir uma postura tirânica e convincente na mesma proporção. O controle da massa é o que os torna mais fortes, cominando em vidas negras e outros grupos étnico-raciais vivendo à margem da sociedade. Vítimas de um sistema carcerário que penaliza suas existências.

Mas a passos lentos, esse discurso se enfraquece quando as vozes minoritárias são ouvidas. Em um solo demasiadamente perigoso para os grupos étnico-raciais, falar e ser ouvido pode ser um perigo para os seus corpos. Nesse sentido, nos apropriamos da célebre frase da teórica indiana Gayatri Spivak, pode o subalterno falar?

Bom, historicamente, não. Nesse contexto sociocultural racial também não. Todavia, aos subalternos em suas denúncias, seja por modelos políticos, artísticos e movimentos sociais, estão falando e sendo ouvidos. Ainda que em passos lentos. No ponto de vista da autora, “o mais claro exemplo disponível da tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o Outro” (ibidem, 2010, p. 24). Pode o subalterno falar diante de números, fatos e casos longe de ser considerados isolados?

Thiago Santos Conceição, 16 anos¹². Morto dentro da própria casa;

Evaldo Rosa dos Santos, 46 anos. Morto “por engano” com 80 tiros¹³;

Kathlen Romeu, 24 anos. Grávida de catorze semanas¹⁴;

Pedro Henrique Gonzaga, 25 anos. Morto asfixiado por um segurança em um supermercado¹⁵;

Carlos Eduardo Silva de Souza, 16; Cleiton Corrêa de Souza, 18; Roberto Silva de Souza, 16; Wesley Castro Rodrigues, 25 e Wilton Esteves Domingos Júnior, 20 anos, vítimas de uma chacina policial¹⁶.

Estes são alguns nomes de corpos negros que tiveram suas vidas interrompidas abruptamente pela violência policial ou por civis que corroboram com esse pensamento e discurso da inferioridade da população negra. O racismo tem suas vertentes, seus meios de

¹² <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/06/18/adolescente-de-16-anos-e-baleado-dentro-de-casa-durante-operacao-policia.html>

¹³ <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>

¹⁴ <https://ponte.org/jovem-negra-gravida-e-morta-durante-acao-da-pm-no-rio-de-janeiro/>

¹⁵ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/02/17/manifestantes-fazem-ato-em-frente-a-supermercado-onde-jovem-foi-morto-por-seguranca-na-zona-oeste-do-rio.ghtml>

¹⁶ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/09/pms-sao-condenados-a-52-anos-de-prisao-pela-chacina-de-costa-barros.ghtml>

deslegitimar o *ser negro*. A carne mais barata do mercado sempre foi e continua sendo a carne negra¹⁷.

A intersecção desse modelo racista busca silenciar e criar um campo minado no cotidiano da população negra. E ela tem sido eficaz e duradoura. Pois o racismo não atinge apenas um corpo negro quando este é assassinado pela truculência policial ou quando há discriminação em lojas de luxo nos shoppings centers. Atinge toda uma comunidade que entende dessa dor, da vergonha e do medo em ser e estar em território ilegal para seus corpos. Mexe com o psicológico, sua autoestima, na sua relação social.

Pode o subalterno falar quando sua existência é marcada por dores, lamentos e lutas diárias, viver e buscar pelo direito de existir quando seu grito de dor ecoa menos que o grito do opressor?

1.6. Um sorriso negro ou um lamento negro chamado BANZO?

[...] – Não, eu já rodei, já vaguei por este mundo velho... Já comi e bebi poeira das estradas. Tenho marcas de muita carga no lombo. Na roça, às vezes, meu pai contava histórias e dizia sempre de uma dor estranha, que nos dias de muito sol, apartava no peito dele. Uma dor que era eterna como Deus e como o sofrimento. Totó entendia, era menino, mas, de vez em quando, sentia aquela punhalada no peito. Uma dor aguda, fria, que sem querer fazia com que ele soltasse fundos suspiros. O pai de Totó chamava aquela dor de banzo (EVARISTO, 2017, p. 17-18).

E começou assim, como um desconforto, como em um eterno estado febril. Como uma onda que ecoa fundo na alma, uma profunda dor, uma sensação de desamparo. O banzo como um estado quase patológico de lamento e dor. Ela vem do mais profundo âmago do ser. É inexplicável. Os escravizados sequestrados foram os primeiros a estar nessa permanência infinita de desassossego. Fora da sua pátria, da sua língua, dos seus costumes e tradições. Fora do seio familiar, distantes dos seus entes e amigos. Rumo ao desconhecido, ao sofrimento, a uma causa perdida, não existia outro caminho seguir. Muitos morreram ao longo do percurso, outros seguiram. Vivenciaram um holocausto dos seus corpos negros.

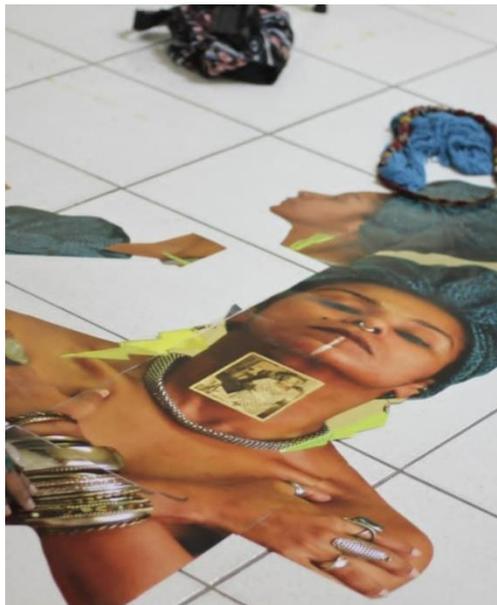
O banzo é essa dor que não passa. Muitos escravizados, inconformados com sua condição se deixaram tomar conta por esse sofrimento que era muito além dos açoites dos senhores. Alguns deixavam de comer, outros comiam terra para que a morte, embora demorada, fosse mais rápida. O que importava era se libertar daquela situação de escravizado.

¹⁷ Parafraçando a cantora Elza Soares, símbolo de resistência negra neste país. A canção “A Carne” é uma composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. Faixa presente no álbum “Do Cócix até o Pescoço (2002).

Conforme os estudos de Ana Maria Galdini Raimundo Oda, em artigo intitulado *O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes* (2007), o advogado brasileiro radicado em Portugal, Luis Antônio de Oliveira Mendes, foi um dos primeiros pensadores no século XVIII a discutir e compreender o estado de enfermidade e os transtornos causados pela diáspora e escravidão sentidos pelos corpos negros escravizados em publicações com *Memória a respeito dos escravos e tráfico da escravatura entre a Costa d'África e o Brazil* (1793). Ainda segundo a autora, Oliveira Mendes e demais autores, buscavam compreender,

A alta frequência de mortes voluntárias entre os cativos, seja na forma passiva de deixar-se morrer de tristeza, como no banzo, seja por meios ativos, como os suicídios por enforcamento, afogamento, uso de armas brancas etc. O desgosto pela vida e o desejo de morrer são atribuídos pelos narradores a reações nostálgicas decorrentes da perda da liberdade e dos vínculos com a terra e grupo social de origem, e ainda aos castigos excessivos impostos pelos senhores (ibidem, p. 2-3).

Figura 5 – Concepção de "Quem Ela Pensa Que É?".



Fonte: Foto de Dinho Araújo, 2018.

Diante de um cenário cruel e pouco amistoso aos escravizados, o fenômeno do banzo se alastrou pelos africanos que aqui aportaram com seus destinos traçados. O banzo era um luto. Além da nostalgia do passado de uma vida livre. Ora, seus corpos, suas identidades, suas vidas, suas memórias, foram usurpadas e desmembradas, em nome de algo muito maior que eles e sua força interior e exterior. Restava apenas o lamento e sucumbir em meio à barbárie.

Neste sentido, compreendemos que a repressão ao corpo desencadeia sérios transtornos, problemas que interferem na socialização do indivíduo, de autoestima, de resistir em continuar

lutando, de se enxergar enquanto sujeito. Há uma dissociação do indivíduo com seu corpo, com sua história, restando as inquietações. Arruda (1966, p. 66) define bem o corpo nessa relação inferiorizada que externaliza estes anseios:

Da frustração resulta uma série de comportamentos e sentimentos que encontramos nos oprimidos: aumento de tensão postural e psíquica, desconforto e dor moral, sentimento de castigo, melancolia e tristeza [...] a alma, então, absorve, introjeta, incorpora a frustração: não há mais nada a que reagir, a perder, a desejar. O eu se omite; apenas a alma sofredora vagueia sem destino, sem objetivo.

Eis a vulnerabilidade emocional. Assim, a dor seria uma dor ancestral, como bem descreve a autora Conceição Evaristo (2017). Como em um buraco no peito, uma ferida que não cicatriza de uma memória que não se viveu, mas o corpo compreende que há algo estranho, permeia a sua existência. O racismo consegue mexer com o psicológico. “Apenas a dor, o banzo alimentando a vida” (EVARISTO, 2017, p. 34). Um alimento indigesto, mas que, de alguma forma, sustenta o sofrimento epistemológico do povo negro. Sob um manto ancestral, o banzo se mantém presente.

Não há como desvincular essa sensação desconfortável quando se vive numa espécie de clandestinidade social, como os *outsiders* de Elias, estigmatizado em uma imagem marginalizada e condenada em uma situação desigual categoricamente inferiorizados. Este estado de luto, lamúria e desamparo são dores internas e externas que muitos corpos como de Keila Sankofa sofrem, e não há como desassociar esse estado quase enfermo com o processo da construção da identidade negra.

Nesse contexto Costa (1983, p. 8) afirma que “o pensamento do negro é um pensamento sitiado, acuado e acochado pela dor de pressão racista”, pois corpos negros existem e se desenvolvem na crença que há algo de errado neles, a exemplo de Keila Sankofa. Desde seus anos iniciais são bombardeados pelo pensamento racista, opressivo e padronizado. Corpos negros são “vendidos”¹⁸ como sendo o problema da estrutura social, não as vítimas. Descolonizar esse pensamento requer desequilibrar um modelo estruturado, bem arquitetado e que se renova.

As influências decorridas da escravidão trouxe à tona o banzo como uma doença da alma, traumas e lutos na condição dos escravizados. Uma enfermidade que os fazia definir

¹⁸ Como no período escravocrata quando os escravizados eram vendidos como mercadorias há, hoje, desde a pós-abolição novos mecanismos de escravidão e vendas da imagem do corpo negro: o negro marginalizado, subalternizado, malandro, de pouca instrução educacional, a animalidade dos seus corpos como a negra de temperamento difícil, o negro violento. Os homens e mulheres negras como máquinas sexuais para suprir apetites sexuais da branquitude. Vendas contemporâneas dos seus corpos nos padrões coloniais que necessitam ser erradicadas.

aos poucos, certos de que atentar contra a própria sua vida era o único mecanismo de defesa e libertação dos seus corpos. De certa forma, os escravizados se vingavam dos seus senhores que pagavam caro por seus corpos/mercadorias e os transformava em verdadeiras máquinas humanas sem quaisquer benefícios, ao perdê-los, havia prejuízo. Mas a questão era maior, a questão era libertar os seus corpos do trabalho pesado e humilhações e libertar sua alma de uma dor possivelmente maior que os açoites. Ao reprimir o seu corpo, os escravizados estavam reprimindo o sistema opressor e carcerário em que estavam inseridos.

Ao anular a si mesmo, os escravos buscavam por sua libertação. Em todo caso, o banzo representa um estado de certa patologia manifestada nestes corpos ao longo dos quatro séculos de escravidão no Brasil. Em um eterno devir emancipatório que sofre por um estado permanente prisional. Neste sentido, concordamos com Avelar (2019, p. 39):

O racismo impele as pessoas a odiarem a negritude. Sendo assim, para o negro o seu corpo pode tornar-se fonte de dor, sofrimento e desprazer, ao invés de ser experimentado de forma prazerosa, sendo amado e cuidado como fonte de vida. A angústia gerada por esse processo de tensão entre o Eu e o seu Ideal faz com que o sujeito perceba seu próprio corpo como um perseguidor de si mesmo, buscando eliminar o conflito por meio da anulação do corpo-próprio.

Na perspectiva de Madson (2021, p. 28) “toda nossa forma de agir no mundo é sensorial e motor”. De fato, somos sujeitos sociais, sensoriais. Todavia, somos condicionados por um modelo sistemático e performático superiores com padrões pré-estabelecidos. Estes modelos de uma visão padronizada de comportamento e de ser/estar do sujeito inicia-se na Europa pós Idade Média, o processo civilizador se insere na sociedade através das normas de etiqueta e boas maneiras. Regras que inibiam e envergonhavam aqueles que não o seguiam. O principal gatilho para seguir as regras impostas pela burguesia europeia era não errar em público. O medo tem um protagonismo fundamental, pois era a partir dele que todos seguiam um modelo estabelecido dos novos costumes. O medo e sentimento de vergonha eram as bases do autocontrole social. Tais regras seria um dos primeiros modelos de repressão, em regular as ações individuais em nome de uma boa etiqueta. Dimensionados através do medo, o Estado poderia controlar os indivíduos e, assim, mantê-los dentro do seu padrão estabelecido. Processos que permanecem irremediáveis atualmente, um modelo de autocontrole pela opressão intrinsecamente enraizado na sociedade que, desde o seu início, sofreu com este processo civilizador (ELIAS, 1990).

No contexto histórico-cultural da população negra na sociedade, estes corpos nunca tiveram autonomia e o medo e opressão sempre foram sinônimos, eram/são os sujeitos principais do controle social e hierárquico para manter a hegemonia presente e em percurso. O medo e o autocontrole, portanto, estão presentes nas vidas das pessoas negras. A angústia é a

exposição da mais profunda crise de identidade. A repulsa ao corpo negro, a ausência de uma representatividade e as vivências quase sempre marginalizadas, contribuem na construção de uma crise de identidade e social.

A invisibilidade dos corpos negros nunca será uma interação unilateral. Ao compreendermos a interseccionalidade, compreendemos que o racismo para além apenas da cor. Mas na condição social, a posição das mulheres negras, a mais inferiorizada enquanto sujeito social e a condição do homem negro, especialmente aos jovens, vítimas brutais do sistema opressivo. Na interseccionalidade, compreendemos que a figura negra é categorizada, classificada e impulsionada neste modelo hegemônico: raça, gênero, classe, entre outros estigmas.

E mexe diretamente com sua identidade. O conceito de identidade no contexto social da população negra é uma crise constante, aliado ao apagamento social e a memória, o que se tem senão uma configuração histórica escravocrata?

A coisificação do corpo negro é uma violência epistêmica, uma violência interseccional que acarreta diversos fatores sociais, psíquicos, identitários, memoriais e sentimentais. Impossível não trazer consigo a frustração, a dor e o sentimento de impotência quando se é a figura principal de uma violência social histórica opressora.

[...] Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilégio de gozar descanso (JESUS, 1995, p. 7);

[...] Eu estou começando a perder o interesse pela existência. Começo a revoltar. E a minha revolta é justa. (ibidem, p. 17);

Essa raiva é algo que sempre esteve em mim, herdado do meu pai, talvez antes de meu pai, talvez do meu avô, talvez de alguém antes dele, alguém que já não sabe por que odeia, mas odeia (CAETANO, 2021, p. 21)¹⁹.

Diante desses fragmentos que externalizam a inquietude do indivíduo enquanto um representante de uma figura animalizada e excluída, compreendemos que o banzo seja um estado brutal de dor e lamento que subjaz o indivíduo. Seus sentimentos se misturam quando o confronto entre ser e estar dos seus corpos sofre com a insubordinação de suas subjetividades. Os domínios do seu corpo não estão em suas mãos. Nas palavras de Neusa Santos Souza (1983, p. 17):

[...] é um olhar que se volta em direção à experiência de ser-se negro numa sociedade branca. De classe e ideologia dominantes brancas. De estética e comportamentos brancos. De exigências e expectativas brancas. Este olhar se detém, particularmente,

¹⁹ Francisco Ricardo Lima Caetano, possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É um artista visual, além de professor de artes e diretor de arte em diversas produções cinematográficas e visuais no circuito amazonense. Em 2020 venceu o Kikito de “Melhor Direção de Arte” no Festival de Gramado, um dos maiores do Brasil, pelo curta-metragem “O Barco e o Rio”, de Bernardo Ale Abinader. Caetano, assim como Keila Sankofa, é mais um exemplo de artista negro e independente que usa também de sua arte na conscientização e emancipação dos corpos negros.

sobre a experiência emocional do negro que, vivendo nessa sociedade, responde positivamente ao apelo da ascensão social, o que implica na decisiva conquista de valores, status e prerrogativas brancos.

A experiência branca imposta e solidificada, onde os padrões epistemológicos, éticos, estéticos, patrimoniais e políticos se sustentam em si mesma e na manutenção de seus privilégios. Em um país em que mais da metade de sua população é ou se declara preta não há equilíbrio quando se pensa em distribuição de renda e políticas públicas mais eficazes e que sejam respeitadas pela elite na busca da diminuição da desigualdade racial. Pois o mito da democracia racial é uma forma de alienação deixada como herança pela colonização.

1.6.1. Tanto mar... tanta correnteza... um banzeiro insurgente

Novas perspectivas pressupõem novos contornos na questão do povo negro no Brasil. A desvalorização do negro é uma realidade. Le Breton (2018) afirma que as condições sociais e políticas da vida contemporânea são melhores que dos nossos ancestrais ainda que estejamos longe de um ideal, pode-se, portanto, valorizar a sua existência, estreitar laços. Ora, vivemos em uma sociedade. Decerto que o autor tem razão. Mas, ao pensar o negro em uma sociedade patriarcal e hegemônica, o desaparecer de si, aqui, é muito mais um desaparecer imposto e estruturado que uma condição de livre arbítrio.

Mas o negro não é e nunca foi um problema. A realidade é outra. A raiz do problema é a “exclusão e desigualdades [que] são dois tipos ideais manifestados nas ideologias e nas práticas sociais concomitantemente” (COSTA, 2017, p. 99). A exclusão da dor. O lamento ancestral acompanha as novas formas de repressão.

O banzo é uma “impotência causa a raiva” (UNGER, 2001, p. 427). É uma raiva genuína, uma revolta epistêmica. A raiva, a indignação, resulta nas “condições fundamentais da democracia” (FOLLMAN, 2017, p. 73). Adichie (2015) nos diz que as mudanças acontecem de maneiras significativas por conta da raiva. De fato, a raiva, a angústia, a indignação são ferramentas importantes na articulação de resistências e mudanças. Enquanto Ferreira (2016, p. 38) fala que “a insurreição do pensamento é assim um ato de ruptura com o poder”. A raiva têm semelhanças com a insurreição enquanto movimento. Supõe um estado drástico de rompimento em que a ordem social não funciona mais em uma sociedade axiomáticamente desigual. Keila Sankofa (entrevista, 2022) faz um breve panorama do que representa a raiva/ódio na composição de sua arte e na sua vida de maneira geral:

[o ódio é] um sentimento muito importante que faz com que a gente possa se movimentar também [...] acho que a cultura do ódio poderia ter um outro nome, porque o ódio é um sentimento bem importante. Quando você está incomodado o ódio

também gera movimento, gera ação e não tem como a gente amar aquele que corta as nossas cabeças, que corta a cabeça dos nossos irmãos, que destrói nossa cultura, nossa comunidade. Então o amor é importante, o bem estar é importante, mas é importante que a gente também tenha incômodos e eu acredito muito nesse sentimento. O que você vai fazer com esse sentimento? [...] mas o amor, o amor por quem? Pela bota que esmaga a sua cabeça? Não. Aí você tem que ter ódio, estratégia e tentar conquistar com os seus a vitória²⁰.

Keila Sankofa pensa que é importante externalizar esse ódio, pois é um sentimento potente na descoberta de caminhos para insurgir e movimentar uma estrutura sistemática e enraizada no capitalismo e racismo e no ódio aos corpos negros. Ao usar esse que poderia ser um ódio recíproco, uma vez que há uma justificativa neste sentimento que causa impotência, vergonha e medo, ele (o ódio) é uma forma de expressão.

Neste sentido, podemos compreender que, para a artista, o banzo da dor, do luto e os sentimentos acumulados de raiva/ódio e impotência, hoje, questiona esse lugar de inferioridade, desse estado melancólico e da impugnação do ser enquanto responsável por suas histórias. Quando Keila Sankofa diz que o ódio é um sentimento genuíno e que transforma, ela se coloca nessa posição de poder do seu próprio corpo, tomando para a si a sua autonomia, inclusive dos seus próprios sentimentos e busca conscientizar ao redor, pois:

Não é só comida que a gente quer não, entendeu? Não é só rancho, não. A gente tem o direito de se divertir, de pensar, de conversar [...] o estímulo do conhecimento também, né? Desse conhecimento popular tem um lugar na arte. A arte é essencial. Eu acho que as pessoas têm que ter acesso [...] acho que é bem desvalorizado [...] a gente está criando, a gente tá tomando de conta da cidade porque a cidade é das pessoas e por a gente não ter um desses canais a gente também vai tomando de conta²¹.

Para além das desigualdades sociais e todas as problemáticas na conjuntura político-social em uma sociedade que se edifica na miséria do seu povo, há uma sombra que tampa a visão dos corpos negros. São estes corpos os que mais sofrem com esses processos de manipulação das massas, dos seus corpos e dos bens materiais e patrimoniais. É assintomático que essas dores sociais são efeitos desse discurso ideológico opressor da branquitude em invisibilizar os grupos étnico-raciais.

Esse regime opressor tem perdido força ao longo dos anos, mas ainda encontra maneiras de resistir e manter o seu privilégio. Por isso, é importante dar voz e ouvir pessoas, líderes, artistas como Keila Sankofa na descolonização do pensamento. Ocupar espaços, tomar a cidade no sentido de reconexão com sua história e memória.

²⁰ Entrevista concedida ao podcast “PodColar” em 02 de fevereiro de 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=B-cUu2ub-kE>> Acesso em 20 fev. 2022.

²¹ Ibidem.

E a arte é poderosa nesse sentido. Pois, o “corpo que movimenta o movimento que faz o corpo ser corpo, que se movimenta pelo movimento que se faz movimento neste corpo, que se faz corpo por este movimento” (MADSON, 2021, p. 33).

Figura 6 – Ancestralidade de Terra e Planta.



Fonte: Foto de João Machado, 2020.

Sendo assim, há um longo caminho para que a mudança seja realmente efetivada e corpos negros possam transitar com liberdade pelos espaços e lugares que queriam ocupar por seu direito. A representação dos seus corpos enquanto inferiorizadas já não é aceita socialmente, mas ainda encontram resistências. Como nos diz Costa (2017, p. 22), “nestes espaços de resistência que se desenvolvem práticas que fazem com que os sujeitos se reconheçam e sejam reconhecidos”. Espaços que fortaleçam suas lutas, suas narrativas e seus corpos. Como a rua, como nos movimentos sociais, quilombolas, como nas lideranças, como na arte e seus artistas negros como Keila Sankofa, como a força ancestral que os mantem de pé e resistentes.

CAPÍTULO 2

2. MEMÓRIA NEGRA NO AMAZONAS: INSURGÊNCIA, ARTE E IDENTIDADE.

2.1. Negros no Amazonas: Florestas, rios, correntezas, igarapés, igapós.

A volubilidade do rio contagia o homem. No Amazonas, em geral, sucede isto: o observador errante que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos, sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular num itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios; o observador imóvel que lhe estacione às margens sobressalteia-se, intermitentemente, diante de transfigurações inopinadas. Os cenários, invariáveis no espaço, transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o.

Euclides da Cunha

Grandeza, mistério, infinitude. Euclides da Cunha, nestas breves e assertivas palavras, sintetiza o que é a Amazônia cercada de seus mistérios e encanto verde de uma vasta fauna e flora. Lugar de impacto e jamais dissecado por completo, tarefa árdua para os que tentaram, pois a Amazônia se sustenta por si mesma, alimenta de si mesma e vive por si. Um organismo vivo e selvagem, arredio, de trilhas e encruzilhadas, caminhos inóspitos, mas também sabe acolher. Por entre as matas, os animais, a terra molhada, gravetos, plantas e folhas ainda não descobertas. A imensidão do rio, entre várzeas e igapós em sua promessa de renovação, afinal, não se entra no mesmo rio duas vezes.

Por muito tempo a Amazônia foi considerada um lugar inóspito. Para os viajantes que por aqui se aventuraram, a narrativa acerca da região era lugar de mistério, pelo desconhecido, por sua selvageria. Por sua amplitude, imponência e promessa de riqueza de um lugar ainda não explorado. Um pensamento social e científico generalizado acerca da Amazônia como um território violento, obtuso, imaginado e exótico.

O exotismo foi uma marca que imprimia um ar misterioso e perigoso a Amazônia. Este olhar genérico advinha principalmente do pensamento social e científico europeu e seus modelos sociais e de comportamento. E a Amazônia estava na contramão do que poderia ser considerado civilizado e longe de qualquer desenvolvimento aos olhos do colonizador. O exotismo, a excentricidade, a barbaridade marcou estes relatos nos idos do século XVI e XIX, “[...] tornado objeto, o homem do chamado Novo Mundo estava marcado pelo signo do exótico” (GONÇALVES, p. 16, 2012). Este pensamento também será impulsionado pelos viajantes

europeus que, por entre as matas e rios, registram imagens, produzem filmes e abusavam da Amazônia figurativa, bárbara e exótica, como diz Gonçalves (2012, p. 47),

Na história do cinema a Amazônia figurou como tema, referência ou cenário em uma série de filmes produzidos principalmente por norte-americanos e europeus. Em diferentes épocas, cineastas exploraram a ideia de Amazônia presente no imaginário do mundo ocidental [...] afirmando os mitos originais como os povos isolados, muitas vezes agressivos e guerreiros; os animais extraordinários, muitas vezes monstruosos; os perigos desconhecidos advindos da natureza exuberante e misteriosa.

O pensamento social e científico generalizado de uma Amazônia feroz e incivilizada traduz um estigma que permaneceu no imaginário como uma “Amazônia selvagem”. Mesmo já colonizada, invadida e saqueada, havia essa sedução pelo verde das matas e as gélidas águas desse imenso rio. A sua diversidade chamou a atenção desses viajantes e os usos de clichês que estereotiparam a região como algo de certa fantasia e brutalidade, como elucida Bizarria (2008, p. 24): “fica claro nesse extrato a perspectiva “evolucionista” que guiava essa primeira antropologia, na qual povos diferentes eram escalonados e julgados a partir do referencial de “superioridade” do homem europeu”. Teorias evolucionistas que tinham em seu alicerce um ideal de vida, de construções simbólicas e culturais que não condiziam com os povos originários e os demais habitantes da Amazônia, para eles, sujeitos incivilizados. Princípios de uma época que ainda vigora neste sistema hierárquico social e intelectual impostos pelos mecanismos destas ações sociais, os povos originários e aqueles que aqui viviam eram diferentes e delineavam uma suposta brutalidade, como se pode ver pelos relatos desses viajantes e estudiosos, do povo amazônico. Com a colonização, a região ganha novos contornos enquanto lugar próspero e de riquezas a serem exploradas cercadas pelo mito de animosidade. Nas palavras de Araújo (2003, p. 36):

Sem os rios pouco se faria pela expansão econômica. No princípio, tudo poderia ficar entregue ao litoral, que, empobrecido, despertou a curiosidade, a ambição pelo comércio. Isso levou o homem a subir o planalto, a penetrar os rios, a descobrir o interior que tinha suas estradas abertas, líquidas, para a lavoura, para o gado.

A exploração da região adentrou a mata, rio acima/abaixo e desencadeou diversos fatores sociais, culturais e econômicos a partir desta exploração e colonização. A mão de obra escrava no Amazonas, em seu princípio, era indígena. Com a chegada da escravidão do povo negro no Brasil, o Amazonas passou também a explorar estas pessoas, ainda que minimamente se comparado ao restante do país, uma vez que, a mão de obra indígena²² ainda era frutífera.

²² “[...] a economia da região estava fundada no uso da mão-de-obra indígena [...] dela dependeu por praticamente todo o século XIX, reforçando o caráter não capitalista e não exclusivamente escravista das relações econômicas na região” (SAMPAIO, 2010, p. 52).

O número reduzido de escravos africanos e seu impacto modesto nos quadros da produção econômica regional configuram algumas das ressalvas que cercam a presença africana na região amazônica que assim será tratada pela historiografia local, inclusive, durante o século XIX. Apesar da região estar inserida em um império escravista, o tratamento dado aos escravos continuou a ser acessório, limitando-se a registrar essa presença reduzida e importância limitada, especialmente na Província do Amazonas (SAMPAIO, 2010, p. 51).

O número reduzido pouco comum para os parâmetros de um país estruturalmente escravocrata e quem mais importou escravos, não isentou o fato que o Amazonas os recebeu e explorou negros e indígenas. Eram africanos vindos principalmente de Benguela, Cambinda, Angola, Moçambique e do Congo (ARAÚJO, 2003). A natureza foi, portanto, testemunha ocular dos corpos e sangue derramados. A sensibilidade brutal verde contra a brutalidade irracional do homem. Por entre as águas barrentas e escuras, entre a mata verde, a natureza acolheu estes corpos, benzeu e sepultou os seringueiros, caucheiros, negros escravizados e indígenas, nesta busca desenfreada pelo poder, pelo lucro e domínio desses corpos em menores condições sociais.

O Amazonas foi um dos primeiros estados do Brasil a reconhecer os escravizados como “pessoas”. Eram poucos escravizados, de fato, se comparados ao restante do território nacional, mas eles existiam.

A libertação progressiva dos escravos, no Amazonas, iniciou-se em 1864, quando foi reconhecida a cidadania brasileira aos chamados “africanos livres”, últimos escravos a entrarem no Brasil, como contrabando, e mandados para esta Província com a finalidade de trabalharem na Colônia de Itacoatiara e nas obras públicas provinciais, mediante um salário, pois não covinha à Nação Brasileira leiloá-los, manda-los de volta para a África ou dar-lhes a cidadania imediata (LOUREIRO, 2007, p. 249).

Gradativamente os escravizados tornaram-se livres no Amazonas vinte e oito anos antes da Abolição. Compreende-se, portanto, que o mito da não existência significativa do negro no Amazonas é uma falácia. Seus descendentes, também herdeiros do processo de miscigenação²³, estiveram e estão aqui na reconquista de suas presenças. Diante disso, os movimentos abolicionistas na região cresceram e ganharam cada vez mais adeptos em favor da libertação dos escravos, os “africanos livres”, como explica Coelho (2004, p. 158):

De 1881 a 1884 surgiram vários movimentos abolicionistas, como a Libertadora Cearense, Comissão Central Abolicionista Amazonense, Primeiro de Janeiro, Libertadora Vinte e Cinco de Março, Cruzada Libertadora, Clube Escolar Abolicionista, Clube Juvenil Emancipador, Clube Abolicionista Maracapuruenense, Libertadora Codajaense e Amazonenses Libertadores.

As atividades abolicionistas intensificaram-se em tamanha proporção, que levara o Presidente Teodoro Souto, em março de 1884, a dirigir mensagem a Assembleia

²³ A mestiçagem foi mais uma falácia em favor do branqueamento da civilização brasileira, uma forma de eliminar o histórico dos povos originários e escravizados e imprimir o Brasil com uma imagem do padrão branco europeu, ferramentas hegemônicas do sistema dominante.

Provincial, convocando-a a deliberar a liberdade total dos cativos do Amazonas. O primeiro passo nesse sentido foi a lei de 24 de abril, criando a verba de 300.000\$000 (trezentos contos de réis) para a abolição. Um mês depois, em 24 de maio, o presidente Teodoro Souto declarava extinta a escravidão na Capital do Amazonas.

Houve uma grande movimentação abolicionista²⁴ na região amazônica, os africanos tiveram suas liberdades concedidas, ainda que estivessem entregues aos domínios do poder como uma espécie de tutores. O movimento abolicionista foi importante na retomada dos domínios do negro ao seu próprio corpo, mas não foi o suficiente para inseri-lo aos meios sociais, políticos e culturais da cidade. Houve um plano de libertação dos escravizados, mas não houve o que se conhece hoje como políticas públicas e de inclusão para orientá-los nesta transição de uma nova construção social, identitária e cidadã como houve com os europeus, pelo contrário, suas tarefas continuaram as mesmas, mãos de obra, subempregos, ambulantes e serviços domésticos, agora remunerados (ou não), mas não o suficiente para suprir a sua humanidade perdida.

Além desses processos burocratizados, o Amazonas representado pelo Estado e elite dominante envolveu a região sob sua ótica e outro mito construído: o mito da ausência do negro no Amazonas. Conforme afirma Sampaio (2009, p. 2):

A despeito das evidências, uma rápida olhada na historiografia local relativa à presença africana na Amazônia revela algo impressionante: todos estes Africanos Livres, literalmente, desapareceram; não há nenhuma menção à sua presença ou mesmo às suas experiências na Amazônia.

E quem são estes africanos livres que tanto contribuíram na construção da cidade? Quem são estes africanos livres que tiveram suas vidas roubadas? Qual foi o derradeiro final deles? Pouco se sabe, a única certeza é que estes corpos viveram, foram escravizados e completamente esquecidos. O propósito da história colonizadora é justamente essa, não assumir a *mea culpa* apagar histórias e memórias e recontar na sua perspectiva que discrimina as próprias vítimas nesse sistema impostor estruturado em mecanismos que bonificam aqueles acima do topo da pirâmide como supracitado. Estes novos cidadãos apresentavam também um temor, pelo histórico, a solução, portanto, seria apagá-los da história negando-lhes suas identidades perdidas e as novas construções identitárias a partir de uma nova vida que se iniciava, mas que

²⁴ Apesar desse movimento abolicionista, ao que tudo indica ter sido bastante forte em Manaus, Alves-Melo (2021, p. 28) pontua certa frivolidade na questão da emancipação dos escravizados frente aos seus senhores. Segundo a autora, “uma leitura criteriosa de *Ave libertas* coloca em xeque essa imagem positivada da elite local revelando que, ao lado das várias ações emancipacionistas, como as realizadas pela Maçonaria e pelos clubes emancipadores, a maioria dos senhores que concederam alforria a seus escravos e escravas o fizeram de forma condicional, isto é, receberam pagamentos por isso”, logo, para alguns muitos abolicionistas, haviam outros que, intimidados pelo movimento, abriram mão de seus *objetos*, não sem serem pagos por isso. O corpo negro era lucro mesmo que as duras penas.

não se tem algo concreto para onde foram e como viveram estes africanos livres (NASCIMENTO, 2016).

O processo “emancipatório” dos escravizados foi pioneiro e um grande avanço, ainda que em passos lentos se comparadas às datas até a Abolição, entretanto, não se pode afirmar que os negros estiveram completamente livres do pensamento eurocêntrico e padronizado. Com o apogeu da borracha no Amazonas e o crescimento acelerado da cidade de Manaus e o seu processo de embelezamento para suprir as necessidades da elite da época, a população pobre e trabalhadora – negros, indígenas, mestiços, dentre outros – foram descentralizados para as áreas mais afastadas da cidade de Manaus, em uma clara exclusão social e apagamento dessas forças construtivas que auxiliaram erguer a “Paris dos Trópicos”. Uma limpeza social que resiste aos tempos atuais.

[...] em fins do século XIX, a miscigenação de índios, negros e brancos deu margem ao que Roberto da Matta (1983) convencionou chamar de “ideologia da mestiçagem”, ou seja, o mascaramento de um preconceito racial no Brasil tendo como estereótipo a figura do mestiço. Na época, adquiriu importância a ideia de “branqueamento” da sociedade brasileira, onde estariam abolidas as participações do negro e do índio rumo à civilização, já que mais cedo ou mais tarde a crença era de que eles seriam assimilados à “sociedade branca”. Assim, projetando os conflitos entre brancos, negros e índios no terreno da ambiguidade, com base na figura do mestiço, já que ele seria um “cadinho” de uma das raças, o “herói sem caráter”²⁵, propugnava-se por uma “democracia racial”, ao mesmo tempo em que se colocava termo à emergência das identidades de negros e indígenas no Brasil. O que, de certa forma, sugere o quanto esta ideologia ainda tem influência na cultura brasileira (BRAGA, 2007, p. 69).

São processos excludentes que atingem uma grande parcela da população e dos grupos étnico-raciais subjugados por sua cor e condição social. Eles não faziam parte do contexto social, político e cultural da época. Suas participações foram negadas. E esse pensamento que deslegitima estes corpos é um etnocídio, como Sueli Carneiro (2005) enfatiza ao compreender que os mecanismos do elo dominante em se manter no poder é exterminar a presença dos povos originários, quilombolas, ribeirinhos. Uma morte em vida, como diz Mbembe. A total exclusão onde não há defesa, é um genocídio. Recontar histórias em que o foco principal é a branquitude colonizadora deturpando os fatos, é um genocídio/etnocídio. Colocá-los em uma única narrativa de estereotipagem e invisibilização, é um genocídio/etnocídio. Apagar a sua memória é um genocídio/etnocídio.

Como explica Torres (2011, p. 41): “estereotipar é tornar o índio, o negro e o branco como “iguais”, inclusive nas oportunidades; mas, na história desse país, isso jamais aconteceu”, a sociedade é um aglomerado de estereótipos que busca classificar as pessoas dentro do padrão

²⁵ Referência à “Macunaíma” (1928) de Mário de Andrade.

estabelecido. Para alguns grupos sociais, tais mecanismos desse sistema opressor interferem diretamente no seu desenvolvimento no plano social. A população negra é uma delas. Corpos negros não têm as mesmas oportunidades que os brancos, pois o sistema é racista impõe barreiras. A cor da pele fala mais alto. Estereótipos que atuam em um descompasso social enraizado na problemática racial²⁶, do apagamento histórico das narrativas de corpos negros. Sobre a desigualdade social, esta é a principal demanda e apelo dos movimentos sociais, ativismos e militâncias que lutam contra quaisquer formas de opressão, repressão e exclusão que, por sua vez, tem uma carta marcada: o corpo negro. É um projeto, como uma ordem social. “A desigualdade e a exclusão compõem dois sistemas de pertença hierarquizada, em que no primeiro, a pertença dá-se pela integração subordinada, enquanto no segundo, a pertença dá-se pela exclusão” (NASCIMENTO, 2016, p. 79), causando uma disritmia social, não há equilíbrio entre as partes, pois os privilégios e os direitos são limitados a uma parcela pequena, uma exclusão consciente.

2.1.1. Um corpo em fronteiras

As condições sociais dos corpos negros no Amazonas em suas diversas violências como o histórico apagamento, a higienização social, além da apropriação de suas narrativas, desencadeiam diversos fatores antagônicos no sentido desses espaços sociais em que negros/as deveriam e poderiam transitar. Corpos em trânsito nesta ruptura das estruturas sociais que reafirmam estas posições. Fronteiras em uma coexistência antagônica em resistir aos domínios e em ser o *Outro*. O *Outro* corpo, aquele corpo que deve apenas produzir. Ponciano e Amorim (2014, p. 84) contextualizam o conceito de fronteira na questão amazônica:

É se considerando tal representação da Amazônia que se pode pensar o conceito de fronteira, pois a Amazônia não demonstra a sua incorporação na íntegra ao sistema capitalista de exploração, e porque apresenta também [...] os *locus* nos quais diferentes agrupamentos sociais manifestam suas formas de resistência, de exploração, de violência, de abnegação, de simbiose, de articulação, de desejos e frustrações, de formas de lutas [...].

²⁶ Necessário o questionamento de raça no âmbito social, acadêmico e coletivo. Segundo Torres (2005, p. 123-124) “é sugestivo lembrarmos que ideia de raça brota de uma construção mental forjada para fundamentar um novo padrão de poder, o poder mundial de padrão branco. Raça, etnia, povo, população são conceitos convergentes que engendram relações de poder”, logo, o fundamento central de raça se embasa nesta inferiorização social em que os grupos étnico-raciais estão envolvidos sob a égide da branquitude e do branqueamento social impressos na sociedade. Em outras palavras, o termo raça é uma *herança* colonizadora para subjugar, domesticar e generalizar corpos diferentes dos seus, brancos europeus.

Quais fronteiras e relações sociais são estas baseadas no capitalismo e domínios do *Outro*? Relações que tem como prerrogativa a sua força, a produção de sua força e o reconhecimento de sua força, tais aplicações, submetem outros sujeitos sociais aos mais diversos abandonos e negligências no plano social e político para manter esse estado das coisas.

Um dos exemplos é o tupi guarani dizimado em prol da língua europeia que se adapta com elementos indígenas e africanos, aderidos dos escravizados de África. De uma maneira geral, o Brasil promoveu especialmente na virada para o século XX, a falsa identidade social edificada na presença do homem branco, aquele salvador, líder e único corpo presente possível nas representações sociais. Fronteiras que generalizam estes grupos étnico-raciais na tentativa de total exclusão e participação efetiva na sociedade envolvida em mitos acerca de sua imagem. “Percebe-se que a construção da identidade nacional procura a todo custo expurgar os indivíduos que considera nocivos” (LIMA, 2016, p. 75), isto é, representam uma ameaça. Neste sentido, é necessário usar de visões romanceadas de um mito falacioso. Uma escravidão moderna capitalista e valores meritocráticos que têm suas ações sociais baseadas no lucro e poder e que transformam estas vivências, negras e indígenas, como vivências de segunda categoria, uma nomenclatura exploratória que se estabiliza e mantém o seu poder por conta dos processos civilizatórios castradores dessas fronteiras em que negros não poderiam atravessar, eis o motivo do mito de sua ausência no Amazonas.

Para além destas preocupações, ficou claro que esta sociedade é caracterizada pela desigualdade na pobreza. As diferenças sociais são bastante acentuadas configurando a existência de uma hierarquia social onde os possuidores dispõem de mecanismos de controle social muito evidentes. Contudo, é ainda mais interessante observar as diferenças internas que se produzem no interior desse grupo possuidor onde os elementos que aparentemente garantem a reprodução do sistema e a reiteração de uma ordem social hierarquizada não estão limitados ou restritos a questões de natureza puramente econômica (SAMPAIO, 2010, p. 59).

Valores representados por modelos hierárquicos de controle social e representações de uma realidade pressuposta em modelos exploratórios e, conseqüentemente, invisibilizando o *Outro*. Ao longo dos tempos, a figura negra vem enfrentando diversas fronteiras que limitam a sua ascensão, como nos esclarece Cavalcante e Sampaio (2012, p. 6) na questão da presença negra no estado:

Números relativos à população da província, abarcando, praticamente, todo o século XIX, revelam certa estabilidade desta população variando algo em torno de mil escravos. Vivendo em Manaus na década de 1870, Antônio Lopes Braga fazia parte de uma população branca estimada em 2.899 pessoas. A maior parte dos habitantes da capital foi classificada como “caboclos” (12.084 indivíduos), categoria censitária utilizada para enquadrar as populações indígenas que viviam em espaço urbano e que compunham a maioria dos trabalhadores da região. Outros homens e mulheres de cor (pretos e pardos) de Manaus somavam 2.603 pessoas e nem todas eram livres: 377 deles eram escravas. Estamos diante de uma cidade multiétnica, majoritariamente

habitada por indígenas, seguida de brancos, mas com um importante contingente de população de cor [...].

Há um esforço em esconder e apagar as desigualdades sociais e raciais enraizadas na sociedade. No Amazonas, seria como se os corpos negros tivessem desaparecido após a várzea, sobrando apenas resquícios de sua presença e humanidade, ausentes da construção social e coletiva desse verde amazônico. Quem são esses 2.603 pretos e pardos em Manaus de oitocentos? Não há registros oficiais²⁷, apenas alguns poucos nomes lembrados²⁸ que, ainda assim, não se sabe o paradeiro de grande parte dessa população.

Com a exclusão, o compromisso era, portanto, manter a ideia hegemônica na construção da cidade, a “Paris dos Trópicos”, ou a “Ilusão do Fausto”, como diz Edinea Mascarenhas Dias (1999). Uma nova cidade forjada para servir as demandas de um período frutífero para a região na *Era da Borracha*, a *Belle Époque* que estava em vigor na reconstrução da cidade de Manaus com viés europeu, para enriquecer e embelezar a cidade em ascensão econômica e política era preciso descentralizar aqueles que representavam o antigo, a pobreza. O planejamento na reconstrução da cidade não englobava toda a massa social que aqui habitava. Um planejamento forjado através da falta de planejamento eficaz e duradouro para o restante da população e o início das comunidades carentes. É um fenômeno clássico do poder público em invisibilizar a população carente e “que nos coloca em contato com arruamento caótico, falta de saneamento básico, improvisação de toda ordem parecendo que tudo está inacabado ou precocemente envelhecido” (OLIVEIRA, 2014, p. 1).

[...] houve em Manaus uma concentração muito grande de trabalhadores mal pagos, explorados nos mais diferentes tipos de serviços, que sofreram com o aumento do custo de vida provocado pelos altos preços dos produtos importados e pela carência dos gêneros de primeira necessidade, o que contribuía para as péssimas condições de vida destes trabalhadores (DIAS, 1999, p. 158).

O passado parece se repetir nestas estruturas dominantes em benefício próprio. Bourdieu (2011, p. 11) reforça que “é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os <<sistemas simbólicos>> cumprem a sua função política de

²⁷ Sobre esta questão do apagamento histórico da passagem dos negros escravizados no Amazonas, Pinheiro (1999, p. 159), elucida esta problemática: “de fato, a condição social de marginalidade na qual se encontravam os negros em geral, e os escravos em particular, acabou influenciando no processo de preservação - ou não-preservação - dos registros documentais que compõem a memória histórica regional”, não havia a preocupação em preservar a memória e a história dos negros e os escravizados na região, sua importância na sociedade e os processos civilizatórios não eram fundamentais na construção social de Manaus e do Amazonas.

²⁸ Importante salientar que, dentre lideranças negras que escreveram seu nome na história do Amazonas, estão duas figuras emblemáticas: Eduardo Ribeiro, primeiro governador negro eleito no Brasil no final do século XIX e Monteiro Lopes, um dos primeiros negros no Brasil a ser Promotor Público e Deputado Federal entre os anos de 1892-1910.

instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação”, cumprem sua posição histórica em descentralizá-los e esquecê-los e fazer com que a sociedade em geral não questione sua ausência, pois há uma “domesticação dos dominados” (ibidem) em que todos estão condicionados às ações sociais impostas pelo elo dominador, suas formas de atuação estão relacionadas, em grande parte, a estas dominações.

O desprezo pela figura do homem e mulher negros generaliza corpos e narrativas no âmbito social, cultural e político, como se não houvesse participação deles no seio social, o que é uma falácia. Assim, “os furos, os lagos, os igarapés, os paranás são aspectos dos grandes recursos econômicos da água. A água, na Amazônia que fundamenta a comunidade” (ARAÚJO, 2003, p. 37-38) compreendemos a questão da importância, metaforicamente, dessas fronteiras que devem ser derrubadas e compreendidas como direitos de todos, fronteiras necessárias na construção ideológica, identitária, social, cultural e de memória. Conforme Silva (2017, p. 17), “o trabalho da memória é algo que se refere mais ao presente do que ao passado”. A importância da preservação da memória e sua influência na vida do sujeito, bem como seus costumes e hábitos, eis os caminhos que Keila Sankofa segue e vislumbra a emancipação do corpo negro através da memória que está encarregada de reivindicar os corpos negros e suas histórias presentes no Amazonas e compreender seus corpos, hoje, como ferramentas de conscientização, política, resistência, cultural e memorial.

Figura 7 – "Presente das Presenças". Compõem a foto: Dheik Praia, Francisco Ricardo, Uýra Sodoma, Manuara Clandestina, Keila Sankofa, Maria Tucandeira, Rozi, Matheus Pantoja e M4fel Matagal.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2022.

2.2. Banzeiro insurgente: o negro em movimento

Os rótulos acerca da visão estereotipada dos corpos negros cumprem um papel antagônico no seio social e no desenvolvimento e desempenho dos afrodescendentes. Visões que resumem a presença negra enquanto sujeitos de segunda raça. Lacunas sociais fundamentadas em uma visão imperialista colonizadora que usurpa e mascaram estes corpos e reconstroem histórias sob sua ótica cimentando e solidificando sua presença e força na sociedade.

São meras atuações sociais que se desenvolvem ao desmando da força produtiva dominadora. Performances sociais que definem quem deve estar à frente e quem deve estar ao fundo. Diferente da artista Keila Sankofa que afirma que ela faz parte de uma fileira de pessoas que vieram antes dela, isto é, ancestrais e os mais velhos que aqui estiveram/estão neste conflito em reafirmar seus corpos e direitos. Aqui, nesta performance social, os negros estão ao fim da fila, escondidos e negligenciados por imposição supracitada desse processo civilizador performático onde suas presenças destacam estas formatações sociais:

A sujeição, é, literalmente, a *feitura* de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual o sujeito é formulado ou produzido. Essa sujeição é um tipo de poder que não só unilateralmente *age sobre* determinado indivíduo como uma forma de dominação, mas também *ativa* ou forma o sujeito. Portanto, a sujeição não é simplesmente a dominação de um sujeito nem sua produção – ela também designa um certo tipo de restrição *na* produção, uma restrição sem a qual é impossível acontecer a produção do sujeito, uma restrição pela qual essa produção acontece (BUTLER, 20017, p. 90).

Judith Butler é uma pensadora pós-estruturalista que pensa o gênero, corpo e performatividade dentro de uma sociedade que molda o sujeito, seu corpo e suas vivências. Na sua perspectiva, essa sujeição faz o sujeito, molda, ele é produzido sob a condição de ser um subserviente. Ora, se as forças dominantes desempenham esse papel de força bruta, há aqueles que estão na condição abaixo da pirâmide. São imposições e delimitações acerca do corpo, da presença daqueles sujeitos que estão na condição de sujeitados, sem (muitas) defesas. Performances compulsoriamente estruturadas na submissão e marginalização desses corpos.

Comportamentos estes ritualísticos enquanto obrigatórios, incentivados em seguir um padrão estabelecido. Sobre essa questão e a dimensão do corpo condicionado, Graça (2016, p. 24) afirma que, “a ênfase no caráter público da repetição por Butler não significa ao nosso ver o mero corte público/privado, mas o caráter de exposição e compartilhamento pelo qual deve ser compreendido as relações de poder pela repetição”, logo, simulacros de ideias e ideais de dominação acerca do *corpo-performance* em uma estrutura dominada pela sujeição dos corpos ao poder seriam também um espetáculo como forma de opressão e repressão destes corpos.

Nessa visão de sociedade enquanto um espetáculo e ações sociais enquanto performances e no contexto do corpo negro na sociedade, há uma conexão de *corpo-performance* entre Butler, Weber (1984), Goffman (1985), Elias (1990), Foucault (2008), Bourdieu (2011) e Le Breton (2012). Isto é, corpos moldados, sujeitados, construídos pelo espetáculo do autoritarismo. Não obstante, um declínio dos sujeitos através dessa constituição etnocida em detrimento de sua presença. Assim, “[...] performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos através da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido” (GRAÇA, 2016, p. 23, apud, BUTLER, 1999, p. XV), a ordem naturalizada do corpo subalternizado negro e a construção de sujeitos de segunda classe desde a escravidão, passando pela Abolição, o mito de sua ausência no Amazonas, o etnocentrismo e etnocídio dos seus corpos em tempos atuais, pensamentos estigmatizantes que imaginam o corpo negro como essencialmente servil e descartável. O seu corpo não é compreendido, formulado, respeitado e enxergado.

*É a unidade da miséria que se esconde sob as oposições espetaculares. Se formas diversas da mesma alienação se combatem sob as máscaras da escolha total, é porque elas estão todas identificadas com contradições reais recalçadas. Conforme as necessidades do estado particular da miséria, que eles desmente e mantém, o espetáculo existe sob uma forma *concentrada* ou sob uma forma *difusa*. Nos dois casos, ele não é mais do que uma imagem de uma unificação feliz, cercada de desolação e pavor, no centro tranquilo da infelicidade (DEBORD, 2003 pp. 45-46).*

Como salienta Debord em “A Sociedade do Espetáculo”, este espetáculo se concentra, sobretudo, na repressão dos corpos. Repressão como artifício de dominar, construir uma narrativa opressora, porém carismática em uma falsa simetria da realidade ao seu favor. O discurso, a linguagem e a performatividade são fundamentais na construção de uma sociedade alienada e usar dessa alienação para estruturar atos infracionais ao corpo do *Outro*.

O espetáculo e a linguagem estão intrinsecamente ligados nesse contexto absolutista do poder. Graça (2016, p. 29) elucida que “enquanto performativo a fala/enunciado/discursivo é pensado não meramente como descritivo, mas enquanto (de) formador”, o mecanismo do fundamentalismo do espetáculo opressivo está neste discurso performático que envolve as subjetividades do corpo de formas imagéticas sobre os “súditos” daqueles que detêm o poder, a linguagem, a fala, a defesa e o discurso.

Em Foucault (1999), um discurso se torna verdade a partir do momento em que ele ressoa. Reverberando e trazendo consigo consequências. Complexidades sociais desse mecanismo do *corpo-discurso-performance-opressão* sob aqueles *Outros, corpo-performance-sujeitados* nesta estrutura fortificada na reprodução destas linguagens estruturadas no poder performático opressivo. E é fundamental nessa performance limitar não somente o corpo, mas

a aparência, oportunidades, crenças, reconhecimento e memória. Eis então, o genocídio do povo negro, os padrões estéticos que não poderiam alcançar as oportunidades de vida, a demonização das práticas das religiões de matrizes africanas e a tentativa de apagamento e negligência das narrativas ancestrais e contemporâneas.

2.2.1. Insurgência em estado de urgência: o corpo negro em movimento

As práticas opressivas institucionalizadas ao corpo negro e aos demais grupos minoritários são históricas. Para além da figura dos africanos escravizados, libertos e/ou livres na Amazônia em que suas presenças foram varridas da história do *inferno verde*, há um outro fator importante sobre esses negros/as condicionados a uma sobrevivência enraizada na escravidão e subserviência; a insurgência negra, a comoção dos negros, pardos e indígenas na busca de enfraquecimento do elo dominante sobre seus corpos.

Sob esta ótica, destaca Butler (2017, p. 97-98): “Foucault argumenta em *Vigiar e Punir* que a alma se torna um ideal normativo e normalizador segundo o qual o corpo é treinado, moldado, cultivado e investido; é um ideal imaginário historicamente específico”, logo, o corpo marginalizado é visto como um corpo descartável, criminoso, um réu. Portanto, o corpo marginal dos africanos escravizados na Amazônia e no restante do país eram corpos formatados em habilidades serventes, sem valor senão pela mão de obra e estupros. Em um estado de submissão e humilhação sob condições degradantes não havia como se conformar com aquelas condições insalubres. Houve revolta. A exemplo de Zumbi dos Palmares, o grande defensor da causa dos negros escravizados e das minorias exploradas que transformou o Quilombo em um verdadeiro lar e refúgio para estes sujeitos, no Amazonas brasileiro também houve revoltas e fugas na esperança de sua libertação. As algemas que lhe prendiam na senzala não poderiam ser o suficiente para prender o negro e a sua convicção de liberdade e justiça com o seu próprio corpo.

Era um estado urgente de mudança, inquietação e organização. O corpo negro escravizado vivia “esquecido do mundo, jogado no tumulto das paixões, vítima das doenças, de uma sociedade defeituosa, da crueldade dos sobas” (TOCANTINS, 1992, p. 13), era preciso se movimentar e colocar seus corpos cansados e alvejados em lutas. E sua organização de fuga por entre as matas, os rios, os igarapés, os igapós era pela busca de vida e sua humanização.

Essas contribuições nos permitem então dar uma definição sociológica para tal objeto. Podemos definir a insurgência como um tipo de processo político que apresenta um conjunto de propriedades reais... Visando desafiar ou anular um governo e mudar as condições sociais dos grupos dominados por ele (FERREIRA, 2016, p. 23).

A insurgência era em prol da condição de suas vidas. A insurreição nasce do sentimento de impotência, de apontar as desigualdades sociais, um processo de ruptura com a conformidade de um estado de submissão opressivo e a domesticação dos seus corpos. Conforme salienta Sodré (2017, p. 110), “o corpo é modernamente atravessado por uma crise de significação, isto é, como um conceito passível de desestabilização”, ora, enquanto formulado neste processo civilizatório escravagista, o corpo negro deteve os mais diversos significados degradantes e desumanos. Neste sentido, “o corpo é continuamente retrabalhado, ainda que disso não se faça plena consciência nas formações sociais modernas” (ibidem), seus corpos precisavam de novos significados e a movimentação social das fugas dos mocambos e o surgimento de quilombos em território amazônico se traduziu nessa nova ressignificação dos seus corpos: haveria luta.

Para Graça (2016, p. 25), em Butler, haveria três principais âmbitos da performatividade do corpo e suas manifestações: “a reflexão política em torno da performatividade percorre [...] corpo, linguagem e reivindicação de direitos, tendo em destaque continuidade na caracterização da temporalidade da repetição e à imanência”, estes âmbitos de corpo, linguagem e reivindicação de direitos se manifestam na inquietação do corpo, na maneira como ele está sendo compreendido, condicionado e reprimido. Um corpo limitado e delimitado pelo biopoder entende estas imposições como um lugar de atravessamentos impostores ao seu eu. O domínio do *Outro* torna verdade o estado de submissão e se confirma quando não há movimentação.

Um dos grandes exemplos de insurgência em território amazônico foi a Cabanagem, como destaca Pinheiro (2001, p. 81): “aos demais cabanos (negros, índios, tapuios e mestiços) era atribuída apenas a valentia, a boa vontade e a esperança de ver seus anseios realizados pelas pessoas justas, conscientes e bem-intencionadas [...]”, uma revolta de populares, onde grupos minoritários tiveram participação efetiva na luta contra as desigualdades e teve considerável participação dos negros na maior insurreição da região na busca de mudanças e que seus corpos e vozes e direitos fossem ouvidos.

Ainda sob a ótica de Pinheiro (2001, p. 45) a Cabanagem²⁹ foi uma revolta coletiva entre os populares que buscaram romper com a estrutura de domínios ao seu corpo. Todavia, havia pensadores como Gottfried Heinrich Handelmann que, segundo o autor, fora circunstanciado

²⁹ Sobre a Cabanagem, nos diz Freire (2001, p. 9) “[...] a revolta popular mais importante da história da Amazônia. Para ela, os cabanos eram assim, violentos e cruéis, assassinos e desalmados, porque eram gente sem instrução e sem cultura, marginais, inferiores. Ela não contextualizava a violência e nada dizia sobre as atrocidades cometidas pelas forças de repressão ao movimento cabano”, a luta armada mascarada pelas inverdades. A Cabanagem estava além de luta de classes. Era o direito de existência. Quem eram os verdadeiros algozes?

pelo pensamento elitista onde afirmava que o verdadeiro razão pela revolta seria o ódio aos colonizadores.

Acresce ainda mais o fato de que tais segmentos, tendo uma existência marginal na sociedade, passaram a tê-la também na história, nunca sendo entendidos como atores (muito menos autores) da trama que se desenrolava, já que a revolta não derivava, em absoluto, de suas ações (PINHEIRO, 2001, p.51).

Historicamente, esse é o sistema das ações sociais e políticas de uma sociedade estruturada nas desigualdades sociais. Todavia, como elucida Bourdieu (2011, p. 10), “os símbolos são os instrumentos por excelência da <<integração social>>: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação”, todo esse simbolismo hierárquico, de uma linguagem e performances opressoras e sanguinárias, teria uma reação. A unificação e organização dos grupos minoritários foram fundamentais para o surgimento de movimentação, rebeldia (por rebeldes, entende-se, aqueles que não concordavam com o poder estatal e burguês) e revolta coletiva da saída desse estado recriminado à luz de independência e direitos.

As senzalas e os quilombos são marcos da resistência africana e de seus descendentes no Brasil. Atualmente o processo de resistência ganhou outras características, o Movimento Social Negro é resultado de uma série de contestações e manifestações decorrentes de um processo histórico, as bandeiras levantadas contra a violência da juventude negra, o feminicídio de mulheres negras, o racismo institucional, o reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos, as cotas, estão na pauta da luta pela igualdade racial. As políticas afirmativas para reparação das desigualdades raciais conquistadas nos dias de hoje, demonstram que os elementos quantitativos acrescidos e retirados historicamente, fruto da luta e da resistência do povo negro brasileiro foram fundamentais para promover a mudança qualitativa, evidenciando um dos princípios da dialética, que é a lei da transformação da quantidade em qualidade (SILVA, 2018, p. 23).

Evidências de lutas historicamente diárias e oportunas na construção de uma sociedade democrática e retomada dos domínios do seu próprio corpo. A movimentação dos negros escravizados de setecentos e oitocentos são fundamentais na compreensão da importância da presença negra na sociedade e a sua participação efetiva na Amazônia.

2.2.2. Insurgência, arte e cultura: o negro em movimento

A reivindicação da população negra por seus direitos, autonomia e emancipação social perpassa por diversos atravessamentos de violação de conduta, do corpo e da sua presença. São processos históricos que advêm de dores, estereótipos, etnocentrismo, etnocídio e a tentativa de invisibilizar seus corpos, apagar suas histórias e recontá-las sobre viés embranquecido em sua síndrome de protagonismo.

O corpo negro é um *corpo-performance*, um *corpo em devir*, um *corpo insurgente* e um *corpo-ubuntu*, está nele todos esses processos institucionalizados da opressão e limitação dos seus direitos, mas também, sobretudo, está neste corpo a performance pela vida, um corpo em resistência. São corpos inquietos na (re) construção de suas identidades e pensar a sua importância social em seio coletivo e a sociedade de forma geral. Um *corpo-consciência* enquanto busca de compreensão dos corpos ancestrais e os contemporâneos e na ruptura com os estigmas. Bourdieu (2011, p. 125) argumenta que, “o estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma”, neste sentido, o autor nos auxilia a compreender essa questão dos estigmas, pois nele mesmo há revolta e movimentação para desconstruir essas performances sociais impostas e condicionam o negro em um lugar delimitado.

É necessário pensar o seu corpo em um sentido amplo. Corpo, coletivo, social, *corpo-performance*, ele é plural, diversificado e com suas próprias narrativas que, se voltam para as mesmas questões centrais que estigmatizam seus corpos: o racismo estrutural. A reflexão acerca dos corpos negros deve partir para além dos estereótipos dos seus corpos violados, escravizados e subalternizados. É um corpo que tem memória.

A análise de toda esta conjuntura social e política dos negros/as no Amazonas dos séculos passados e seu apagamento na história da região, perpassa por diversos caminhos. Alves-Melo (2021, p.34), nos ajuda a compreender que “o fato de que as trajetórias de homens e mulheres negros e negras no Amazonas jamais pode ser reduzida, exclusivamente, à experiência da escravidão”, portanto, para além do histórico brutal de suas vivências, há também um histórico de sobrevivência e resistência aqui no Amazonas.

[...] no Amazonas, a única possibilidade de superar a heteronomia cultural e a barbárie em processo reside na decisão dos amazonenses e dos amazônidas de tomarem para si, como um desafio fundado na práxis, a tarefa de repensar e de reorientar os destinos de sua cultura, de sua história e de sua memória, em direção a uma ecologia humana, ética e civilizada (OLIVEIRA, 2014, p. 33).

Repensar e construir narrativas a partir de suas vivências, suas histórias, renovarem o pensamento social na Amazônia, vista de dentro, isto é, por seu povo. Assim, os processos históricos e culturais do/a negro/a no Amazonas devem estar em defesa da resistência multicultural, multirracial e étnica. Como os negros de Mina-Gegê com seus *batuques* Nagô que foram os primeiros que estiveram à frente dos primeiros terreiros em Manaus (Araújo, 2003). Gomes (2017, p. 37) ressalta que “os mocambos sobreviventes se tornaram quilombos, que lutam para que a sociedade brasileira reconheça e respeite suas tradições, práticas e

territórios onde estes são desenvolvidos” exaltando sua cultura e memória, assim como a artista Keila Sankofa.

Para o Brasil trouxeram os escravos suas músicas – seus tambores, flautas, agogôs, afofiês, tabaques, marimbas. Embora com um instrumental quase todo de percussão, possuíam eles um número considerável de acalantos, choros, lundus, com que amenizavam o rancor, a humildade, a recordação.

Alufás – Orixás – Cambindas – eram donos ainda de inúmeras inovações, toadas tristes repetidas, com que alimentavam suas cerimônias religiosas.

Assim com uma bagagem musical armazenada de saudade do outro mundo, aqui chegaram os pobres moçambiques, minas, quilôas, benguelas, etc (ANDRADE, 1988, p. 195).

Há um vasto repertório da presença negra e suas influências culturais, artísticas e religiosas no Brasil, sua musicalidade e o seu corpo enquanto instrumento de dança, luta e culto aos Orixás. É um povo que tem a sua importância nos fundamentos culturais e artísticos singulares e que narram a história de um povo, da memória que não poderia ser apagada, a identidade que não poderia ser apagada e do direito de viver que não poderia ser apagado.

Quando o povo é impedido de cultivar sua memória, de criar formas autônomas e emancipatórias de vida cultural, a vida se banaliza e a existência se reifica numa relação de pura exterioridade. É somente na vivência autônoma da cultura, de sua consciência histórica e de sua memória viva que o povo pode conquistar sua liberdade e exercê-la de modo efetivamente humano e livre (OLIVEIRA, 2014, p. 33).

E os escravizados eram silenciados por sua condição servil, de segunda categoria e não eram enxergados como sujeitos sociais de direitos, apenas deveres. A construção da cultura negra também se inicia nesses escravizados insurgentes em rota de fuga para sobrevivência de si e dos seus sem esquecer de sua ancestralidade e da terra mãe que lhes sustentava, pois, a territorialidade também é importante. Cultivar e manter vivo este legado é fundamental na reconstrução dos processos identitários que foram negligenciados.

Os negros escravizados não se conformavam com a sua condição, a exemplo de Zumbi dos Palmares, muitos fugiram dos acoites mata adentro em busca de libertação. A construção dos quilombos ou mocambos na Amazônia advém da luta pela vida e pela coletividade.

A atração que a floresta tropical amazônica - similar à sua congênera africana - exercia sobre os negros era imensa, sugerindo a possibilidade de uma nova vida em liberdade, como outrora tinham experimentado. Numa região onde a abundância de recursos naturais tornava relativamente fácil a garantia do sustento individual, fugir para as matas logo significou, para aqueles que haviam sido reduzidos ao cativeiro, o principal meio de alcançar a liberdade. Pequenos grupos desgarrados conseguiam com maior sucesso escapar à perseguição branca, pois demonstravam maior poder de mobilidade e facilidade em sustentar o grupo ao longo das rotas de fuga (PINHEIRO, 1999, p. 155).

O verde das matas e a extensão do rio não apenas escondiam belezas e encantos naturais, mas também foram cenários de acolhimento dos negros escravizados que se rebelaram contra

a sua condição social e em estado de violência. O quilombo funcionava como um refúgio, um lar, para aqueles que não tinham suas prerrogativas respeitadas. Nota-se que não apenas negros escravizados e mamelucos faziam parte dessas comunidades, como também indígenas, brancos sem poder aquisitivo, em alguns casos, abolicionistas. Uma grande comunidade de proteção, resistência e resiliência contra a opressão e marginalização dos seus corpos.

Dentre estes espaços de resistências multiétnicos, no Brasil, existem oficialmente 1.948 comunidades quilombolas, das quais oito são oriundas do Amazonas: Quilombo do Tambor (Novo Airão); Boa Fé, Ituquara, São Pedro, Santa Tereza do Matupiri e Trindade (Barreirinha – reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares); Lago de Serpa (Itacoatiara) e Comunidade do Barranco (Manaus), (SILVA, 2018).

Curioso salientar que a Comunidade do Barranco fica localizada no sul da cidade de Manaus, isto é, uma área centralizada, no bairro Praça 14 de Janeiro, lar dos primeiros anos de infância e juventude de Keila Sankofa. Local também de reconhecimento racial e identitário para a artista, no bairro reside a quadra de samba da Vitória Régia, tradicional Escola de Samba da cidade de Manaus, onde a artista teve o primeiro contato com o tambor e a roda.

Esse Quilombo urbano recebeu em 2014, da Fundação Cultural Palmares (FCP), a certidão de auto definição, que reconheceu a comunidade como o primeiro quilombo urbano da região Norte e o segundo do Brasil. Sua origem inicia com ocupação de terras por famílias de negros, no final do século XIX. A Praça 14 de Janeiro, na época, era uma área periférica ao centro de Manaus, mas, hoje, com a expansão da cidade, se transformou em bairro próximo ao centro. A comunidade recebeu alguns nomes, como Vila dos Maranhenses, Reduto dos Maranhenses e Reduto dos Negros, mas foi no governo de Plínio Ramos Coelho (1963-1964) que começou a ser urbanizado. A comunidade quilombola do Barranco de São Benedito é autodenominada urbana, tendo em vista a localização no Centro de Manaus. Com a certificação do FCP, os descendentes de escravos acabaram fortalecendo a cultura e a etnia, ao promover, festejos que são organizados no local (GUERREIRO, 2020, p. 29-30).

A importância do quilombo para a cultura e história da cidade é incontestável na busca por liberdade e solidificação da comunhão pregada pelo quilombo na união e resistência aos desmandos coloniais. Frutos de movimentos que reivindicam o seu lugar, o seu território, as narrativas ali presentes, a memória e identidade. Estas ocupações são um marco da presença negra no Amazonas e sua influência no seio artístico e cultural da região.

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico (NASCIMENTO, 1980, p. 263).

Quilombo também é cuidado, zelo e integração. O cuidado com o corpo era fundamental. A capoeira também foi uma ferramenta, importante na subversão do corpo negro. Oriunda de danças africanas adaptadas como luta. Uma “arte marcial disfarçada de dança”

(SILVA, 2018, p. 35), isto é, o *corpo-performance*, o corpo como instrumento, de arma em sua defesa. A capoeira por muitos anos fora proibida no Brasil, até 1930, por ser considerada insolente violenta e que incitava aos demais escravizados e negros pós-Abolição em sua defesa da violência institucionalizada para com seus corpos (SILVA, 2018).

O Gambá também é uma manifestação cultural remanescente dos africanos escravizados em território amazônico. Tradicional no quilombo de Santa Tereza de Matupiri, o Gambá “é uma das manifestações mais referenciadas pelos comunitários. Trata-se de um movimento dançante feito a partir do batuque de um tambor com o mesmo nome” (GOMES, 2017, p. 44). Uma festa que exalta o nascimento da comunidade a partir da chegada dos negros na região. O Gambá é uma forte representação artística e cultural e “resulta da confluência entre indígenas, negros, jesuítas e pode ser encontrado em comunidades ribeirinhas, quilombolas ou indígenas” (MESQUITA, 2022, p.66).

A contribuição do negro para a cultura e arte é inquestionável. Perpassa pelos atravessamentos de dores, lamentos, fugas e lutas, até a comunhão entre os descendentes de uma ancestralidade que, por meio de mecanismos que os invisibilizam, conseguiram construir um legado que não pode ser esquecido. Entre festas, danças, tradições, há a figura subversiva do negro/a na busca por liberdade, sua vida, autonomia e prerrogativas. E há diversas festas populares que tem a figura do negro como percussor artístico e cultural, como festas religiosas, carnaval, boi-bumbá, entre outras manifestações culturais.

Grande parte das festas populares é realizada no contexto da religião, exprimindo uma concepção do mundo. Entre nós, muitas estão relacionadas ao catolicismo popular ou com religiões afro-brasileiras, como o tambor de mina do Maranhão, que está muito próximo ao catolicismo popular. Geralmente as festas populares são realizadas como forma de pagamento de promessa a santos ou outras entidades. Constatamos, nessas festas, a relação íntima e os limites ambíguos entre devoção e brincadeira, entre sagrado e profano (FERRETTI, 2007, p. 90).

A relação entre essas manifestações culturais com o corpo negro é intransponível e não somente do negro como dos demais grupos étnico-raciais que conseguiram sobreviver através de suas resistências e subversões. Estas festas populares, citadas por Ferretti, demarca a importância da musicalidade e da religiosidade para os negros como uma forma performática, o *corpo-performance*, o *Outro* que sobrevive e que busca descolonizar e quebrar as barreiras que demonizam seu corpo, sua religião, suas tradições herdadas da ancestralidade e principalmente, a necessidade da memória. Nesse contexto, Fanon (2008, p. 28) afirma que “[...] permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais”, a preocupação de Keila Sankofa perpassa

por esse caminho da desalienação em que a imagem do/a negro/a está inserido, apontando defeitos e revendo curas e afetos para seguir lutando no direito de existência.

Como salienta Andrade (2021, p. 106), “a arte dá-se como abertura para o mundo, um mundo que corresponde às profundezas abissais do humano, suplantando um valor moral, no qual verdadeiro é aquilo que brota do mundo interior carregado de força criadora”, são os sentidos e os seus significados. Reflexos do tempo e da realidade intrinsecamente interligadas as manifestações do corpo. Como salienta Fischer (1959, p. 14):

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o dileitante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

Guardada as devidas proporções do tempo da publicação, as questões estéticas e artísticas ganharam novos contornos e ampliaram a visão do que é ser arte e artista. O campo imagético do real ou real-imagético está para além dessa espécie de homogeneização da arte eurocentrada. Keila Sankofa não concorda com esta afirmação de Fischer, segundo a artista:

Detesto, um aranhado de palavras que são utilizadas para justificar a arte. Me parece uma estratégia branca de exclusivizar a prática. O texto que você me enviou me incomoda. [...] a sobrecarga para artista preto é uma constância. Se eu puder falar ou resumir sobre a arte... Penso que: A arte é a reflexão do agora, utilizando como base qualquer tempo, para moldar, questionar, ludibriar a refazer a cultura. A arte é o som do paó³⁰ e seu poder sonoro de abrir portais de comunicação...³¹.

Quando Keila Sankofa diz que devemos refazer a cultura, nós voltamos ao avesso, ressignificar e realocar o protagonismo artístico e cultural afro e do povo negro neste lugar de fala, de representação e exposição de suas figuras em primeira pessoa, ecoar essas vozes e corpos silenciados ao longo dos tempos, *abrir os portais de comunicação*.

Sobre a importância da arte e estética negros, devemos salientar o Teatro Experimental do Negro – TEN, fundado por Abdias Nascimento em 1944, como um dos pilares da (res) significação da presença negra nas artes e suas intervenções artísticas e culturais no fomento de

³⁰ Pronuncia-se “Paô”, uma forma de reverência aos Orixás, saudação. Mais sobre em: <<https://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm>> Visitado em: 02 out. 2022.

³¹ Conversa informal via e-mail, em 11 de maio de 2022, na ocasião, enviei o fragmento de Ernst Fischer para a artista.

oportunidades para atores negros bem como ao público negro enxergar a sua figura preta nos palcos. Sobre o TEN, nos diz Nascimento (2016, p. 161):

[...] a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilhado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.

O TEN em seu contexto e importância também funcionava como oficinas, alfabetização da comunidade negra e a total autonomia do negro nas artes. Havia uma preocupação genuína em dismantlar esses estereótipos e oportunizar a figura negra na sociedade. A erradicação do famoso *blackface* e os estereótipos que por muito imperou nas artes não concedendo oportunidades para atores negros e a construção de uma narrativa que negros/as poderiam atuar, poderiam compor, dirigir, produzir, ser artista e estar no palco como protagonistas, atuando obras clássicas e histórias negras.

Abdias Nascimento³² buscava pela liderança artística negra e promover o mecanismo desigual dos negros na sociedade nas artes, cultura e política, a arte como denuncia, conscientização e valorização dos corpos, intelecto e narrativas negras. As potências do negro nas artes tinha também o sentido de “[...] ação antirracista do TEN foi apoiada por um amplo arco de alianças, composto por intelectuais já estabelecidos ou em ascensão, muitos dos quais se tornaram ícones da cultura nacional e internacional” (SILVA, 2017, p.47), foi uma movimentação social fundamental nesse novo olhar da presença negra na sociedade como um todo e como ocupar espaços como teatro, cinema, TV e galerias de arte precisava nada mais

³² Uma das figuras mais importantes em defesa do negro no Brasil no século XX, Abdias do Nascimento (1914, Franca/SP) teve grande importância no seio cultural, intelectual e político no Brasil. Fundador do TEN, ator, diretor, coreógrafo, roteirista, poeta, pintor, um multiartista. No auge da ditadura militar é exilado retornando ao país em 1978. Ainda nos anos 1970 ajuda a fundar o Movimento Negro Unificado (MNU), entre os fundadores, a notável presença de Lélia Gonzalez. Ao longo de sua célebre carreira e vida publicou diversos livros, entre eles, “O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado” (2016) referência para esta redação. Entre os anos de 1980 e 1990 ingressou na política defendendo veementemente a causa negra, elegendando-se Deputado Federal (1983) e Senador (1997). Faleceu em 23 de maio de 2011 aos 97 anos.

que oportunidades. Além do próprio Abdias, Ruth de Souza³³, Léa Garcia³⁴, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Haroldo Costa³⁵, Roney da Silva, entre outros, foram os primeiros grandes nomes negros, ovacionados e com uma extensa carreira nas artes e na militância pela profissionalização do ator negro e a inclusão do negro nas artes em geral.

A noção de representatividade e identificação perpassa diversos atravessamentos na vida da população afrodescendente. Torna-se necessário o estudo, compreensão e disseminação do que é ser negro e dos seus impactos artísticos, socioculturais, políticos e econômicos neste país. Recontar o que foi mascarado sob a ótica branca. A implementação da Lei 10.639/03 na base curricular do ensino regular público e privado, promove a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira, integrando a história afro-brasileira e africana aos estudos sociais promovendo assim, a identificação e conscientização da importância do povo negro na sociedade brasileira, assim como a conscientização dos não negros e pardos em uma educação respeitosa e antirracista. Em 2008 foi criada a Lei 11.645/2008 estabelecendo a obrigatoriedade do ensino indígena nas escolas, compreendendo que, negros e indígenas são povos fundamentais na construção do Brasil, por seu histórico de escravidão, mas, também, por suas lutas, movimentação e na busca de uma consciência coletiva que suas narrativas ancestrais e contemporâneas importam. Nesse sentido, ressalta Jaccoud (2008, p. 132):

Observa-se ainda o desenvolvimento de programas de valorização da cultura e da história negra, reforçando não apenas a identidade desse grupo como a própria identidade nacional, no sentido de ampliação do reconhecimento de sua diversidade e

³³ Com uma carreira louvável, Ruth de Souza traz consigo a força da mulher negra e seu pioneirismo nas artes. Primeira atriz negra a se apresentar/protagonizar uma peça no Teatro Municipal, primeira atriz brasileira a ser indicada a um prêmio internacional, no Festival Internacional de Veneza, pelo filme “Sinhá Moça” (1953) e a primeira atriz negra a protagonizar uma novela, “A Cabana do Pai Tomás” (1969), exibida na Rede Globo. Um fato curioso é que o protagonista, o pai Tomás, foi vivido pelo ator Sérgio Cardoso, branco, se caracterizava com *blackface*. Ruth de Souza morreu aos 98 anos em 2019. Mais sobre a “estrela negra” em SILVA, Júlio Cláudio da. Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952). Manaus: UEA Edições, 2017.

³⁴ Uma das principais damas do teatro, TV e cinema, Léa Garcia, assim como Ruth de Souza, começou no TEN na década de 1950, ao lado do seu, então, marido, Abdias Nascimento. O divisor de águas em sua carreira foi a peça “Orfeu da Conceição” (1956) de Vinicius de Moraes, um sucesso negro em pleno Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Atuou também na versão cinematográfica da peça, “Orfeu do Carnaval” (1957), com direção de Marcel Camus. Sua atuação foi muito elogiada, ficando em segundo lugar como Melhor Atriz no Festival de Cannes. Ao longo da extensa carreira, brilhou em novelas como “Selva de Pedra” (1972), “A Escrava Isaura” (1975), “Anjo Mau” (1997), entre outras, na TV Globo e “Xica da Silva” (1996) na extinta TV Manchete. Ao longo de sua trajetória venceu diversos prêmios, entre eles, o Kikito de Melhor Atriz no Festival de Gramado em 2004 pelo filme “As Filhas do Vento”. Léa segue produzindo aos 89 anos. Ver em: SILVA, Júlio Cláudio da. Narrativas de si, narrativas sobre uma estrela de Orfeu do Carnaval (1950 – 1960). In: Lira, Bárbara Rebecka Gomes de, LIMA, Michele Pires (orgs.). Nas malhas da história: relações de gênero, trabalho e lutas sociais no Brasil. Curitiba: CRV, 2021.

³⁵ Outro nome cravado na arte e cultura e militância do negro no Brasil. Para a minha geração, Haroldo Costa pode ser reconhecido por ter por anos comentando os desfiles de Escola de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro na TV Globo. Mas, ele foi mais que isso. Ator, compositor, diretor, sambista e escritor. Um artista completo e uma enciclopédia viva. Costa segue vivo e recluso aos 92 anos.

riqueza, tanto no que se refere à origem como à composição atual, num mundo cada vez mais competitivo e homogeneizador de culturas e comportamentos.

As mudanças acontecem de formas gradativas sugerindo um novo caminho para a reparação histórica dos grupos étnico-raciais. As mudanças sociais acontecem quando, no centro do debate, colocam-se em pauta os direitos sociais dos grupos minoritários suprimidos pela ideologia racial hegemônica no Brasil. Contudo, é um desafio, o ciclo da desigualdade racial e social se sustenta e se mantém através dessa ideologia falaciosa. Para tanto, as Leis de Diretrizes e Bases de um ensino afrocentrado e indígena, as ações afirmativas, as cotas, a arte e a cultura em um âmbito social são fundamentais na promoção e inclusão de consciência e identificação indispensáveis no processo de constituição e construção de reconhecimento histórico-social, cultural, político, patrimonial e reconhecimento de si, uma vez que “as pessoas negras e indígenas são importantes para a história desse país e ponto”³⁶.

Figura 8 – "Teias Urbanas". Compõem a foto: Rafael Cesar, Ádria Praiano, Ícaro Lima, Keila Sankofa, Ingrid Gonçalves, Ana Carol e Francisco Ricardo.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2019.

2.3. A rua e a roda: alarguando aos caminhos e emancipando os corpos negros

*Deu meia noite
Era quase meio dia
Xica Manicongo que destrave sua língua
A saia rodava e sua boca remexia
Que a contradição nos banhe com sua feitiçaria*

*Amor, amor,
Amor, amor
É uma palavra para quem sabe dar valor
Amor, amor*

³⁶ Entrevista de Keila Sankofa, então Keila Serruya, para o portal Cine Set em 4 mar. 2020. Disponível em < <https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 22 out. 2022.

*Amor, amor
Foi o que eu senti quando Exu me abençoou...*

Amor, Amor, Linn da Quebrada³⁷

Abrindo os caminhos, Exu! O dono da comunicação, da proteção. O senhor das amarras, do mistério, da força, do poder. Exu é o caminho, a proteção, o guia. Dono das ruas, becos, vielas e encruzilhas, Exu é rei. Do ponto de vista de Prandi (2001, p. 50),

Exu trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, o que inclui todas as divindades, mais os antepassados e os humanos. Exu não pode ter preferência por este ou aquele. Mas talvez o que o distingue de todos os outros deuses é seu caráter de transformador: Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é, pois, de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu (apud SERAFIM, GONZAGA, 2015, p. 31).

Exu é uma entidade importante, poderosa e fundamental no sincretismo das religiões de matrizes africanas. Múltiplo e demonizado pela Igreja católica e demais cristãos, porém, o “demônio cristão” é justiça, caminho, orienta os seus filhos, cura e cobra.

Dono das encruzilhadas, sua morada é a rua - pode estar representado, assim, nas coisas mais prosaicas, mais cotidianas, como as festas. Mensageiro dos orixás, ele é sempre o primeiro a comer e a ser louvado. Come de tudo e deve ser servido de tudo o que for feito. Está sempre à entrada das casas, é um guardião (CAMARGO, 2005, p. 67).

Ele é guardião, mandatário. Dono das ruas que transitam os marginalizados pelas noites suburbanas, como prostitutas e os malandros. Ele mesmo é um malandro boêmio. A rua é a sua morada, as encruzilhadas são a representação de sua força e poder. E a rua é um importante lugar para o povo negro. Por sua geografia entre a luz do dia e a escuridão da noite que os acolheu e acolhe estes filhos frutos e descendentes da diáspora. Corpos escravizados que, em terra de Nossa Senhora Aparecida, a padroeira negra, presenciaram a rua como um passe para a liberdade e única morada após a Abolição por conta da ausência de suas prerrogativas respeitadas e políticas públicas eficazes. Estavam livres, entretanto, sem condições de se manter. A rua é testemunha das violências que esse povo vem sofrendo. A cidade por sua grandeza e magnitude também é responsável quando se cala perante aos corpos e memória supracitados negligenciados. Nos diz Sodré (2017, p. 123):

³⁷ “Amor, Amor”, composição de Castiel Vitorino Brasileiro, interpretada pela cantora preta e travesti Linn da Quebrada. Música presente no álbum “Trava Línguas” (2021).

No sistema nagô, a pessoa é constituída de uma parte material (ara, o corpo) e por uma parte imaterial (emi, respiração ou princípio vital). Um mito cosmológico atribui à lama enquanto protomateria a origem do corpo: A sua modelagem humana foi realizada por um princípio criador (Orixanlá, Obatalá), mas foi outro princípio de criação (Oludumare) lhe instilou o sopro da vida (emi), materializado na respiração. Emi olojá ninu ara, “a respiração é a rainha do corpo”, diz. O corpo compõe-se de duas partes inseparáveis, que são a cabeça (ori) e o suporte (aperê). O homem é indivíduo-corpo com elementos singulares e intransferíveis na cabeça, ligados ao seu destino pessoal. No suporte se guardam as forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual, que se diferencia e se desenvolve graças a um princípio cosmológico (Exu), alojado no próprio corpo do indivíduo (Bara-aiê), com o qual se confunde. Exu é ademais o intermediário entre os homens e os orixás, geralmente transportando as oferendas destinadas a apaziguá-los.

Corpo e mente representados pela filosofia do sistema nagô, estão interligados na construção do sujeito e sua fundamentação enquanto indivíduo. Logo, a compreensão da totalidade de um corpo negro na sociedade perpassa por diversos mecanismos para além do que se compreende apenas o sujeito enquanto um corpo físico e sua construção social.

E o espaço urbano representa um papel fundamental na *práxis* social excludente. A cidade é feita dos sujeitos que nela habitam, é a síntese de cidadania, sociedade, animais políticos inseridos neste aglomerado territorial, patrimonial, cultural, político e social em que todos estão envolvidos. A *pólis* se constrói através dos indivíduos. Se há algo que deveria ser democrático é a de todos viverem e desfrutarem da cidade. Todavia, viver, entenda-se, sobreviver, não é o mesmo que pertencê-la. Estas nuances de pertencimento e sobrevivência em viver e ouvir a cidade são atravessados por diversos domínios que impactam diretamente no elo entre *sujeito e cidade*.

A cidade vibra, se comunica pelas vozes que nela ecoam, a imersão urbana estimula o ouvir, o olhar e compreender a *pólis* como um corpo urbano e o sujeito como um corpo físico que faz parte dela. Entretanto, sob esta ótica da relação da cidade e do negro, compreendemos que os seus processos ideológicos e sua noção de pertencimento ao espaço urbano, por sua condição histórica e social, é fragmentada em estilhaços do corpo marginalizado que não pôde ter direito à cidade, a ouvir, pertencer e ser acolhido. As demarcações históricas e hierárquicas foram construídas e consolidadas através do pensamento higienizador e ações sociais que privilegiavam unicamente o elo dominante. A cidade, portanto, é absorvida pelo domínio do espaço público e urbano, se construindo através dos signos excludentes e abafando as vozes pertencentes aos grupos minoritários.

Ouvir a cidade é compreender que o corpo faz parte dessa aglomeração polifônica que faz dela um universo de todos. Nas palavras de Canevacci (2004, p. 17-18), ouvir seria, portanto, “uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual se pode representar o mesmo objeto

– justamente a comunicação urbana. A polifonia está no objeto e no método” (apud QUEIROZ FILHO, 2016, p. 11), a concepção do antropólogo italiano busca a integração entre a cidade e o sujeito e suas experiências empíricas acerca dos processos subjetivos de cada um, embora tais subjetividades entrem em conflito com demarcações repressivas.

Tais condições de tentativa em se calar, não ouvir e limitar os acessos aos processos identitários a partir do reconhecimento da cidade e da cultura local perpassam os limites democráticos. Para Harvey (2012, p. 74), “o direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. [...] A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos”, em outras palavras, os limites territoriais não deveria ser capaz de incapacitar o sujeito na sua liberdade e direito de ser e estar na cidade, nas ruas buscando descolonizar o olhar etnocêntrico acerca da população dos grupos étnico-raciais e sua relação de pertencimento com a cidade. O *sujeito-cidade* deve compreender a si como parte desse organismo vivo que lhe sustenta.

A rua é espaço público, um lugar onde dialogo de forma horizontal com o público. Todos estão usufruindo da mesma temperatura, cheiros, sons, não existe hierarquia, o espaço não está preparado para me receber, eu adentro e executo. Há uma honestidade com o público, eu sendo falante/ouvinte; eles sendo o mesmo. Nesse processo há rejeição, observação, novas propostas, não precisa de tapete, prêmio, sorrisos, não precisa ser artista, ter ingresso, roupa bonita, precisa apenas estar vivo e disposto a olhar (SANKOFA, 2021)³⁸.

Em síntese, a rua e a cidade são fundamentais na construção social e artística de Keila Sankofa. É nas ruas que os diversos se encontram e se movimentam. É um espaço para todos, democrático. A rua é também espaço da memória. E corpos negros existiram e existem na cidade de Manaus e no estado do Amazonas. Keila Sankofa faz parte desse histórico. Nascida e criada no bairro da Praça 14 de Janeiro, Keila desde cedo compreendeu o seu corpo negro como alvo do processo hegemônico e excludente. O bairro, neste sentido, foi crucial em sua construção social para compreender as desigualdades e exclusões sociais, a arte por sua excelência e o seu próprio corpo.

Negar os direitos de ocupar os espaços é um dos motivos da segregação não mais velada. A rua é autônoma, tem a sua própria linguagem, sua própria partilha e movimento, uma difusão de memória e identidades que se interconectam. A mesma rua que acolhe, também viola corpos

³⁸ Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

negros por conta da repressão de sua figura. Diante dessas medidas é essencial compreender o espaço urbano como direito de todos e o livre trânsito pelas ruas de dia ou noite.

Figura 9 – “Ancestralidade de Terra e Planta”.



Fonte: Foto de João Machado, 2019.

A cidade e a rua têm um papel fundamental na reconstrução das identidades perdidas e invisibilizadas, assim, o resgate da memória através do olhar, de ouvir e sentir a cidade se solidifica na ideia de pertença. Andrade (2021, p. 23) evoca essa necessidade do sentir: “no chão onde eu pisava havia o despertar de ecos do passado, visivelmente, inscritos nas rachaduras de ruas e calçadas”, o chão que sustenta tem história, por entre as rachaduras das ruas, prédios abandonados, automóveis, ambulantes, pessoas em situação de rua, as comunidades, periferias, o grito dos vendedores pelo menor preço, o autofalante. A rua tem história, tem vida e tem cheiro de suor do sol escaldante e mãos calejadas, tem cheiro e resquício de sangue; sangue preto e sangue indígena. Entre avenidas, sons, sabores e explosão de cores e vidas urbanas, a cidade fala e se manifesta. A rua, que acolhe, é a disposição para um novo dia ou o acolhimento ao final do dia exaustivo. A rua tem história, tem memória, tem tradição. A rua é o berço da ancestralidade. O chão ecoa o silêncio das almas sentenciadas, o grito no escuro, o lamento doloroso. Esse chão que faz com que estejamos aqui hoje. Fortes e resilientes. O chão das ruas não se cala.

Lutando, muitas vezes, contra a maré da dominação, o negro foi, aos poucos, conquistando espaços que o integravam à ordem social competitiva e lhe permitiam classificar-se no sistema vigente de classe sociais. [...] E mais: retirando-o da marginalidade social, onde sempre estivera aprisionado, a ascensão social se fazia representar, ideologicamente, para o negro, como um instrumento de redenção econômica, social e política, capaz de torná-lo cidadão respeitável, digno de participar da comunidade social (SOUSA, 1983, p. 21).

Na ordem social hierárquica, o negro sempre esteve em posição inferiorizada, o “*ser cidadão*” no contexto histórico perpassa por diversas problemáticas, tais como o supracitado histórico. Logo, o negro teve dificuldade de ascender socialmente e se estabelecer na sociedade no âmbito social e cultural por conta da segregação imposta. O pensamento escravocrata não foi abolido junto aos negros escravizados e continuou a impor a sua presença envolvida no mito da democracia racial, uma clara “*integração fictícia da sociedade*” (BOURDIEU, 2011, p. 10).

Quando o povo negro ocupa as ruas a cada genocídio cometido aos seus e esbravejam que “*vidas negras importam*” é no sentido para além do direito de estar vivo, mas viver a custo de estabilidade emocional, financeira, social. Para isso, a necessidade de descolonizar o pensamento que comprime suas vivências e violam as suas subjetividades. O negro é um corpo político³⁹ que deve estar inserido na cidade enquanto parte e não aparte.

Ser da cidade, sentir a rua e compreender a posição do corpo político são fundamentais na construção do negro em seu empenho para a sua ascensão social. Keila Sankofa, uma artista negra e periférica, compreende esses lugares como comunhão, movimento, identificação e compreensão do seu corpo. Sua arte está envolvida, principalmente, pela coletividade, um *corpo-performance* transvestido de arte e memória que pulsa liberdade e consciência. Sua arte coloca a ancestralidade, a beleza e empoderamento negro em primeiro lugar, o negro em primeira pessoa. Sentir e fazer parte da cidade, da sua cultura e memória deve ser um direito de todos, uma arte coletiva, uma *arte-ubuntu*.

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira em “*O Trabalho do Antropólogo*” (2000), em linhas gerais, discursa acerca da importância de olhar, ouvir, escrever e compreender o que se pesquisa, o pesquisador deve fazer parte de sua pesquisa ainda que esse olhar distante (de fora) seja crucial no entendimento e desenvolvimento da pesquisa. Nesse sentido, podemos afirmar/contextualizar que os trabalhos, instalações, ocupações e a arte em geral de Keila Sankofa, podem ser considerados um trabalho etnográfico artístico e cultural por excelência. Keila Sankofa é um ser pensante, uma artista que carrega consigo a construção coletiva, a fúria e a sensibilidade de ouvir e sentir a cidade, compreender a rua como um universo dinâmico e diverso. Uma visão empírica acerca do que envolve a questão do corpo negro, sua percepção e olhar coletivo que se empenha em (re) considerar o lugar do negro por sua importância, memória, identidade e ancestralidade. Intuitiva e sensitiva, Keila Sankofa reconhece o corpo negro como autônomo, capaz e que não está sozinho nessa fileira de pessoas que vieram antes

³⁹ Na visão de Foucault (2008, p. 27), o corpo político seria “como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber”.

dela e dos demais. E a rua em sua movimentação se conecta nessa busca de emancipação social e conscientização.

Para ela, a rua também é um espaço de ocupação e ressignificação do que é ser da cidade, a movimentação da rua, das vozes que compõem o *ethos* urbano e coletivo. A rua também é da arte. A arte afro-brasileira – ou afro-futurista como ela se classifica – tem um papel fundamental na mudança de perspectivas dos corpos negros na sociedade, em especial, na sociedade manauara. Os movimentos sociais, os movimentos artísticos, os artistas negros independentes, são força que (res) significam a presença negra em Manaus. Reside aqui, a fúria, a sensibilidade, a urgência de ouvir, sentir, compreender e ser compreendido.

[...] os negros brasileiros não necessitam de permissão dos brancos para exercer seu inalienável – e intransferível – direito e obrigação não só de protestar, mas de lutar contra todas as formas e disfarces do racismo, sinônimo de exploração, opressão e desumanização (NASCIMENTO, 2016, p. 151).

O espaço urbano é o lugar o povo, onde o povo está, convive, vive e sobrevive em meio à selva de pedra que é uma capital como Manaus. A cidade é morada, mas também é caótica e excludente. A arte de rua (*street art*) ou arte urbana se fundamenta nesse espaço de coletividade que também pode ser excludente, como a rua. A experiência negra de rua e ser da cidade reconhece a necessidade do manifesto. E a arte tem o poder visual, empírico, sonoro e social na ruptura de paradigmas que, baseados no contexto racial, subverte a figura do homem e da mulher negros na sociedade. Keila Sankofa quando diz que a cidade é nossa e é preciso retomá-la é neste sentido de reconstrução identitária do seu povo, de memória e (res) significação do que é a cidade, as ruas e o povo em si.

Pensar a cultura afro-brasileira, feita por artistas negros para negros e aqueles que se desafiam a ultrapassar a ponte antirracista é compreender que o/a negro/a no Brasil sofre de uma crise estética. A presença negra no Brasil ainda está atrelada à época da escravatura, alicerçada na demonização das religiões de matrizes africanas e a própria condição do negro em uma sociedade racista. Mídia e grandes meios de comunicação recentemente – e estamos falando de meados de vinte anos, logo, já no século XXI – começaram de fato a dar protagonismo a artistas negros em diversas áreas de atuação cultural, ainda que na música e esportes tenham-se figuras carimbadas e exaltadas por sua arte.

Essa crise estética de não reconhecimento de si, da cultura afro-brasileira é uma das formas dos diversos “cídios” que corpos negros são atravessados ao longo da vida. Só recentemente com a Lei de Diretrizes e Bases 10.639/2003 que tornou obrigatório o Ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira na grade curricular das escolas privadas e

públicas, ainda assim, ensino que ainda está longe do ideal, se pensar que, os livros didáticos ainda se fixam na ótica branca.

O conhecimento dos antecedentes históricos do pensamento, o contexto do desenvolvimento histórico, é hoje indispensável para dar substância e significado aos conceitos que herdamos, e sem ele a linguagem que usamos em nosso trato com as artes continuará a ser um aranzel de chavões emocionais [...] (OSBORNE, 1985, p. 14).

O discurso de uma educação inclusiva sob a égide do mito da democracia racial coloca crianças negras em fase de descobrimento e aceitação em um lugar de negação de si mesma pela violência que os cerca e da crise estética que permanece à margem dos demais corpos na multidão. Jovens e adultos também sofrem desses estigmas e a total ruptura com essa crise começa ao seu autoconhecimento.

A arte, a cultura e estética negra tem a necessidade de se colocar em primeira pessoa para sua valorização. Descentralizar os padrões brancos alicerçados como únicos possíveis e ampliar o conhecimento estético e artístico da arte negra como um todo, bem como as tradições, saberes, tecnologias, linguagens e hábitos.

Em um mundo globalizado, padronizado e “exacerbando o caráter individualista da ação do indivíduo a sociedade mascara através dos seus canais de dominação a divisão de classes sociais e a falta de oportunidades igualitárias” (ROSA, 2005, p. 31), esta é a coerência de uma sociedade capitalista, forjada pela meritocracia e exclusão.

Diante dessa crise estética e de reconhecimento, a arte negra se potencializa ainda mais com a representação dos seus artistas, como Keila Sankofa, na produção dos meios de reconhecimento, conscientização e coletividade. A arte como uma possibilidade de comunicação, movimento e reconhecimento estético. A ruptura com a tradição hegemônica.

E a cidade e a rua tem essa importância na formação desses artistas independentes, advindos da periferia, de baixa renda e subjugados por sua condição social e racial, sua formação cultural vem das ruas, vem da comunicação e da coletividade. A possibilidade de emancipação advém da comunhão dos pares, em âmbito familiar e comunitário. Transformando a dor, o banzo, a fúria, a exclusão, em arte.

O grafite, o estêncil, o rap, hip hop e o funk na música, o Lambe-Lambe⁴⁰, as intervenções e instalações rua afora, as performances artísticas usando o seu corpo ou outros

⁴⁰ “O Lambe-Lambe, cujo nome surgiu no século XXI [...] está relacionado a um movimento com viés crítico e propõe uma ideia ou reflexão contrária a alguma conduta social ou desigualdade, ou simplesmente é resultado do trabalho de artistas e grupos de artistas que ocupam o espaço público com o objetivo de espalhar suas criações” (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

signos dessas expressões artísticas⁴¹, são alguns exemplos do resgate da potência no negro na sociedade.

Nascido dos subúrbios de Nova York nos Estados Unidos da década de 1970 a arte de rua (*street art*) tem essa inconformidade de urgência pela condição em que os marginalizados estão inseridos, contra o autoritarismo do projeto hierárquico dominante de negar sua história, suas vivências e seus direitos. Uma expressão artística e cultural que ganhou o mundo e que no Brasil tem um forte poder de comunicação entre jovens da periferia. As problemáticas das interseccionalidades de suas figuras que atravessam suas vidas de formas violentas são um dos motivos dessa expressão do corpo, da linguagem, da sua fala e rimas em forma arte.

A ideologia e urgência desse *corpo-performance* em externalizar suas angústias, fúria e frustrações é a antítese do discurso dominante e predatório. Fanon (2008, p. 33) afirma que “[...] falar é existir absolutamente para o outro [...], mas é, sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”, portanto, buscar promover a transformação desse espaço como diálogo, movimento e subverter a ordem social excludente.

Esse fenômeno cultural, subversivo, identitário e militante traduz a capacidade de integração e intervenção no esclarecimento da figura no negro. Como ressalta Keila Sankofa sobre a rua e sua indispensável importância e necessidade coletiva em dialogar com os demais corpos semelhantes aos seus.

2.3.1. Abrindo a roda e *enlargecendo* os caminhos

Na contramão do sistema o povo preto continua existindo e resistindo à ordem social. É um povo que, por todos os obstáculos que subtraem suas existências, ainda encontra motivos para sorrir, exaltar os antepassados, a religião e a cultura negra por excelência constituindo a autonomia e a alegria que lhes foram negados. É um povo do gingado, dos ritmos, do sonoro, da roda e de sua negritude.

[...] Intensa musicalidade, as desses corpos. O simples costume de aliar o canto a toda e qualquer ocupação diária já importa numa afirmativa grandemente expressiva, de tendência musical. Porque não se tratava apenas de música ritmo, com que o homem primitivo desdobrava suas danças, numa satisfação puramente psicológica. O escravo nosso cantava pelo prazer de cantar (ANDRADE, 1988, p. 195).

A musicalidade tem grande influência na cultura negra e no processo de emancipação e integração. O tambor, o batuque, os toques africanos na tentativa de diminuir o banzo de sua

⁴¹ Mais sobre arte de rua/urbana em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/arte-de-rua/>> acesso em 15 out. 2022.

condição, da terra que ficara para trás, a perda de familiares, território e referências. A sensibilidade do negro para a integração da roda, do movimento, de sua cultura e alegria advém de um escapismo por sua condição escravizada. O cântico do lamento e das dores do corpo é, hoje, o seu divertimento afrocentrado em seu estado bruto de comunhão e sintonia que mostra a visão do oprimido em primeira pessoa e que estão girando, ao som do batuque, com os pés na terra, como os ancestrais.

Por muito tempo a cultura negra fora totalmente excluída dos anais socioculturais e históricos do Brasil relegando-o sob viés embranquecido e do folclore interligando tão somente à escravatura (Gomes, 2017). A cultura negra e sua integração são mais, é síntese de união e compreensão do corpo, da exaltação aos antepassados, aos Orixás, da tradição africana em colocar-se em foco, humanizar as suas existências. A afrocentricidade de um povo. Asante (1988, p. 45) afirma que “a afrocentricidade questiona [...] a abordagem que você faz a respeito de ler, escrever, fazer jogging, correr, comer, manter a saúde, ver, estudar, amar, lutar e trabalhar” (apud, MAZAMA, 2009, p. 117). Portanto, a afrocentricidade defende o lugar do/a negro/a em todos os espaços e o seu direito de existir, sentir, ouvir e ecoar suas vozes. A conscientização de “[...] suas lutas efetivas por reconhecimento tanto pessoal como coletivas” (COSTA, 2017, 153). A concepção de afrocentricidade assemelha-se a ideia de quilombo de Beatriz Nascimento (1985, p. 47).

[...] por ser um grupo extremamente submetido e que não oferecia um imediato perigo às chamadas instituições vigentes, os negros puderam inaugurar um movimento social baseado na verbalização ou discurso vinculado à necessidade de autoafirmação e recuperação da identidade cultural.

Quilombo (kilombo) é resistência e organização que tem seu início quando os negros escravizados fogem em busca de liberdade resistindo à repressão aos seus corpos. Diante dessa conjuntura, o quilombo é a representação da resistência cultural impressas por sua identidade étnica e a herança de África. A roda e as batidas do batuque tem essa função social também de aquilombamento. O que Nascimento e Asante defendem em seus argumentos é a necessidade do aquilombar-se, compreender a função do seu corpo e de sua identidade. Valorizar os cânticos, a sensibilidade e todas as possibilidades que o negro pode e deve ter.

Neste sentido, o “quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade” (ibidem, p. 47). Quilombo é a representação máxima da interligação do negro com o passado, presente e futuro. É memória e cura, tão veementemente supracitados por Keila Sankofa. É o encontro entre ancestralidade, culto e representações do seu corpo. Esse aquilombamento manifesta-se na cultura negra.

Quilombo é memória, identidade, júbilo e fundamento. É samba (na linguagem angolana pronuncia-se Semba), carnaval, capoeira, maracatu, bumba meu boi, gira, dança. É a roda da exaltação do poder, os movimentos dos corpos negros juntos exalando potência. Nos diz Le Breton (2012, p. 9) que “um novo imaginário do corpo, luxuriante, invade a sociedade, nenhuma região da prática social sai ileso das reivindicações que se desenvolvem na crítica da condição corporal dos atores”, um novo modelo de corpo negro que tem sua base no passado no sentido de compreensão de seu poder enquanto corpo político, beleza e importância social, corpos que bailam e vivem por entre os percalços cotidianos, a resistência e existir, estão na roda, *enlarguendo* sua emotividade e empatia aos diversos outros corpos como os seus que estão na labuta em existir. O *Outro* agora tem, pode e deve ter consciência de si.

RUFÁ o batuque na cadência alucinante
 – do jongo do samba na onda que banza.
 Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
 cabinas cantando lundús das cubatas.
 (...)
 Sudorancias bunbuns mesclam-se intoxicantes
 no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
 Ventres empinam-se no arrôjo da umbigada,
 as palmas batem o compasso da toada.
 (...)
 E o batuque batendo e a cantiga cantando
 lembram na noite morna a tragédia da raça!
 (...)

“*Cantiga de Batuque – (Motivo)*” é um dos principais poemas presente em *Batuque*, obra máxima de Bruno de Menezes⁴². Nascido em Belém do Pará, um dos principais expoentes da poesia, folclore, da natureza e, principalmente, exaltando a figura do negro na região. O ser negro juntamente à paisagem amazônica e tudo que eles representavam era crucial em sua obra. Em *Batuque*, há um misto de exaltação e salvaguarda da cultura afro-brasileira e sua cadência em manifestar suas dores e alegrias na dança, na roda e todo esse espírito de liberdade suprimido pela violação dos seus corpos, na roda/batuque, naquele momento de interligação dos corpos havia liberdade.

A poética de Bruno de Menezes, em muitos poemas do *Batuque*, teve como força motriz a cadência dos tambores, trazendo a representatividade que eles adquiriram nas culturas de origem africana, como forma de expressão dos sentimentos mais profundos que envolvem todas as suas manifestações. Pelos sons dos instrumentos nascidos nos terreiros africanos nasceram os trejeitos que marcam a negritude que se disseminou além do continente africano (PEREIRA, 2014, p. 52).

⁴² Importante nome no cenário cultural do norte e a presença do negro, o poeta e contador de histórias foi, entre outros postos que lhe cabe, membro e presidente da Academia Paraense de Letras nos anos de 1940. Paraense nascido no dia 21 de março de 1893, morreu em Manaus em 02 de julho de 1963, aos 70 anos.

A relevância dos tambores é incontestável na construção social do negro e sua conexão com as raízes africanas. O balanço, o gingado e as expressões que são manifestadas através da dança/gira/roda/batuque, são fundamentais no resgate ancestral do negro. Bruno de Menezes foi um dos grandes representantes na poética negra em colocá-los no ponto central e expressar a relação íntima e ancestral com o batuque como forma de emancipação social, de manifestar suas crenças, desejos, sensualidade, sexualidade, banzo, alegria e todas as demais sensações e emoções sufocadas e impedidas de ser expostas pela condição do negro na sociedade escravocrata e após a abolição. Costa (2017, p. 149) nos auxilia a elucidar essa questão de representação e identidade,

Dentro da ideia de que a identidade cultural é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução é importante estarmos atentos à dinâmica da relação entre o individual e o coletivo, entre as partes e o todo ou, ainda, entre as situações particulares e a totalidade do processo.

Importante enfatizar o elo entre batuque e identidade. Entre a dança e os ritmos africanos na construção identitária dos afrodescendentes frutos da diáspora. O povo negro é um povo musical, os negros escravizados que viveram na barbárie, ainda assim, na busca de lembrar o seu território, memória, familiares e deuses, usavam do batuque como forma de reconexão. A identidade negra é uma identidade musicada e coreografada em expressões que advém dessas dores, dos cultos aos Orixás e a liberdade do corpo.

Figura 10 – “Alexandrina – Um Relâmpago”.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2020.

Corpos-performances e expressões corporais contemporâneas de artistas contemporâneos como Keila Sankofa, que usam do seu corpo como instrumento de conscientização e memória, carregam consigo a lembrança ancestral e a necessidade de usar o seu corpo para se manifestar e resgatar e manter vivo o legado, ressaltando as opressões e a necessidade de legitimar a questão estética, para que não seja esquecido como tentaram ao longo dos séculos.

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (SODRÉ, 1998, p. 13).

A cultura brasileira têm interferências da cultura africana em sua gênese social e cultural. Eis, então, os diversos ritmos que alimentam a cultura afro-brasileira com sua grande musicalidade, pois o corpo negro é um corpo cadenciado. Essas interferências externas sofridas pelo negro se ramificam em diversas outras questões de sua cultura como comportamento, a ausência da consciência de si/questão estética e as diversas festas de origem religiosas ao redor do Brasil, uma interligação entre o catolicismo e as religiões de matrizes africanas. Sobre essa questão, Ferretti (2007, p. 84) avalia:

[...] as grandes festas populares brasileiras como o carnaval, o bumba-meu-boi, a festa do Divino, as congadas e outras, são festas sincréticas, com a junção de elementos de origens distintas. Nelas podemos encontrar paralelismos, misturas e convergências de culturas decorrentes de contribuições brancas, negras e indígenas que fertilizaram nossa cultura, nos instrumentos musicais, nos cânticos, nas danças, nas vestimentas, na alimentação, na alegria e na capacidade de organização das festas.

É de domínio público que a maioria dessas festas populares tem um teor religioso (FERRATTI, 2007), o que coloca também a cultura negra no centro dessa ontologia das festas populares em território nacional por conta das suas representações e práticas culturais que ainda são muito fortes no Brasil. Claro que, por conta da pluralidade abrazeirada, não se pode desassociar outras interferências simbólicas como a do branco e dos indígenas.

São festas que exaltam o corpo, forma e estética. Seja no sentido religioso influenciado pelo catolicismo e seus santos e os de matrizes africanas com os Orixás, o sincretismo religioso é muito forte no país e advém da importância do sujeito ao apego da crença. Para aqueles praticantes das religiões de matrizes africanas, é muito mais que crença. O batuque e o culto é um modo de vida e resistência em existir.

Aliado ao fato que todas as festas de cunho religioso tem outro lado: o profano (FERRATTI, 2007). Isto é, o momento ritualístico traz consigo o sagrado e por sagrado devemos compreender como obrigação, enquanto o profano está aliado à brincadeira e a diversão. Dois opostos que se interligam e não se desvinculam quando se fala em festas religiosas e/ou populares (ibidem).

Importante salientar que, “preocupando-se em ver as festas populares como ritual, no seu contexto de realização, procurando entender seus múltiplos significados simbólicos e buscando, através das festas, conhecer a representação do mundo das classes subalternas” (FERRATTI, 2007, p. 92), ora, todas estas expressões de festividades tem sem seu substrato a representação do subalterno manifestando em si o desejo e o direito de falar e manifestar suas crenças. Um momento de júbilo, culto e necessidade de expressar o seu direito em acreditar e agradecer, bem como usar o seu corpo para a diversão compartilhando não apenas a festividade, mas todos os símbolos que definem a sua essência. Nesse sentido, pensando nas manifestações afro-religiosas, afro-brasileira e festas populares, é o momento desse *corpo-performance* do negro se manifestar através da dança e da roda, um grande aquilombamento festivo em um momento único de significação da sua cultura e celebração.

É inegável o poder artístico e cultural da cultura negra afro-brasileira/afro-diaspórica em âmbito social. Tradições e saberes tecidos de ancestralidade, encantamento e representação dos corpos descendentes da diáspora africana. Bens materiais e imateriais que contam um legado, uma história, a sua origem, preceitos e fundamentos no bojo cultural africano que, entre as interferências e misturas, ainda se sustenta no legado dos antepassados. O corpo performático negro é um corpo que carrega consigo memória e busca preservá-la. A arte afro-brasileira e o corpo negro reúnem método, estética, função, movimento. O seu corpo tem um papel fundamental na construção das ações e representações sociais alicerçadas em prerrogativas e performances estruturadas no modelo eurocêntrico e padronizadas. Não se trata aqui de rebeldia sem causa, mas o corpo negro subverte todos os padrões estabelecidos e mostra a sua capacidade de ser e estar inserido na sociedade. O seu corpo é movimentação e tem em sua gênese o ritmo ancestral que lhe conecta as encruzilhadas em que está envolvido bem como o ponto primeiro, África.

Neste sentido, o toque do tambor nos batuques, nas rodas, tem sua função social de conhecimento e reconhecimento do seu corpo e de sua história. O conceito de africanidade e quilombo pensado por Asante e Beatriz Nascimento, é um conceito de herança africana nas representações do corpo negro no seio social, político e cultural. O corpo negro é riqueza e a

roda dá sentido a interligação dos corpos por sua subversão por existir e resistir em “*território inimigo*”.

Keila Sankofa, como sempre diz, segue uma fileira de pessoas que, assim como ela, buscaram e buscam (res) significar, humanizar, compreender e exaltar a figura do negro e suas narrativas. Inenarrável e incalculável a importância da cultura afro-brasileira no país de Zumbi dos Palmares que insiste em esquecer-lo, bem como o histórico da barbárie da escravatura. Assim, como Keila Sankofa e seu domínio das artes e do seu corpo, houve incontáveis nomes na construção social de uma arte negra integrada ao negro, na sua consciência de seu corpo, de sua identidade e memória.

O legado negro da cultura e artes contemporâneas representados por nomes internacionalmente conhecidos como Abdias do Nascimento, Mercedes Baptista⁴³, Conceição Evaristo, Milton Gonçalves, Zenaide Zen⁴⁴, Eros Volúcia⁴⁵ entre tanto os nomes de lideranças políticas e culturais que dominam as artes em geral nos movimentos sociais, artísticos, cênicos, culturais, deixaram um incalculável legado na questão da luta do negro e construção de um corpo negro político.

E, no território do inferno verde, festas como Bumba Meu Boi, Festival de Parintins, Festa de São Benedito, Quadrilhas, o Pavão Misterioso e Jaçanã no Mocambo do Arari em Parintins e nomes potentes como Bruno de Menezes, Nestor Nascimento, as Crioulas do Quilombo, Alexandrina, Keila Sankofa.

O seio cultural e artístico, nesse sentido, visa o abafamento de dor e menosprezo ao corpo negro como uma ferramenta importante em solidificar um novo pensamento e narrativas acerca do que é ser negro em uma sociedade ainda com pensamentos colonizados eurocêntricos.

⁴³ Primeira bailarina negra efetivada no Theatro Municipal, Mercedes desde menina tinha o sonho de dançar e também foi cria do TEN. Sua dança contemporânea misturava o clássico com a cultura africana e do candomblé. Em 1951 com a passagem da dançarina Katherine Dunham ao Brasil, outra referência na dança africana/contemporânea, Mercedes ganha uma bolsa e passa a morar aproximadamente dois anos em Nova York aprendendo outras maneiras de usar o corpo na dança. Na volta funda o “Balé Folclórico Mercedes Baptista” que revelou grandes nomes da dança negra, dava aulas de graça para quem quisesse aprender. Foi coreógrafa da TV Globo e também revolucionou o carnaval carioca com as comissões de frente coreografadas a partir de 1963, à frente do Acadêmicos do Salgueiro. Mercedes morreu aos 93 anos em 19 de agosto de 2014. Mais sobre a grande dama: SILVA JR., Paulo Melgaço da. Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

⁴⁴ Ou Zenaide Silva, é mais um grandioso nome negro da cultura e das artes esquecidos de um Brasil sem memória. Atriz, cantora, dançarina, diretora, poeta, escritora, figurinista e uma mulher “pan-africanista”, Zenaide iniciou sua carreira de sucesso em uma montagem teatral de “Macunaíma” nos anos 1970, entre televisão e cinema, ela tinha um sonho de fundar a primeira faculdade voltada ao afrocentrismo. Infelizmente, não viu o seu sonho ser colocado em prática. Morreu aos 56 anos vítima de um AVC em 2011.

⁴⁵ Bailarina de formação clássica e grande pioneira da junção da dança clássica com ritmos do Brasil enfatizando o batuque e o candomblé. Foi professora de Mercedes Baptista. Morreu aos 89 anos em 2004. Mais sobre ela no documentário “EROS VOLÚCIA e a Dança Mestiça”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHvX8>> visitado em 10 jan. 2023.

Enlarguecendo a roda carregado de Axé⁴⁶ repensando a corpo, a dança, o movimento, o discurso, identidade e memória negro na cultura, nas artes e na vida desses corpos que, hoje, reconhecem a si mesmos e, por entre as dificuldades sociais diárias encontra nas pequenas coisas o motivo para sorrir e continuar existindo. Como narra Beatriz Nascimento (2015, pp. 93-94):

Nessas alturas caminhava pelas ruas de Copacabana e começava a abrir um pouco a minha boa-vontade e concordar com eles. Ao meu redor, babás, porteiros, serviçais domésticos, carregadores de caminhão, homens em um carro de coleta de lixo, engraxates, pivetes bailam na faina do grande bairro. Que espetáculo! Todos eles eram negros (ou quase todos), felizes, pois mesmo trabalhando o negro parece dançar, lépido, sorridente, principalmente aquela babá ali, de uniforme branco, com um menino quase da cor do seu uniforme – mãe preta versão 1974. Caminhava e pensava: somos realmente um povo alegre, talvez o único alegre em todo o mundo, a única raça que dá alegria, amor, música, poesia, paz espiritual... A troca de nada, ou do sorriso no rosto, ou daquele uniforme branco...⁴⁷.

⁴⁶ Segundo Rowland Abiodun (1994, p. 2), “a palavra axé é geralmente traduzida e entendida como “poder”, “autoridade”, “comando”, “cetro”, “força vital” em todas as coisas vivas e não vivas e como “a realização de um enunciado” no cosmos ioruba”.

⁴⁷ “Meu Negro Interno” de Beatriz Nascimento, publicado pela primeira vez nos anos 1980 intitulado “The “Negro” Inside” no jornal Village Voice de New York. Fonte: RATTS, Alex, Gomes, Bethânia (orgs.). Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Editora Ogum’s Toques Negros, 2015.

CAPÍTULO 3

3. O PODER AFRO CENTRADO DE KEILA SANKOFA: MÃE, MULHER, NEGRA, PERIFÉRICA, ARTISTA. Quem é ela?

Figura 11 – Keila Sankofa, divulgação.



Fonte: Foto de David Martins, 2020.

3.1. Ela, Keila

Keila dos Santos Serruya é aquela mulher que inibe. Nos modelos patriarcais e embranquecidos, uma mulher empoderada, segura de si, inteligente e artista, certamente, causa algum espanto. Soma-se ao fato de ser negra, periférica e mãe solo o estranhamento se intensifica. Mas não vamos por adentrar esse lado negativo social. A inibição aqui é por seu poder. Austera, demasiadamente séria e comprometida, mas quando abre aquele sorriso, encanta ao seu redor. Ela olha no olho, tem bagagem, tem assunto, sabe do que está falando e o que está fazendo. Como muitos artistas, é inquieta. Sua angústia tem razão de existir: é uma mulher preta. Cabelos encaracolados e volumosos, tatuagens e piercing pelo corpo. Os óculos de grau enxergam além, sua percepção é aflorada. Eita, preta arretada.

Mas nem sempre foi assim. Como uma menina periférica, nascida e criada no Bairro da Praça 14, centro de Manaus, berço do Quilombo de São Benedito e da tradicional Escola de

Samba Vitória Régia, Keila desde cedo entendeu que havia algo de errado com ela. Os anos passaram e só depois de muitas violências, conhecimento de si e busca ao passado para compreender o presente, ela entende que o problema não era ela. Nunca foi. Na verdade, esse é um problema que acarreta os corpos negros em crescimento e em formação, achamos que o problema é com a gente e está com a gente. Não, não está.

O racismo persegue a pele mais escura. Corpos negros entendem como ninguém as dores epistêmicas e os olhares inquisitoriais. Aprende-se – ou acostuma-se, a conviver com esses olhares fulminantes. Para ascender socialmente, ter oportunidades na vida, garantir os direitos e a reparação histórica, o corpo negro é invisível. Invisível até transitar pelos lugares e ocupar espaços, aí, é uma ameaça, são vistos, temidos e logo se tornam corpos condenados. Do que são acusados? A cor de pele vem primeiro.

Importante salientar que esta dissertação não é uma biografia de Keila Sankofa, mas um apanhado da importância do seu trabalho artístico e cultural na cidade de Manaus que cada vez mais ganha novos ares, inclusive internacionais. Não é uma dissertação biográfica, mas, também, não deixa de ser, afinal, em seus trabalhos, performances, vídeos, curtas, filmes, instalações, curadorias e todas as vertentes que ela ousa colocar a sua mão – e Keila Sankofa é uma mulher habilidosa, tornam-se parte dela. A dor negra, o ódio, a fúria, a alegria, a roda, memória tomam conta dela, assim como tomam conta dos seus projetos.

E o que não faltam são projetos. Ela é uma artista multimídia, afrofuturista e um corpo (artístico) coletivo. Segundo a sua bio no site oficial⁴⁸, há a seguinte legenda:

Amazonense, mulher, negra, realizadora audiovisual, produtora cultural e artista visual. Formada em Comunicação Social (Bolsista integral do Programa Universidade para Todos - ProUni), Especialista em Gestão de Produção Cultural pela Universidade Estadual do Amazonas - UEA. Como criadora, suas pesquisas e obras são voltadas às questões de gênero, negritude e de sua ancestralidade. Tem uma vasta experiência na direção de produção de projetos audiovisuais como séries e curtas, além de produção de mostras, festivais e espetáculos de diversas linguagens artísticas.

Keila Sankofa é um apanhado de muitas possibilidades. Ao descobrir a potência do seu corpo e da linguagem artística que carrega consigo, não teria outra forma senão de ouvir e seguir o chamado. Quando se diz que ela é um corpo (artístico) coletivo é no sentido que ela está entregue à sua arte e a sua arte é plural, coletiva e voltada para a memória, linguagem, significância do povo negro e tem a rua como ponto de partida, é lá que existem os encontros. O seu ímpeto a leva a esse lugar usando de todas essas ferramentas para subverter a ordem social que coloca os corpos negros, como o seu, ao final da fila.

⁴⁸ <https://keilaserruya.wixsite.com/sankofa>, visitado em 27 dez. 2022.

Figura 12 – Raiz e Patchuli, Keila Sankofa, 2020.



Fonte: Autorretrato, 2020.

Mas o racismo e suas vertentes circundam a vida do/a negro/a para onde ele/a vá, está nas estruturas sociais, quase como um mandamento e isso dificulta os processos emancipatórios e psicológicos do povo negro na maioria das vezes. Negros e negras são diferentes em muitas situações, sociais, políticas, culturais, territoriais, mas as violências epistêmicas os perseguem. E isso causa algum dano. Fanon (2008, p. 59) diz que “o problema é saber se é possível ao negro superar seu sentimento de inferioridade [...] uma raiva em se sentir pequeno”, de fato, o preconceito e desigualdade social e racial traz consigo, em muitos casos, esse sentimento de pequenês e impotência em meio ao brutal sistema que demoniza suas vidas. Mas o sentimento de inferioridade não existe no vocabulário de Keila Sankofa. Ela é mais. Ela busca por mais.

No princípio da escravatura, muitos negros africanos depois de sequestrados em atravessamento do Atlântico atentaram contra a própria vida, em terra firme e inimiga continuou o banzo e a preferência pela morte do que continuar naquele estado inominável. Amador de Deus (2008, p. 126) aponta que “(os) suicídios daqueles que, capturados e sem condições de engendrar uma ação coletiva, utilizam o poder que lhes resta. A vida. Na verdade, digo que o suicida, diante de uma situação limite, fez uso do único bem de que podia dispor: o corpo”.

Diante dessa constatação, Keila Sankofa representa a antítese desse movimento suicida dos/as negros/as escravizados/as. Eles, sob esta condição, abriam mão do seu bem mais precioso, o corpo, a vida. Keila Sankofa e sua arte estão na contramão. Reconhece todas essas dores, mas está viva, quer estar viva e precisa estar viva por ela, pelos seus, pelos ancestrais que precisaram atentar contra o seu corpo para sair da barbárie. O corpo como instrumento, nesse sentido, é um corpo em primeira pessoa, protagonista, que provoca e lidera. E ela é protagonista de sua narrativa, deve isso aos que vieram muito antes e não tiveram essa possibilidade de autonomia.

Figura 13 – "Alexandrina - Um Relâmpago", 2022.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2022.

A possibilidade de usar o seu corpo e seu conhecimento como instrumento de emancipação é um incentivo a produzir cada vez mais. E a arte tem um papel essencial na sua construção pessoal e coletiva. Para ela, “a arte é uma ferramenta modificadora que fita um futuro e, compreendendo essa importância, ou nos movemos e começamos a debater sobre invisibilidade, ou sempre estaremos no local do não existente”⁴⁹, disserta a artista. Havendo, ainda, o recorte de gênero, pois a interseccionalidade das diversas questões que englobam a marginalização dos corpos dos homens e mulheres negros são atravessados por lugares e causas diferentes, eis o problema do patriarcado, mas o antagonismo, ao fim, é o mesmo: efeitos do racismo cotidiano.

“Nós, mulheres negras, somos diversas. Reforçar essa questão é trazer subjetividade para corpos que não foram pensados como pertencentes a esse lugar, e sim que foram exotificados. Essa é uma sociedade que exclui, porque é racista e machista”⁵⁰, diz ela. E sabemos que as subjetividades são desconsideradas para as mulheres negras⁵¹.

⁴⁹ Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

⁵⁰ Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/>> Visitado em 02 dez. 2022.

⁵¹ Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Zélia Amador de Deus, Djamilla Ribeiro, bell hooks, Grada Kilomba, Angela Davis, Kimberly Crenshaw, Chimamanda Ngozi Adichie, são algumas das mulheres negras e pensadoras que usamos nesta redação e são referências para Keila Sankofa, na questão da intelectualidade e para a comunidade negra de uma maneira geral na luta feminista e antirracista, na luta contra o feminismo hegemônico

Mesmo consciente de sua posição enquanto mulher negra, abaixo da pirâmide social, que teve sua voz silenciada ela compreende que, enquanto um corpo em movimento, dialoga com todos os pares.

Diante desses atravessamentos que constroem obstáculos aos negros/as, ela encontra na arte a melhor ferramenta de denúncia ao sistema capitalista, hegemônico, racista, genocida e opressor. Demonstra que o epistemicídio, o etnocídio, a necropolítica, o biopoder e os diversos outros “cídios”, são tão perspicazes quanto poderosos e sua manutenção é constante, secular. O movimento, portanto, não é apenas seu, mas de toda uma comunidade.

No que diz respeito às ações de âmbito individual, entendo que elas inauguram um processo, até então, jamais interrompido. A utilização do corpo e da cultura como instrumentos de resistência. Desde aquele momento, a cultura e o corpo exercerão papel importante no processo de construção de identidades dos africanos em condição de subalternidade. O que pretendo dizer, aqui, é que o corpo do africano e o corpo de seus descendentes, para o bem ou para o mal, sempre vêm à cena, se põem e se expõem, transformam-se em texto no discurso que enuncia e anuncia. Em suma, um corpo que fala. Em outras palavras, é este corpo que, estigmatizado pelo racismo, será a marca da discriminação, exposto aos castigos e aos trabalhos forçados e a toda forma de exploração. Por outro lado, este mesmo corpo virá a ser instrumento de afirmação de identidades, no embate com os opressores num processo de tomada de consciência e, também, é este mesmo corpo que poderá ser objeto de repulsa, num processo de autonegação (AMADOR DE DEUS, 2008, p. 127).

Amador de Deus expõe a necessidade desse corpo negro dissidente em manifestar suas angustias através do corpo e de sua arte, o corpo fala e se manifesta e é essencial ouvi-lo e interpretá-lo. Como Keila Sankofa, construir elementos de diálogo e linguagens que questionem esse *não lugar*, questionar a sua posição, ou a falta dela no mundo, questionar a falta de incentivo à arte e cultura ao povo negro, indígena e periférico, chegar nesses lugares, distantes e esquecidos do poder público e do restante da sociedade. Bem como questionar todos esses hábitos culturais que subtraem a existência do corpo preto, como o seu. Ela pensa coletivo, mas pensa nesses sujeitos distantes que pouco conhece suas histórias, seus direitos e não tem memória como uma direção, pois o projeto da limpeza social, memorial e intelectual ainda vigora.

que descarta os recortes raciais e sociais, lutam pela coletividade e em movimentos em favor da erradicação racial e de gênero.

3.1.1. “Sou o futuro dos meus ancestrais”

*A terra é o meu quilombo,
O meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou,
Quando estou eu sou
(...) Ó paz infinita,
Poder fazer elos de ligação numa história fragmentada.
África e América e novamente Europa e África.
Angola. Jagas. E os povos de Benin de onde veio minha mãe.
Eu sou atlântica.*

Estas palavras de Beatriz Nascimento presentes no início do documentário “Ori”⁵² (1989), definem os processos de colonização e da escravidão sofridos pelo povo negro. A “transmigração” sofrida por esses povos causa fissuras na sua construção social, pois, entre África, escravidão, senzala/casa grande, imposições ocidentais, houve diversos processos impostos na experiência negra. “Eu sou atlântica”, define o negro como fruto dessa experiência da diáspora, o cruzamento dos mares sem nunca se esquecer do ponto de início, onde tudo começa e continua.

Figura 14 – Keila Sankofa em processo de criação.



Fonte: Instagram pessoal da artista. Foto de M4fel Matagal, 2021.

⁵² “O título do filme provém de uma palavra Yorubá, língua utilizada na religião dos orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual. Mais como metáfora do que como uma generalização de uma concepção de um segmento étnico-cultural e religioso para todos (as) os africanos(as) e todos(as) os(as) negros(as), Beatriz burila o termo Ori, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade.” (RATTS, 2007, p.63).

“Ori”, dir. Raquel Gerber, 91 min. 1989.

Para ela a identidade corpórea é fundamental nos processos de reconhecimento do corpo, ancestralidade e memória. O corpo dialoga, como Keila Sankofa que usa do seu corpo como ferramenta – ela gosta muito dessa palavra, ferramenta, pressupõe batalha, armadura e proteção. Em consonância ao pensamento de Beatriz Nascimento, Ratts (2007, p. 68) afirma:

O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é “um lugar de negros” ou “uma festa de negros”. Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. O corpo é igualmente memória. Da dor – que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria – do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida.

O corpo, portanto, carrega memória, dor, alegria, um templo a ser cuidado e curado. Quando Keila Sankofa nos diz que “sou o futuro dos meus ancestrais”, não é apenas pelo fato de ser descendente, sim, na busca de sua jornada em levar consigo todos esses saberes, tecnologias, manifestações culturais e tradicionais que são um legado.

Ela se classifica como uma multiartista, performática, inquieta e afrofuturista. Sobre afrofuturismo, termo que ganha notoriedade em 1993 pelo crítico cultural Mark Dery, Lima (2010, p. 4) avalia:

O Afrofuturismo é um movimento intelectual, um conceito, uma filosofia ou um gênero artístico transdisciplinar que combina afrocentrismo, fantasia, tecnologia, religião, espiritualidade e misticismo não ocidentais, numerologia, sátira, ficção científica e realidade virtual, para desafiar as representações estéticas sobre África, através de uma estética que imagina e propõe um passado, presente e futuro da experiência negra na diáspora transnacional.

Keila Sankofa se apropria do afrofuturismo para contar uma história, remontando os fragmentos através da memória para reagir às carências deixadas pela colonização e reafirmando a posição e importância dos ancestrais de ontem e que permanecem vivos hoje no seu e nos demais corpos negros herdeiros da diáspora, somos todos atlânticos.

E ancestralidade e memória são fundamentos importantes na construção da artista. Além de um meio de conexão e um portal de comunicação entre aqueles que vieram antes, como Dona Lourdes, sua avó, uma mulher preta que uma das fontes de sua inspiração:

Minha avó, a Dona Lourdes, foi a única que sempre me enxergou como criança, mesmo eu sendo grande, calada e mau humorada. Ela cantava algumas músicas, uma delas me fez pensar que eu poderia voar. A canção era assim:

- Sabiá lá na gaiola fez um buraquinho,
Voou, voou, voou
E a menina (Farofa – meu apelido) que gostava tanto do bichinho
Chorou, chorou, chorou

- Sabiá fugiu do terreiro,
Foi se esconder no abacateiro
E a menina pôs-se a cantar
Vem cá, Sabiá, vem cá.

Nas primeiras vezes que ela cantou, eu chorei muito, mais porque me coloquei na história como a tal menina que chorava. Com o tempo, eu percebi que poderia ser o Sabiá, aí tudo mudou[...].

A minha vida é um milagre, uma oportunidade, um delírio e o movimento é quase inacreditável. Tinha tudo para dar errado, mas está dando tudo certo [...] a natureza é um Deus vivo que em mim habita!⁵³

Como uma mulher negra, em uma fileira ancestral de sensibilidade que pulsa da sua negritude, Keila Sankofa reconhece a oportunidade de estar viva como um propósito. Em um território que ceifa vidas negras, para ela é uma vitória ser herdeira de uma linhagem de mulheres negras e Marias como sua avó e sua mãe e está contando essas histórias, reconhecendo potências, reescrevendo narrativas, conscientizando e, além disso, rendendo frutos que são o futuro do seu presente, como sua filha, Maria Tucandeira:

Depois que minha filha nasceu minha produção com uma companhia que me compreende dentro da minha doçura e da minha fúria [...] é muito impressionante o quanto ela compreende como me expresso, né? A intensidade da minha expressão [...] ela é uma pessoa maravilhosa e isso me estimula muito [...] as minhas produções avançaram tecnicamente, as narrativas e a quantidade, eu produzo muito e muitas dessas produções tem o clique dela, “Raiz e Patchuli”, “Vestígios de Fogo”, algumas dessas produções tem o suporte dela, ela participa do filme da Alexandrina, então ela está sempre dando vários salves [...]⁵⁴.

Compreendemos que o afrofuturismo⁵⁵ é um encontro, uma viagem entre passado e presente, pensando no futuro. Keila Sankofa é o futuro dos ancestrais: pensa, tem autonomia e é dona do seu corpo. Usa dessa ferramenta de direito do seu próprio corpo para instigar, provocar, gerando frutos. Delgado (2010, p. 16) afirma que “a história oral é um procedimento, um meio, um caminho para produção do conhecimento histórico”, também nesse contexto que o passado se reinventa junto ao presente, pensando no futuro, pensando corpos negros como sujeitos e não mais como materiais/objetos, pensando sua história como um todo, sob uma ótica

⁵³ Postagem da artista Keila Sankofa na sua página do Instagram em 29 set. 2022. Disponível em <www.instagram.com/p/CjFqgP9L22q/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> visitado em 15 abr. 2023.

⁵⁴ Entrevista concedida ao podcast “PodColar” em 02 de fevereiro de 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=B-cUu2ub-kE>> Acesso em 20 fev. 2022.

⁵⁵ O afrofuturismo é uma corrente artística poderosa na linguagem artística da negritude. No meio *mainstream*, não faltam nomes que usam desse direito para contar uma história. A atriz e cantora estadunidense Janelle Monáe é uma dessas artistas. Sua carreira musical é completamente focada no afrofuturismo, seu último álbum visual (álbum + filme em formato de videoclipes que contam uma história e um mesmo contexto), “Dirty Computer” (2018) dialoga com esta vertente, especialmente no empoderamento, sensualidade e sexualidade da mulher negra. O álbum/filme está disponível em <<https://vimeo.com/268498567>> visitado em 30 dez. 2022.

em primeira pessoa. É a necessidade de explorar esses lugares, como diz Keila Sankofa, “[...] meu trabalho é abrir caminhos para a descendência”⁵⁶.

3.1.2. Sankofa

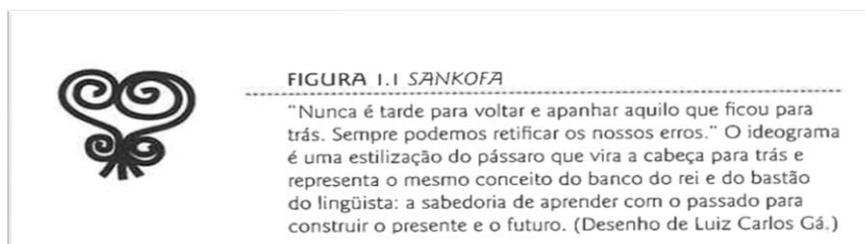
A violação dos negros escravizados começa quando são sequestrados, vendidos como peças e têm seus nomes trocados, obrigados a esquecerem de seu lugar e território, vidas, entes e memória. “Seus nomes, tão importantes em sua cultura, eram trocados por outros. Perdiam sua identidade: o começo de infinitas perdas que se seguiram” (CARUSO, 2011, p. 20).

A questão do nome é essencial para a dignidade do homem e mulher negros. Gonzales (2018) afirma o quão importante que sejamos chamados pelo nome e sobrenome. Pois aquele corpo existe e o registro do seu nome é fundamental na sua construção privada, coletiva dando-lhes significados e existência.

Pensando nisso, Keila Sankofa inicia um processo de autoanálise para com o seu nome de batismo e artístico: Keila dos Santos Serruya. Em sua inquietação particular e nos caminhos que seu corpo tem criado, ela pensa que o sobrenome “dos Santos Serruya” não representa o que ela é. “Dos Santos”, é o nome dado pela Igreja Católica no processo civilizador e colonização aos negros escravizados, um nome imposto, portanto. “Serruya”, nome paterno, que também não há conexão consigo pela pouca convivência ao longo da vida com os demais familiares. Estes nomes, portanto, não representam a pessoa Keila. E quem é Keila senão apenas Keila por Keila?

Para além da marca, o nome é o território do corpo. E Keila encontrou no “Sankofa” o seu significado, território e importância nas encruzilhadas de sua vida. Visto que, “Sankofa” lembra quem ela é de onde ela vem e qual a sua origem.

Figura 15 – O símbolo que representa "Sankofa" em Akan.



Fonte: Nascimento, 2008, p. 32

⁵⁶ Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

Sankofa é um ideograma, um símbolo, de origem *Akan*, África Ocidental, abrangendo parte da Costa do Marfim e Gana (Nascimento, 2008). O seu significado, nas palavras de Glover (1969):

Voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás. Aprender do passado, construir sobre suas fundações: Em outras palavras, significa voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana (apud, Nascimento, 2008, p. 31).

Sankofa é referência memorial e cultural de um povo, voltar ao passado para compreender o presente e significar o futuro. Redefinir a presença do negro através dessa ancestralidade, recuperar dignidade e humanidade, a sua força, reconhecer suas raízes e morada no ciclo de resistências que seus corpos são atravessados.

Devemos chamar os negros e negras pelo seu nome, eis a sua identidade, o vínculo com seu corpo. Chame Keila pelo seu nome que lhe orienta, alimenta que lhe faz sentir, fundamentar, questionar, seguir adiante e que a mantém viva: Keila Sankofa.

3.2. Quem Ela Pensa Que É?

Figura 16 – Quem Ela Pensa Que É?



Fonte: Foto: Dinho Araújo, 2018.

SUBPOESIA
Subsarianos somos
sujeitos subentendidos
subespécies do submundo

*subalimentados somos
surtos de subepidemias
sumariamente submortos*

*do subdólar somos
subdesenvolvidos assuntos
de um sul subserviente.*

(José Luís Mendonça⁵⁷, *Quero Acordar a Alva*, 1997)

A figura do/a negro/a no Brasil perpassa por diversos mecanismos do “sub”. Ao longo dos anos, em meio a muita luta, a população negra deu início a um movimento social que reivindica seus direitos, oportunidades e ocupação dos espaços negados. O corpo negro na sociedade brasileira é uma figura animalizada sob condição de estar sempre abaixo e subserviente.

E quem eles pensam que são, afinal? Esta é uma reflexão acerca do lugar em que pessoas pretas podem ocupar. Sua presença incomoda, causa desconforto e se traduz em olhares espantados, gestos cuidadosos com seus pertences e questionamentos que datam do século retrasado. Sua presença é questionada e sua intelectualidade colocada em xeque. O/a negro/a sempre tem que provar a sua capacidade e seu direito de existir e necessidade de existência em meio ao solo que os violenta compulsoriamente.

Em face dessa dupla subvalorização, é válida a afirmação de que o racismo rebaixa o status dos gêneros. Ao fazê-lo, institui como primeiro degrau de equalização social a igualdade intragênero, tendo como parâmetro os padrões de realização social alcançados pelos gêneros racialmente dominantes. Por isso, para as mulheres negras atingirem os mesmos níveis de desigualdades existentes entre homens e mulheres brancos significaria experimentar uma extraordinária mobilidade social, uma vez que os homens negros, na maioria dos indicadores sociais, encontram-se abaixo das mulheres brancas (CARNEIRO, 2003, p.119).

O mito da democracia racial mascara o racismo escancarado em que negros/as vivem no seu cotidiano. Atravessamentos que subvalorizam suas ações nessa performatividade social que compressa a narrativa da população negra. Os problemas de gênero absurdos elevando a figura da mulher negra em estereótipos sexuais, da “mãe preta”, a intersseccionalidade dos problemas enfrentados pela mulher negra as coloca em um lugar de desconforto, provando que a sua imagem carrega consigo os simbolismos cruéis e estigmatizantes. Mais de que qualquer sujeito social, as mulheres negras tem que provar o seu valor para além de suas forças físicas e

⁵⁷ Coimbra, 17 de setembro de 2004. In: MATA, Inocência. A literatura e a crítica pós-colonial: reconversões. Manaus, AM: UEA Edições, 2013.

psíquicas para estar, merecidamente, inserida na sociedade como uma pessoa pensante e capaz em todas e quaisquer esferas que almejam estar. A ocupação dos espaços para mulheres negras além de reparação histórica permeia também na sua autoestima e na sua valorização enquanto mulher preta.

Figura 17 – Keila Sankofa e eu na exposição “Uýra, a árvore que anda”.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

É nesse contexto que Keila Sankofa traz à luz, “Quem Ela Pensa Que É?”, um Lambe-Lambe potente e significativo acerca da violência que sofreu ao ter sua capacidade artística e intelectual questionada ao ser curadora da exposição “Uýra, a árvore que anda”, do artista Emerson Munduruku, lançada em 2019, na Galeria de Artes Visuais do Largo São Sebastião, no Centro de Manaus. Quem ela pensa que é? Segundo ARENDT (2000, p. 68):

Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privatividade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e, portanto, é como se não existisse. O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros.

Corpos negros são corpos privados das relações sociais e dos privilégios estabelecidos pelo elo dominante e pelo estado hegemônico que impera na sociedade. São privados de viver sua própria vida quando não se pode transitar pelas ruas e lojas sem o temor do racismo e o temor que sua figura impõe em um plano de exclusão operante.

“Quem Ela Pensa Que É?” questiona esses *não lugares* em que o negro está. Eles existem e são maioria, tem história, tem memória, mas continuam à margem da sociedade. Keila

Sankofa repensa o seu lugar, quem ela pensa que é? Uma cilada sádica em repreender o seu corpo, mas a artista entende que essa violência sofrida foi importante para reconhecer a importância do seu corpo, da sua arte.

Até 2017, meu processo se dava em direcionar outros corpos como representante das minhas narrativas cinematográficas, fotografias e/ou performance, mas recentemente percebi que a exclusão da possibilidade de utilizar meu corpo como estrutura narrativa, e como suporte é me negar. O auto-ódio é uma ferramenta eficaz nessa sociedade anti-vida de pessoas negras e indígenas, produzir autoestima é revolucionário, me coloquei em um lugar de fala em primeira pessoa, minha imagem afirma que esse corpo que habito é protagonista da minha história.⁵⁸

Figura 18 – “Quem Ela Pensa Que É?”.



Fonte: Foto de Dinho Araújo, 2019.

O etnocentrismo/etnocídio e os demais “cídios” transformam as vivências da população negra e seu reconhecimento como corpo político, sua intelectualidade e enxergar a beleza em si. Para Keila Sankofa, a arte foi uma ruptura com esse mecanismo que inferioriza o seu corpo e os corpos dos seus. Quanto esta questão, Haguette (1994, p. 82) elucida que “a história de vida pode sugerir novas variáveis, novas questões e novos processos que podem conduzir a uma reorientação”, nesse sentido, para ela, é o reconhecimento de sua potência, a retomada da sua

⁵⁸ Entrevista para Thais Teotonio para o site Kura arte. Disponível em < <https://www.kuraarte.com.br/page/editorial/nacional-trovoa/?n=19> > Visitado em 02 dez. 2022.

autoestima, da autonomia de sua vida e de sua arte. Ela pode e deve transitar por todos os espaços assim como os demais.

Na visão de Keila Sankofa, sua arte é uma ferramenta de libertação: “vou usar minha arma, meu trabalho artístico. A arte comunica, reflete e modifica”⁵⁹, sua resposta à violência que sofreu ao questionar sua presença enquanto curadora foi um ensaio que se transformou em lambe, “Quem Ela Pensa Que É?” é resultado desta inquietação. Quem essa mulher negra, estampando o seu rosto em uma pilastra que outrora fora parte de uma passarela entre as duas avenidas mais movimentadas do centro de Manaus, Getúlio Vargas e Sete de Setembro, pensa que é?

No Lambe-Lambe, vemos várias versões de Keila Sankofa. Destacando sua beleza, sua potência, sua presença enquanto uma mulher negra e reverenciando a ancestralidade através dos seus adereços, maquiagem e um retrato antigo no pescoço, como se agora ela pudesse representar e falar por aquela pessoa na foto. A sua linguagem é de austeridade no sentido de impor a sua presença. Nos diz Chauí (2002, p. 137) acerca da linguagem:

[...] no diálogo *Fedro*, Platão dizia que a linguagem é um *pharmakon*. Esta palavra grega, que em português se traduz por porção, possui três sentidos principais: remédio, veneno e cosmético. Ou seja, Platão considerava que a linguagem pode ser um medicamento ou um remédio para o conhecimento, pois, pelo diálogo e pela comunicação, conseguimos descobrir nossa ignorância e aprender com os outros. Pode, porém, ser um veneno quando, pela sedução das palavras, nos faz aceitar, fascinados, o que vimos ou lemos, sem que indagemos se tais palavras são verdadeiras ou falsas. Enfim, a linguagem pode ser cosmético, maquiagem ou máscara para dissimular ou ocultar a verdade sob as palavras.

A linguagem é fundamental nas relações humanas ainda que sejamos induzidos ao erro por conta do seu discurso sedutor dominante que exclui aqueles que estão fora do padrão estabelecido. A linguagem é peça chave em movimentos artísticos e se manifesta em diversas formas. É comunicação.

Nesse contexto de linguagem, vemos Keila Sankofa manifestando a sua linguagem acerca de sua presença: ela existe, quer ser vista, quer ser ouvida, quer ser notada. Não por ego, mas pela necessidade de manifestar o seu corpo negro e sua ancestralidade. Sua linguagem comunicativa através de “Quem Ela Pensa Que É?” não é um antídoto para o veneno das palavras falsas e caluniadoras, muito menos a água que retira as máscaras sociais. A manifestação de algo concreto: ela existe, ela tem força, ela é expressiva e não está sozinha,

⁵⁹Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/> > Visitado em 02 dez. 2022.

vem carregada do legado ancestral, representado pelo retrato e adereços. É uma linguagem que manifesta a força da mulher negra, sobre conhecimento de si e reinventar a si mesma.

Em sua posição em destaque, ela está pronta para guerra: “[...] aprendi sobre afeto real, sobre guerrear sem se afetar, sobre paciência, sobre diversidade”⁶⁰. Os processos de conhecimento da artista perpassam por diversos lugares e *não lugares* que invisibilizavam o seu corpo e questionam a sua presença. É um longo caminho até se conhecer e se conectar consigo mesma e compreender a arte, no caso dela, uma artista, como ferramenta emancipatória social, intelectual e física. E a arte é ampla e detém infinitas possibilidades, como ressalta Chauí (2002, p. 326):

Cada obra de arte parte de um duplo ponto de partida: do desejo do artista de exprimir alguma coisa que ainda não se sabe bem o que é e que somente a obra realizada lhe dirá; e do excesso de significações que as outras obras possuem e que elas próprias não chegaram a exprimir.

A provocação de Keila Sankofa em “Quem Ela Pensa Que É?” avalia o seu lugar em âmbito social, o seu pertencimento e o merecimento de ser e estar inserida em todos os âmbitos sociais públicos e privados. Ela existe e vem carregada de ancestralidade e ferramentas poderosas para guerrear no sentido de resistir e estando viva.

As mulheres reagem ao racismo. Minha reação ao racismo é a raiva. Tenho vivido com essa raiva, ignorando-a, alimentando-me dela, aprendendo a usá-la antes que ela relegue as minhas visões, durante boa parte da minha vida. Houve um tempo em que eu fazia isso em silêncio, com medo do fardo que iria carregar. Meu medo da raiva não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você (LORDE, 2019, p. 157).

Quando Keila Sankofa se arma com para suas batalhas em encarar o racismo, o preconceito racial e de gênero que lhe atravessa, ela não vem somente armada com sabedoria e poder ancestral, vem carregada com essa raiva/ódio que lhe corrói o sangue, certamente como em muitos parecidos com ela.

Para a artista, assim como para a pensadora americana Audre Lorde, a raiva é um sentimento bom no sentido de externalizar todas as negatividades que um corpo negro absorve ao longo da sua vida. É uma raiva/ódio que tem sentido e tem fundamento na ofensiva ao seu corpo. É um sentimento que sufoca e, quando há violências como Keila Sankofa sofreu ao questionarem sua presença, é preciso expor. Reside aí a necessidade de sua arte também como objeto de fúria, para guerrear com sua arma mais precisa, a sua arte, a sua linguagem corporal

⁶⁰ Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/> > Visitado em 02 dez. 2022.

e conhecimentos artísticos e de causa. Assim, concordamos com Sueli Carneiro (2005, p. 99) quando ela discursa acerca da negação ao outro:

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia.

A negação do outro e a abstenção em assumir que o racismo é um problema social que deve ser combatido por todos. Lembremos que a abolição no Brasil aconteceu em 1888, mas, ainda assim, negros ainda buscam reafirmar sua existência numa sociedade tirânica. Bourdieu (2011, p. 118), nos diz que “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”. A raiva existente, portanto, também tem esse papel em que se faça enxergar o óbvio, o mundo representativo e ilusório de civilidade que não compreende o todo e subtrai narrativas, memórias e identidades não seria uma realidade. Quem ela pensa que é?

Ela pensa, ela se inventa, se reinventa, se acolhe, se entende e se arma para guerrear, esta é Keila Sankofa. E ela não vem só. Se repararmos na foto centralizada do Lambe-Lambe, Keila Sankofa está de braços fechados em sinal de x, em uma posição imponente, segura e com indumentárias como suas bijuterias/amuletos e turbante, percebe-se que ela está pronta para um combate. E essa batalha é uma batalha em favor dos acessos e ocupações que seu corpo pode transitar. Os balangandãs, em nossa analogia, se refere à proteção, marcando a valorização histórica e ancestral, mas, também, o sentido contemporâneo de identidade e ressignificação dessas joias/bijuterias enquanto empoderamento da autoestima da mulher negra.

De acordo com Carmo (2018, p. 1), “o balangandã, peça mais emblemática entre as joias de crioulas, perpetuou-se como patrimônio e símbolo da baianidade nos séculos XX e XXI a partir de mudanças significativas em seu uso e significação”. Os balangandãs são joias que mulheres negras escravizadas, libertas ou livres usavam como amuleto amarrados à cintura. Chaves, figas e demais acessórios compunham esse molho de bijuterias que valorizavam a ancestralidade e a conexão com a religiosidade. A preocupação, aqui, não é a questão profunda epistemológica do surgimento dos balangandãs, mas, sim, um breve panorama do que ele representou e representa nos novos tempos para contextualizar essa estética negra, da mulher negra e seu empoderamento através dos seus amuletos e de como esses acessórios (no caso de Keila Sankofa, anéis, brincos, colares, turbantes), carregam consigo estes adornos como um templo para fechar o seu corpo, eis as mãos em x, em alusão ao corpo fechado.

Nas crenças religiosas oriundas das matrizes africanas, as *joias de crioulas* fazem alusão aos Orixás, especialmente Ogum e suas ferramentas. Pois os Orixás são caminhos, força e guerreiros. Neste simbolismo e analogia que fazemos aqui, compreendemos as *joias de crioulas* como amuletos, memória e identidade. Percebe-se, portanto, que não é uma questão de moda e apreço aos processos mercadológicos capitalistas, mas uma questão de reafirmação do corpo que carrega consigo história e ancestralidade, um corpo negro, de um templo sagrado que exalta as suas origens e a estética negra. Quem ela pensa que é? Ela pensa que é a extensão e continuidade dos seus antepassados e está aqui, como muitos outros, ocupando espaços, com seu corpo fechado de balangandãs, amuletos e indumentárias que valorizam a história do que é ser negro e como é ser negro, ser uma mulher negra, no futuro dos seus antepassados de realeza que ainda está aqui, vestida de ancestralidade e com seu corpo fechado.

Assim, concordamos com Lélia Gonzalez (2018, p. 193) no sentido de vozes negras serem ouvidas e ecoadas:

Ora, **na medida em que nós negros estamos na lata do lixo da sociedade brasileira**, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. E justamente a partir da alternativa proposta por Miller, ou seja: **por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta** (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? **E o risco que assumimos aqui é o ato de falar** com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. **Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.** (Grifos meus).

Quem ela pensa que é? Ela pensa que é a extensão e continuidade dos seus antepassados e está aqui, como muitos outros, ocupando espaços, com seu corpo fechado de balangandãs, amuletos e indumentárias que valorizam a história do que é ser negro e como é ser negro, ser uma mulher negra, no futuro dos seus antepassados de realeza que ainda está aqui, vestida de ancestralidade e com seu corpo fechado existindo, falando e reafirmando a presença negra, e numa boa.

3.3. Cine *Bodó*, *ASSIM* (2013), *ASSIM AQUI* (2013) e *AQUI* (2014)

Zumbi lutou pela liberdade dos membros do quilombo e daqueles que ainda continuavam escravizados. Preferiu morrer na guerra, em 1695, enfrentando o maior exército organizado pelo império colonizador português, do que voltar a ser escravo, porque acreditava que os ideais de luta por liberdade e por autonomia jamais poderiam ser tirados pelos escravocratas.

Oswaldo Martins de Oliveira

Zumbi dos Palmares é um herói que construiu um império, não de riquezas, mas de saberes e bravura em resistir às pressões escravocratas. A sua insurgência foi norteadora na construção dos quilombos e de redes de apoio entre negros escravizados, livres e libertos. A construção de um quilombo está para além dos limites territoriais, está no âmbito social, cultural, político e de vivências negras. Ao longo dos séculos, após a derrocada de Zumbi, negros e negras estão na luta com a figura de Zumbi e Dandara se destacando como lideranças cruciais para a movimentação negra no Brasil e em sua emancipação.

Ao longo dos tempos, contudo, a imagem do negro se construiu de maneira deturpada e enraizada em estereótipos que negligenciam suas vivências. São fenômenos sociais clássicos enraizados no monopólio. Negros não poderiam e nem ousariam transitar em diversos meios sociais e, se acaso fosse, seriam mãos de obra, certamente. Com a chegada das redes de comunicação em vídeo, viram seus corpos serem brutalmente animados e ridicularizados por atores brancos com uso do *blackface*.

[...] o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria (NASCIMENTO, 2016, p.112).

A figura do negro no Brasil está envolta em simulacros que subtraem a sua existência, as oportunidades sociais não são para todos e a sua imagem esteve sempre atrelada à marginalidade, exploração social e sexual, favelados, sujos e de pouca instrução. Imagem reafirmada nos meios de comunicação e nas artes como cinema, televisão e teatro. O diretor de novelas Walter Avancini (1935 – 2001) em depoimento ao documentário “A Negação do Brasil” (2000) de Joel Zito Araújo, diz que “não é uma boa estética para a televisão”, no que tange a figura do negro protagonizando e assumindo papéis fora dos normalmente aceitos: subalternizados. A sociedade brasileira, à época em que o diretor se embasava, por volta dos anos 1960-1980, ainda, não estava preparada para tais movimentações.

No cinema, onde a liberdade é supostamente maior, não foi diferente desse estado figurativo do ser negro na mídia. Grande Otelo foi/é um dos maiores nomes das artes no Brasil e um dos primeiros atores negros considerados protagonistas no cinema. Todavia, sua carreira cinematográfica, em grande parte, se solidifica pela figura do negro malandro, inconformado com a sua situação e aplicando pequenos golpes e sempre como alívio cômico. É desta época

que o gênero “Chanchadas”⁶¹ torna-se popular entre os idos de 1950-1970, levando multidões aos cinemas para (também) rir do negro animalesco⁶².

Com a chegada do Cinema Novo surge um movimento de filmes com teor mais sério, com carga política e social, quase documentais e que exploram a miséria Brasil afora, como “Bye-Bye Brasil” (1979) de Cacá Diegues e “Iracema – Uma Transa Amazônica” (1975) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, ambos transitando entre a Amazônia e o restante do Brasil.

Em busca de encontrar a questão nacional, por um lado o cinema brasileiro vai buscar inspiração no modelo neorrealista italiano e nas vanguardas europeias do período para forjar um movimento nacional de cinema que tem a intenção de refletir sobre a realidade do país, tencionando seus modos de representação. Surge o Cinema Novo. Por outro lado, um grupo de cineastas, inspirados pela revolução cultural e de costumes vai fundar o chamado Cinema Marginal (GONÇALVES, 2012, pp. 84-85).

Abdias Nascimento, grande nome da cultura negra, juntamente com o TEN sempre esteve à frente na luta do protagonismo negro nas artes e na sociedade em geral. Grandes nomes da cultura negra, como Léa Garcia, Ruth de Souza, Haroldo Costa, muito antes do dito Cinema Novo, já estavam na labuta no sentido cinematográfico, mas, ainda assim, com personagens de pouca expressão no que tange protagonismo. Com a chegada do Cinema Novo, novos nomes surgem para solidificar a presença do negro como é o caso de Zózimo Bulbul, grande referência para as artes e cultura em geral e para Keila Sankofa⁶³.

Ator, diretor, dramaturgo, Bulbul foi o grande nome negro nesse viés mais dramático e politizado. Sua estreia nos palcos acontece no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – UNE (1960) e logo despontou nos cinemas como em “Cinco Vezes Favela” (1962), vários curtas de diretores diferentes dentro do mesmo filme e outros clássicos como “Ganga Zumba” (1963) de Cacá Diegues, “Terra em Transe” (1968) de Glauber Rocha e “Compasso da Espera” (1969) de Antunes Filho, além de muitos outros em sua extensa carreira como ator. Foi o primeiro ator negro protagonista em uma novela em horário nobre, “Vidas em Conflito” (1969) da extinta TV Excelsior fazendo par romântico com um dos maiores símbolos

⁶¹ “No caso das chanchadas, com raríssimas exceções, a maioria dos filmes reforçam as estruturas de dominação do nacional - populismo e o seu símbolo mais caro, a identidade nacional mestiça, cultural” (CARVALHO, 2006, p. 71).

⁶² “[...] Dentre muitas outras, uma imagem emblemática nesse sentido mostra a alvíssima Eliana imitando Carmen Miranda em Rio Fantasia (1957), cercada de músicos e bailarinas negros em um cenário estilizado de favela. Outro exemplo, no filme Treze Cadeiras (1957), o personagem Bonifácio (Oscarito) sobe o morro e é recebido de forma alegre pelos participantes de uma escola de samba” (CARVALHO, 2006, p. 71). Exemplos de estereotipagem do negro receptivo ao branco, com carnaval, samba, favela e “mulatas”.

⁶³ “Minhas principais referências são o cineasta Zózimo Bulbul, a documentarista Everlane Moraes e Glenda Nicácio”. Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

sexuais da época, Leila Diniz. Desponta como diretor no clássico curta-metragem “Alma no Olho” (1974) e no documentário “Abolição” (1988) que reflete a situação do negro no Brasil cem anos após a Lei Áurea, estes dois últimos, são referências e produções obrigatórias para o “cinema negro”. Funda em 2007 o *Centro Afro Carioca de Cinema*⁶⁴, desenvolvendo debates, integração, oficinas, conscientização e interligação entre seus participantes e África e incentivar a população negra na sétima arte contando e recontando a sua história.

Zózimo foi pioneiro no **cinema** assim como Abdias Nascimento foi no teatro. Ambos foram contestadores e visionários para sua época. É possível ver uma continuidade entre a **obra cinematográfica** e a ação artística e militante de **Zózimo Bulbul** com a herança deixada pelo também falecido senador Abdias do Nascimento, criador do Teatro Experimental Negro (TEN) nos anos de 1940. Foram metas comuns aos dois denunciar o falso mito da democracia racial, combater a discriminação contra o negro e promover sua autoestima. É o que podemos ver tanto na obra dramaturgica e plástica de Abdias Nascimento quanto nos **filmes de Zózimo Bulbul**⁶⁵.

Este breve resumo contextualiza a relevância, legalidade e presença negra no mundo das artes, especialmente na sétima arte em que buscam a reafirmação do negro enquanto sujeito social com histórias e narrativas próprias e de sua importância no âmbito coletivo e cultural.

Keila Sankofa é uma dessas herdeiras do cinema militante com o olhar apurado para as causas sociais e do negro na sociedade. Gestora da produtora Picolé da Massa, ao longo dos anos vem com sua arte fundamentando a construção de um legado negro em Manaus e no Amazonas, pois a presença negra existe e resiste no *inferno verde*.

Figura 19 – Keila Sankofa e Dheik Praia, idealizadoras do Cine Bodó.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2020.

⁶⁴ Portal do Centro Afro Carioca de Cinema disponível em < <http://afrocariocadecinema.org.br/>> visitado em 07 dez. 2022.

⁶⁵ Palavras de Joel Zito Araújo, em uma homenagem póstuma à Zózimo para a Revista Raça. Com Zito, Bulbul fez um dos seus últimos filmes, “As Filhas do Vento” (2005). Fonte: <https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cineasta-zozimo-bulbul/> > Visitado em 07 nov. 2022.

Keila Sankofa, Dheik Praia, Michelle Andrews e Elen Linth são nomes de mulheres negras e diretoras de cinema que potencializam a cena Manaus. Em uma sociedade que invisibiliza corpos negros e principalmente as mulheres negras, elas conseguiram burlar o sistema e estão construindo um sólido nome na reconstrução da identidade negra e ameríndia em Manaus. Ser uma diretora de cinema e negra⁶⁶ no Brasil e sem todos os aparatos legais e financeiros para lhes dar os devidos suportes na construção das suas produções não é uma tarefa das mais fáceis.

O audiovisual dita o que é bom, o que é interessante, a moda, o consumo etc. Se eu me abster de utilizar, estou concordando com muitas das narrativas tortas que direcionam o consciente popular. Eu conheci e reconheci a ferramenta, foi me dada a oportunidade, agora faço/penso/realizo com uma visão coletiva sobre o que deve ser contado (SANKOFA, 2021, p.112).⁶⁷

O audiovisual e as mídias em geral contribuíram para essa imagem figurativa dos negros com aparte da sociedade. Ao reivindicar o seu lugar como uma realizadora do audiovisual Keila Sankofa reconhece o estado catatônico em que estes corpos estão inseridos, assim como o seu, e busca reverter esta ordem social usando dos mesmos artifícios que disponíveis, o audiovisual, que corroborou para com a imagem estigmatizada do/a negro/a. O *outro* agora é o outro inserido já não é mais o outro calado e ao final da fila de oportunidades e silenciado.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (DELEUZE, 2005, p.259-260).

Deleuze discursa o poder de integração da arte que tem um papel fundamental na construção social identitárias, revolucionada e tem o poder de descolonizar o pensamento social opressivo enraizado nas estruturas sociais nessa dinâmica de exclusão e marginalização desses sujeitos, “[...] daí a ideia que o cinema como artes das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito” (idem, p. 258), pois

⁶⁶ Nesse sentido, o grande nome percussor das diretoras negras no Brasil foi Adélia Sampaio. A primeira negra a dirigir um longa-metragem distribuído em circuito nacional, “Amor Bandido” (1984), uma produção policial e lésbica. Somente nos anos de 2010, do século XXI que surgiu outros nomes de diretoras negras produzindo e dirigindo seus próprios curtas ou longas como Glenda Nicácio, Larissa Fulana de Tal, Viviane Ferreira, entre outras. Fonte: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-negras-brasileiras-que-voce-precisa-conhecer>> Visitado em 07 nov. 2022. Ainda segundo o Portal Geledés, em pesquisa divulgada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), entre 2002 e 2014 80% dos diretores eram homens brancos, 14% mulheres brancas, 2% homens negros e 0% de mulheres negras em âmbito nacional. Demonstrando os números alarmantes e urgentes de mulheres negras que somente agora estão assumindo e sendo deixadas a assumir suas posições de realizadoras e ultrapassando as barreiras que as limitavam. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/quem-tem-medo-do-cinema-negro/>> visitado em 07 dez. 2022.

⁶⁷ Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

a massa é o que gera a sociedade de uma forma geral, a massa, isto é, o povo, o popular, aquele não elitizado, os moradores das periferias, os *outsiders*, são aqueles que constroem a cidade. Ao se apropriar dessa força da sétima arte, como diz Deleuze, Keila Sankofa usa desses artifícios para mostrar outras narrativas. O devir, o vir a ser, são estes outros corpos existentes e com total relevância na construção identitária e da cidade. Dar voz e mostrar os rostos daqueles que, por muito tempo foram obrigados a passar despercebidos.

Figura 20 – Keila Sankofa, Dheik Praia e as crianças do bairro João Paulo.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2020.

A partir destas inquietações, complexidades e subjetividades destes sujeitos invisibilizados, que surge a ideia do Cine Bodó. Que consiste em oficinas de manuseio, direção e roteiro, além de uma visão panorâmica de como se mostrar em primeira pessoa para crianças e adolescentes negros, indígenas e periféricos de Manaus.

Cine Bodó é um projeto incrível! Me modifico direto aprendendo com todas aquelas crianças. Esse é um projeto que tem a concepção da realizadora audiovisual amazonense Dheik Praia e minha mão na produção, estamos juntas nesse empreendimento desde a primeira edição, mas essa foi gigante, brilhante, emocionante. Recebemos o apoio do Edital Conexões Culturais 2018 e fizemos essa edição com formação, equipamentos de qualidade graças ao apoio da 602 Filmes e muitos outros [...].

Fomos na Comunidade da Sharp, Parque das Tribos, Redenção e Monte das Oliveiras. O público nos recebeu de braços abertos, nos ajudou na divulgação, preparo dos alimentos, articulação local como um todo, por isso foi um sucesso, por isso o projeto existiu em sua plenitude. Só foi possível realizar devido ao apoio local da Comunidade da Sharp, do Projeto Transformação e HipArte na Redenção, Soul do Monte no Monde das Oliveiras, Centro Cultural Indígena Wakenai Anumatwhit no Parque das Tribos (SANKOFA, 2020).⁶⁸

⁶⁸ Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

A fala de Keila Sankofa acerca do projeto Cine Bodó⁶⁹ abarca diversas complexidades que se interligam no contexto geral: a de integração. O incentivo das Políticas Públicas e Editais são fundamentais na fomentação e projeção de um projeto como este, sem esses incentivos a chegada a estes locais tão esquecidos pelo Estado e carentes de cultura, arte, educação e representações, tornam-se inválidos. A integração das comunidades em apoio ao projeto demonstra a carência que se tem em incentivá-los a construir suas identidades e começar a se enxergar como corpos políticos e em primeira pessoa. Sujeitos possíveis. Neste sentido, a arte auxilia de uma maneira ou outra em construir a identidade social e intelectual destes sujeitos.

Para Dheik Praia (Entrevista, 2021, p. 71), “estes processos e vivências credibilizam a sua trajetória e o que você está se propondo a fazer [...] as pessoas precisam disso”⁷⁰, processos coletivos que visam a inclusão e a formação efetiva destas crianças e jovens na compressão e elaboração de suas próprias vivências e autoestima, na possibilidade de contar suas origens, de refletir sobre si, sobre o seu cotidiano, aspectos que podem ser considerados triviais, mas que, para estes sujeitos que estão sendo iniciados no processo de exclusão social, falar de si e para si, se ver em tela, refletir sobre suas identidades é valioso.

A Menina Metida⁷¹

Produzido e dirigido pelas crianças da Associação Diamante Lapidado, no bairro João Paulo, o curta-metragem mostra a pequena Júlia, que se recusa a brincar com seus colegas na rua. Porém, ao chegar em casa, no conforto do seu quarto rosa, ela percebe a animação das outras crianças brincando e se divertindo. Nota-se que, hoje, em tempos tecnológicos é cada vez mais rara a brincadeira de rua, como antigamente, um resgate à integração social infanto-juvenil na rua, na vizinhança, onde todos se conhecem e se reconhecem, ainda que estejam todos de máscara, por conta ainda da Pandemia da Covid-19.

⁶⁹ Bodó é um peixe tradicional na culinária do norte do país. De aspecto exótico e incomum, o peixe “cascudo” que vive entre os rios e os igarapés, é uma das carnes mais suculentas e ricas em vitaminas, assim como sua casca. Todavia, por sua condição estética e lugares insalubres que transita, são preteridos por parte da população. E esta é uma analogia entre o Bodó e corpos negros e ameríndios marginalizados e periféricos: para a sociedade eugênica, suas figuras são duvidosas, ingratas, mas, por dentro, reside a força, riqueza e energia para resistir às tentativas de apagamentos, assim como o peixe. Mais sobre o Bodó em <<https://portalamazonia.com/amazonia/com-aparencia-estranha-bodo-e-um-peixe-que-vale-mais-do-que-imaginamos>> Visitado em 30 nov. 2022.

⁷⁰ Entrevista de Dheik Praia para Pâmela Eurídice. Praia é uma das cineastas negras ameríndias em atividade no circuito independente de Manaus. Jornalista, acadêmica, poetisa e igualmente inquieta, juntamente com Keila Sankofa, são idealizadoras do projeto Cine Bodó. Entrevista completa em: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Belez. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

⁷¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WvcnLxTTYw>> Visitado em 08 dez. 2022.

Figura 21 – As crianças em ação.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2020.

O Cajueiro⁷²

Neste curta idealizado pelos participantes do Quilombo Urbano de São Benedito, na Praça 14, o cajueiro é o protagonista central. Nele há história, memória, vida, embalado de ancestralidade e narrativas que se cruzam que são fonte de inspiração para aqueles que estiveram, estão e ainda estão por vir.

Não Desista⁷³

Produzido pelos moradores do projeto Soul do Monte, no Monte das Oliveiras, o curta-metragem traz uma mensagem de confiança e resistência e continuar seguindo em meio às dificuldades da vida quando se é pobre e morador de áreas periféricas, pois eles existem e também têm seus sonhos, fé e esperança de um futuro próspero.

Os filmes, com até cinco minutos de duração, têm narrativas diversas com um ponto em comum; a relação com o outro. A verdade do seu cotidiano, entre aflições e alegrias, anseios e descobertas, passado e futuro, todos eles estão envoltos das relações e ações sociais que fazem deles parte da sociedade, pois aqui vivem. Vê-los em cena, imprimindo a sua presença é um resultado de um árduo e prazeroso trabalho de Keila Sankofa, uma das aliadas para esse importante projeto:

Esse projeto é como uma alfabetização, uma ampliação do olhar, uma proposta de oferecer essa ferramenta de poder, empoderar. Sabemos que em um espaço tão curto não há como formar profissionais, mas o que buscamos é proporcionar um olhar mais

⁷² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rML1Rtgc06U>> Visitado em 08 dez. 2022.

⁷³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rNz2eOfKQIo>> Visitado em 08 dez. 2022.

seletivo e político sobre aquilo que é consumido. Um projeto de formação cidadã, de construção de possíveis futuros (SANKOFA, 2021, p. 115)⁷⁴.

3.3.1. ASSIM⁷⁵ (2013)

O audiovisual tem esse poder iluminar as consciências sobre as todas as coisas envoltas do véu da ignorância. É mais uma ferramenta de conscientização política, social, cultural, religiosa, familiar, dentre outros. Traz consigo uma gama de possibilidades atendendo às demandas que são cruciais para o momento. Entretanto, como supracitado, negros e indígenas tiveram que lutar constantemente para se enxergarem em tela e não de uma forma estereotipada e que atendesse as suas reais inquietações.

Para Keila Sankofa (entrevista, 2021, p. 115), audiovisual é assunto sério, “[...] audiovisual é minha arma mais poderosa e vou usá-la constantemente como linguagem para narrar questões sobre mim e sobre os meus” e sua angústia em usar desse artifício visual para narrar o que está errado e não deve ser mais aceito é fundamental na questão coletiva.

Um dos seus primeiros trabalhos visuais profissionais é o curta-metragem “Assim” de 2013. Sua narrativa é (aparentemente) simples: algumas horas na vida de duas travestis que saem para fazer compras no mercado. Algo corriqueiro para grande parte da população, mas não para esses corpos. Uma branca e uma negra, distintas, mas que enfrentam ao longo do caminho várias violências. Seja por olhares inquisitivos, piadas homofóbicas ou chamar uma delas pelo seu nome morto. São atravessamentos de conflito e que mexem com o psicológico e segurança. Sobre essa questão do corpo marginalizado, diz Le Breton (2012, p. 11):

Procura-se o segredo perdido do corpo. Torná-lo não um lugar da exclusão, mas o da inclusão, que não seja mais o que interrompe, distinguindo o indivíduo e separando-o dos outros, mas o conector que o une aos outros. Pelo menos este é um dos imaginários sociais mais férteis da modernidade.

Uma importante perspectiva acerca do corpo e suas pluralidades. A ideia do corpo padrão e separado pelo gênero homem e mulher é algo socialmente imposto. Hoje, há diversas discussões acerca do corpo, gênero, sexualidade. Não é a questão nossa aqui nos aprofundarmos neste assunto, mas a ideia de exclusão social perpassa por diversos lugares violentos que atravessam a vivência de pessoas negras e LGBTQIAP+.

⁷⁴ Entrevista para Pâmela Eurídice. In: BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. Olhar feminino: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

⁷⁵ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=waGL6X85e_c&feature=youtu.be > visitado em 09 dez. 2022.

No mundo moderno, seus corpos ainda são uma ameaça, os *outsiders* que enfrentam diariamente a barbárie ao seu corpo. Segundo o site da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), em 2018 o Brasil correspondia a 41% de mortes de trans e travestis no mundo⁷⁶. Em números atualizados⁷⁷, o Brasil se mantém no topo pelo 14º ano consecutivo como o país que mais mata pessoas trans e travestis⁷⁸ no mundo, foram 327 casos contabilizados e 96 no país em 2022.

Há uma preocupação da artista Keila Sankofa em sublinhar estas dores e também destacar que estes corpos existem e para além das piadas, violências e demais violações, continuarão existindo.

“ASSIM” foi selecionado para diversos festivais, entre eles:

54o Festival Internacional de Cine de Cartagena de Índias; Mostra Cine en los Barrios FICCI; 5o Festin Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa; Rio Festival Gay de Cinema 2014; Mostra da Diversidade Sexual (MoDive-Se) 2014; Canal Brasil; I Mostra Competitiva de Cineastas e Produtoras Negras Adélia Sampaio: Quando Mulheres Fazem Cinema - São Paulo Brasil; 11a Mostra Produção Independente – Cenários; 11o For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual – 2017; 2018 Expocuir - Casa das Artes Amazonas; Plataforma Hysteria 2018; IFFR | International Film Festival Rotterdam - Mostra Alma no Olho: o legado de Zózimo BulBul; Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo 2019⁷⁹.

3.3.2. ASSIM AQUI⁸⁰ (2013) e AQUI⁸¹ (2014)

Estas duas instalações urbanas com pouco menos de cinco minutos provoca a reflexão acerca das vivências trans e travestis para a população. “ASSIM AQUI”⁸² transitou por várias

⁷⁶ Disponível em < <https://antrabrasil.org/2018/08/28/o-brasil-nao-e-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-do-mundo/>> Visitado em 09 dez. 2022.

⁷⁷ Disponível em < <https://www.terra.com.br/nos/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo-pelo-14-ano,38451949fe084f2a4bdd35dcccdbc6260pr1gqufm.html>> Visitado em 09 dez. 2022.

⁷⁸ Fazendo um recorte de raça, em 2020, a transfobia matou 78% das travestis e trans negras no Brasil. Fonte: RODRIGUES, Jessyka da Silva; NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do; MENESES, Rafael Martins de; ARAÚJO, Valdenia Pinto de Sampaio. Vidas Precárias de Travestis Negras: Uma Geografia do Machismo e da Transfobia em Parnaíba-PI. Revista Latino Americana de Geografia e Gênero, v. 12, n. 2, p. 3955, 2021. Visitado em 09 dez. 2022. Ainda sobre o recorte de violência a pessoas trans e travestis, a vereadora preta e trans Benny Briolly (PSOL) teve que sair do país no início de 2021 por conta de ameaças e transfobia. Disponível em <<https://www.em.com.br/app/columnistas/arthur-bugre/2021/12/02/noticia-arthur-bugre,1327762/interseccionalidade-pessoas-trans-negras-sofrem-violencias-fisica-e-verbal.shtml>> Visitado em 09 dez. 2022.

⁷⁹ Fonte: portfólio pessoal da artista.

⁸⁰ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=XbfXO25RXgQ&t=54s>> visitado em 09 dez. 2022.

⁸¹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=CBrd0EMJDos&t=31s>> visitado em 09 dez. 2022.

⁸² Demais fotos e imagens disponíveis em <<https://www.flickr.com/photos/picoledamassa/albums/72157641418046613>> visitado em 09 dez. 2022.

partes da cidade de Manaus com televisões de turbo em uma carreta com a presença das duas protagonistas de “Assim”, no vídeo é possível ver a curiosidade das pessoas transitando pela cidade, conversando com as meninas ou apenas olhando de longe.

“AQUI”⁸³ abarca o mesmo conceito, com televisores de turbo em cima de caixotes de refrigerante na Ponta Negra, famoso local de lazer da cidade de Manaus e ponto turístico, com falas de pessoas trans, travestis e homens gays, falando de suas vivências, suas dores, expectativas. Elas existem, afinal. Assim como no vídeo anterior, percebemos a curiosidade de quem passa e olhares atentos e debochados acerca desses corpos que não passam despercebidos pela violência instaurada.

Neste sentido, “para além das formas das cidades, há homens e mulheres para os quais a história e a geografia das cidades amazônicas são feitas e não esperadas. [...] Há outros tempos-espacos mediados por outra ordem, outra razão e outros sentimentos” (OLIVEIRA, 2007, p. 182), a cidade é morada do povo e deles por direito e corpos considerados *outsiders* devem existir e têm seus anseios, medos, sonhos, amores e direitos como quaisquer outros. A retomada da sua história atravessa todo o ideal imaginado e imposto socialmente. Negros, indígenas, pobres de periferia, e a comunidade LGBTQIAP+ devem ser vistos, respeitados e contarem suas histórias em primeira pessoa, retomar a sua prerrogativa de existência e transitar por todos os espaços sem que estas normas sociais ameacem as suas vidas. Voltamos ao início, com Zumbi e o quilombo. Somos um grande quilombo que busca dar significado às existências, retomar direitos negados, emancipar corpos repensando que eles estão existindo, produzindo, progredindo e resistindo.

Figura 22 – ASSIM AQUI e AQUI, respectivamente.



Fonte: Fotos de Robert Coelho, 2013 – 2014.

⁸³ Demais fotos e imagens disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/picoledamassa/albums/72157653931745898> visitado em 09 dez. 2022.

3.4. SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS (2019)

Figura 23 – SEM NOME/SEM (cem) MORTOS.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2019.

A arte sempre fitou o futuro / O que eu quero esquecer, mas o que eu preciso lembrar?
 / Há um pote de cobras douradas no fim do arco-íris / E isso não é uma descoberta
 Tem dono / Tem forma / Tem vida / De longe vemos O sistema imunológico é a
 cultura / Doente eu não fico / Ser ciência, ancestralidade é ser milenar / É ser de dia,
 noite / E ser de noite, dia A mãe que me pariu vive do outro lado Mas já que se muda
 passado e futuro / É melhor reconfigurar a memória / Ser como Exu, matar o pássaro
 ontem com a pedra que hoje atirou / Abrir passagem na cabeça Um caminho de
 chegada de um DEUS poderoso, um DEUS MULHER, PRETO, PRETA /
 Compreendendo que há mais força no ventre que na morte!

Keila Sankofa⁸⁴

No princípio Keila Sankofa em close, tranças nagô no cabelo, argolas nas orelhas e o corpo pintado de purpurina prateada remetendo riquezas, fundo preto, olhar penetrante. A trilha sonora é o Hino Nacional, em poucos segundos cai em sua cabeça um líquido espesso e vermelho. É o sangue negro. Ela se lambuzava, ela chora. Seu corpo agora, antes exaltando a riqueza, agora é sangue. O hino continua a tocar. Mas toca para quem? Quem pertence à “pátria amada Brasil”? Quem detém e merece este direito? Banha-se com o sangue que se entranha por cada poro do seu corpo. Agora, há ao fundo palavras do ex-presidente Jair Bolsonaro sobre o armamento. Close de sua mão ensanguentada.

No momento seguinte, ela volta como antes, agora, batuques de escola de samba. Encara a tela, vívida, resplandecendo juntamente com a purpurina prateada. Ao fim, as frases, “parem de nos matar”, “vidas negras importam”. Ela representa os números. O corpo negro no Brasil ceifado é mais um número para as estatísticas. Quem são estes? Quais os seus nomes? O que faziam? Como viviam? Silêncio, apenas mais um número.

⁸⁴ Esta “descrição poética” como diz a artista Keila Sankofa resume o filme performance de “SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=V8up30LqQOE> > visitado em 09 dez. 2022.

O filme performance de “SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS” denuncia o estado compressor em que negros e negras vivem no Brasil, alvos sob a mira ofensiva a sua imagem. A artista usa da linguagem do seu corpo e das angustias existenciais suas e de toda uma comunidade para exhibir o óbvio que se mascara em falsos discursos de liberdade e democracia acobertados pelo patriotismo. Evocamos novamente Chauí (2002, p. 140) para elucidar mais uma vez acerca da linguagem:

A **linguagem** como capacidade de expressão dos seres humanos é natural, isto é, os humanos nascem com aparelhagem física, anatômica, nervosa e cerebral que lhes permite expressarem-se pela palavra; mas as **línguas** são convencionais, isto é, surgem de condições históricas, geográficas, econômicas e políticas determinadas, ou, em outros termos, são fatos culturais. Uma vez construída uma língua, ela se torna uma estrutura ou um sistema dotado de necessidade interna, passando a funcionar como se fosse algo natural, isto é, como algo que possui suas leis e princípios, independentes dos sujeitos falantes que a empregam. (grifos da autora).

Em outras palavras, a linguagem do sujeito é absorvida pelo contexto compressor da língua/discurso, em termos culturais, pois é ela que manipula e coloca em prática as suas condições sociais. O negro escravizado, ao aportar no Brasil deveria esquecer sua linguagem, sua expressão cultural, seu território, o zelo ao seu corpo, para se adaptar a uma língua que tinham como único viés a exploração. Neste caso, a língua, segundo Chauí, usa da ferramenta da alienação para conseguir se manter nas estruturas que ele domina. Reside aí, portanto, o discurso do mito da democracia racial e a meritocracia.

O discurso dominante e alienante traz consigo um poder de expressão sedutor. Seduzidos pelo discurso do “diretor” / “protagonista” desse teatro social, os demais atores seguem o líder ecoando estes discursos que se tornam universais e verdadeiros, como no caso dos estigmas dos negros ante a sociedade brasileira.

E esse “protagonista” é o porta-voz de uma sociedade entorpecida pela antítese democrática. Sob esta ótica, esclarece Bourdieu (2011, p. 158), “o porta-voz dotado do pleno poder de falar e de agir em nome do grupo e, em primeiro lugar, sobre o grupo pela magia da palavra de ordem” tem o passe livre em manifestar seu poder em ser opressivo aos grupos considerados minoritários não padronizados ao seu entendimento de civilidade. Escravidão, colonização, imperialismo, ditadura e o Brasil dos últimos quatro anos escrevem na história da nação o poder desse (s) porta-voz (es) abusando de uma ofensiva contra aqueles marginalizados. O passado nunca deixou de ser presente. O filme performance de Keila Sankofa em meio ao banho de sangue, Hino Nacional e discurso do presidente (2019-2022) fala por si.

O racismo se forma nesse ponto (racismo em sua forma moderna, estatal, biologizante): toda uma política do povoamento, da família, do casamento, da educação, da hierarquização social, da propriedade, e uma longa série de intervenções

permanentes ao nível do corpo, das condutas, da saúde, da vida quotidiana, receberam então cor e justificação em função da preocupação mítica de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça (FOUCAULT, 1988, p. 141).

A linguagem e o discurso disciplinador enquanto ferramenta de repressão não somente acontece de fora para dentro, isto é, no sentido macro, como de dentro para fora, pensando nestas instituições como família, casamento, comunidade, por exemplo, em que o sujeito está inserido. O racismo se prolifera deixando negros em estado de sítio, envoltos nesse mecanismo ofensivo ao seu corpo. O discurso legitima tais atos simbólicos ou escancarados na repressão a esse corpo. O vídeo performance retrata que o sangue derramado diariamente não é apenas daqueles que perderam suas vidas em vão, sim, de toda uma comunidade.

O debate sobre o extermínio da população negra deve estar em todos os lugares: nas galerias, ruas, praças, internet. Me senti pressionada por toda essa carga de ignorância que nos avassala atualmente. É discurso sem noção, perverso cheio de julgamento [...] Meu processo de concepção parte de uma necessidade urgente. Esse vídeo instalação é terrivelmente importante. Sua execução poderia ser desnecessária, mas não é. Negros representam 71% de todos os homicídios no país: enquanto esse número diminui 12% para brancos, cresce 18% para negros. E o encarceramento em massa? Os negros são 61,7% da população carcerária no país. Isso não é coincidência; são muitos fatos, muitos números e muita gente negando o racismo. Meu movimento é uma obrigação⁸⁵.

Figura 24 – SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2019.

Estas violências epistêmicas são as causas dos encarceramentos literal e metafórico do que é *ser negro* no Brasil. Transtornos que vem de muitos anos e se mantem através do sistema do controle social e disciplinar em domesticar corpos negros enquanto *indivíduos menores* social e intelectualmente. Como Fanon (2008) nos diz, é um estado patológico em negligenciar

⁸⁵ Entrevista para Kátia Brasil para o site Amazônia Real. Disponível em < <https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/> > Visitado em 02 dez. 2022.

suas vidas e transformar de alguma forma suas vivências em dores epistêmicas, como se a dor, a marginalização e o genocídio fizessem parte da população negra. Seus corpos ficaram marcados por estes simulacros, suas subjetividades são colocadas em dúvidas, arte, cultura, memória, identidade, festejos e religião são demonizados. Como se a alegria, a bem aventurança da vida em ser e estar na cidade, pertencer à cidade e sentir parte desse núcleo social não fosse direito desses corpos. Ao externalizar a matança epistemológica do negro, Keila Sankofa também fala da necessidade de mostrar e resgatar essas riquezas sociais, culturais e políticas que também lhes são arrancados do direito em manifestar e pertencer. Os batuques do samba enredo ao final do vídeo com toda a imponência da artista exalta exatamente essa questão; o Brasil, conhecido como país do carnaval, mas que desumaniza aqueles que inventaram o samba e carrega no DNA do carnaval o suor negro. Ou tudo termina em carnaval? Provoações de Keila Sankofa.

Essa marginalidade consciente e contestatária [...] apenas revela e denuncia, por vezes, tipos de marginalidade ou de exclusão menos abertamente provocadoras, cotidianamente suportadas e não voluntárias, porém muito mais importantes, tanto pela quantidade de pessoas a que concernem como pela amplitude da injustiça social, inerente ao funcionamento das sociedades, de que são o testemunho vivo: dos guetos negros da América do Norte e da África do Sul às favelas do Brasil e dos “trabalhadores imigrados” da Europa (SCHMITT, 1990, p. 263).

A marginalidade é a nomenclatura do estado de miséria do sujeito. O ser marginal, aqui, pressupõe aqueles indivíduos excluídos do seio social. Suas narrativas, portanto, não tem valor frente ao elo dominante. A injustiça social e as demarcações sociais precisam e se fundamentam nessa marginalidade para beneficiar os que estão no topo da pirâmide social. Neste sentido, quem são os marginais do Brasil senão os negros em sua maioria?

3.5. Vestígios de Fogo (2019)

Figura 25 – "Vestígios de Foto".



Fonte: Autorretrato, 2020.

“Vestígios de Fogo” é uma série de autorretratos de Keila Sankofa em parceria com o **Instituto Tomie Ohtake** para a revista digital Projeto Experiências Negras⁸⁶. Na ocasião, meados de maio de 2020, o mundo enfrentava o caos provocado pela Pandemia da Covid-19. Isolada em casa com sua filha, Maria Tucandeira, então com nove anos de idade e ajudante nesta performance fotográfica, Keila compreendeu que a Pandemia, todo o seu isolamento obrigatório, as mortes e o seu desenrolar estava, também, alicerçado as questões sociais. Os números alarmantes não deixam dúvidas da relação entre o descaso do Estado para com a sua população na maior crise sanitária do século que se interliga com o plano hegemônico da limpeza social no Brasil.

Nas fotografias, novamente, Keila Sankofa em primeira pessoa, aprendendo a protagonizar o seu corpo. Com tranças nagô e bijuterias que remetem ao corpo fechado, a artista usa velas vermelhas, as chamas do fogo e o seu olhar que encaram a câmera impactam por sua potência. Para ela, o fogo é importante na construção dessa arte e do legado em geral:

Utilizar o fogo como elemento ritualístico e simbólico, é essencial para que eu consiga existir integralmente. Esse elemento me vem como um canal de emissão das forças da natureza. O “Vestígio de Fogo” trouxe um protagonismo a minha existência, encontrando nela repertório para essa provocação.

O ato de fotografar é uma reivindicação e um direito à memória, trago a proposta o descolorante com água sanitária como ação simbólica de relembrar que nossas memórias e manifestações culturais que foram apagadas pelo sistema colonial, e seus diversos artifícios institucionalizados. As fotografias realizadas passaram por um processo de edição digital e impressão, mas o resultado trouxe imagens reluzentes e uniformes, muito distante da intenção da proposta, o fogo deixa vestígio, marcando e relembrando o seu poder⁸⁷.

Neste contexto, Bizarria (2008, p. 26) ressalta a importância da foto: “à fotografia é atribuído o poder de oferecer o acesso direto e não mediado a uma realidade objetiva e livre de “interferências” [...]”, portanto, a fotografia enquanto método de captação de imagem, para além de eternizar o momento e da estética, é uma ferramenta de estudo no processo de disseminação de imagens e configurações estéticas, sociais e culturais.

“Vestígios de Fogo” capta o momento de incerteza e medo coletivo, mas principalmente, capta o anseio e fortaleza da mulher negra com um elemento poderoso da natureza como o fogo.

Nesta analogia, de apagamento social dos corpos negros, ela banha as fotografias em água e água sanitária que rapidamente perde as cores esbranquiçando-se. E o que se pode

⁸⁶ Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>> visitado em 10 dez. 2022.

⁸⁷ Descrição da performance de autorretratos no vídeo do processo artístico. Disponível em <https://youtu.be/z17nvX_zvrA> visitado em 10 dez. 2022.

compreender disso senão de uma sociedade que secularmente tenta esbranquiçar-se em repulsa ao corpo negro e indígena? O racismo mata simbolicamente e epistemologicamente. A tentativa em apagar a população negra na sociedade advém de manter o estado das coisas como estão. Eis o grande dilema social imperativo, pois sua liderança lhe dá poder e seu poder se reverbera na repressão dos grupos minoritários histórica e epistemologicamente comprimidos por sua força bruta.

A performance fotográfica tem um grande impacto não somente para conjuntura e o histórico em que ela se baseia, mas, também, na inquietação da artista em manifestar essas angústias que não são apenas suas. À arte atribui-se essa questão estética e moral em sua totalidade. Se para Platão e Aristóteles a arte tem um viés pedagógico (MONDIN, 1980), isto é, ensinar, colaborar e provocar reflexão. Para Croce (1933, p. 49), “a arte para ter caráter de arte, para ser verdadeira arte, deve ser verdadeira expressão. Expressão de quê? Que querem que exprima o artista se não suas impressões? Os sentimentos que experimenta?” (apud, MONDIN, 1980, p. 145). E percebemos essa expressão, sentimento, sentidos e anseios nessa provocação em fotos de Keila Sankofa. O ensaio e seu texto provocam e invocam a reflexão acerca do corpo negro e a urgência por sua autonomia, algo que só recentemente a própria artista compreendeu ao colocar-se em primeiro plano. As fotos, o fogo, as velas, a penumbra, o alvejante não estão nessa performance por acaso, são analogias a este ideal, o discurso opressivo.

A sua provocação advém da necessidade em manifestar a intolerância e a tentativa de apagamento ao corpo negro. Algo que “[...] ocorre espontaneamente, quando certos atos atingem a integridade física das pessoas e também sua personalidade moral” (SPERBER, OGIEN, 2004, p. 117). A legitimação da sua subalternidade pressupõe o descarte ao seu corpo e a sua vivência. O não lugar em que estão inseridos de desumanização. Sua provocação também alerta ao fato dos privilégios que não estão nas mãos dos grupos étnico-raciais. Tolerar o que é intolerável é compactuar com o descaso e barbárie que esses povos enfrentam.

O não lugar em que o negro deve transitar é esse lugar de apagamento e invisibilização, as fotos desbotadas pela água sanitária e consumidas em partes pelas chamas do fogo sincronizam com esse sistema que a todo o momento tenta exterminá-los, mas a força do corpo negro em permanecer em meio ao solo antagônico resiste e o fogo que consome em chamas é o mesmo fogo que dá forças e renovação, como Fênix.

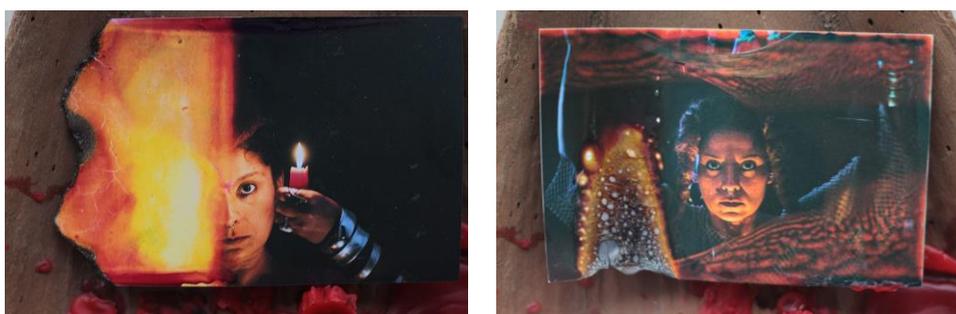
[...] espelho-me em uma tríade de orixás (entidades divinas cultuadas pelos povos Yorùbá). Primeiro falo de Iansã, a vencedora das guerras, deusa da espada flamejante, das paixões, rainha dos raios, senhora que sinaliza o caminho dos Eguns (espíritos de pessoas que já morreram). Acredito ser ela quem traz meu despertar de consciência,

minha necessidade de movimento, coragem e velocidade de raciocínio. Ogum me fez compreender que somente é possível alcançar um objetivo quando se tem uma ferramenta, como um objeto transmutável no fogo, e me conectar com esse símbolo me posiciona em lugar de poder, onde tenho nas mãos instrumentos para ressignificar minha realidade e abrir as portas que eu desejar. O orixá Xangô me instigou o desejo inquietante de justiça, meu peito sempre queimou diante dessa realidade social e a história ficcional desse país, Xangô me despertou o pensamento com seu machado de pedra que tudo pode eliminar inclusive a ignorância, e fez-me compreender o processo vital de meu percurso, queimando minhas dores e fortalecendo minha presença. Sigo firme para que eu nunca seja combustível para a fogueira do meu inimigo. Com fogo me atacam, com fogo contra-atacarei (SANKOFA, 2020, p.16 e 18)⁸⁸.

Houve e há um longo caminho para muitos corpos negros se reconhecerem enquanto sujeitos negros e que fazem parte de um corpo político *outsider*, bem como reconhecer a cultura e a religiosidade demonizados socialmente como parte do movimento de mudança e aceitação. Keila Sankofa reconhece esses processos, como mulher negra, artista e do Axé, ela ressalta a importância das religiões de matrizes africanas na sua vida e na sua arte. Os Orixás em que invoca proteção e direção são fortaleza, justiça e direção.

Iansã/Oiá, rainha dos raios, dos ventos, do vendaval, das tempestades, de temperamento forte e sensual. Ogum é o guerreiro, patrono das batalhas e vencedor das demandas. Xangô tem sua força representado pelo fogo, pelos trovões e pelo temperamento intempestivo (COSTA, 2017). Na crença de Keila Sankofa, estes Orixás representam as demandas, a batalha e o a direciona a usar do fogo como contra-ataque: não será queimada, irá queimar para existir. Em outros termos, o fogo⁸⁹ como elemento da natureza de ataque e defesa, de poder e proteção em conjunto com os Orixás.

Figura 26 – "Vestígios de Foto".



Fonte: Autorretrato, 2020.

Quando os escritores e os reformadores legais do Iluminismo começaram a questionar a tortura e a punição cruel, ocorreu uma viravolta quase completa de atitude ao longo

⁸⁸ Fragmento extraído do texto de Keila Sankofa sobre “Vestígios de Fogo” para a revista digital Experiências Negras. Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>> visitado em 10 dez. 2022.

⁸⁹ “O fogo como elemento transmutador serviu para queimar minhas angústias e dúvidas, e assim resistir por meio da minha fé/arte/vida/ cultura.” (SANKOFA, 2020, p.18-19). Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>> visitado em 10 dez. 2022.

de algumas décadas. A descoberta do sentimento de companheirismo constituía parte dessa mudança, mas apenas parte. O que era preciso além da empatia – na verdade, nesse caso, uma pré-condição necessária para a empatia com o condenado pela justiça – era um novo interesse pelo corpo humano. Antes sagrado apenas dentro de uma ordem religiosamente definida, em que os corpos individuais podiam ser mutilados ou torturados para o bem comum, o corpo se tornou sagrado por si próprio numa ordem secular que se baseava na autonomia e inviolabilidade dos indivíduos. Esse desenvolvimento ocorre em duas partes. Os corpos ganharam um valor mais positivo quando se tornaram mais separados, mais senhores de si mesmos e mais individualizados durante o desenrolar do século XVIII, enquanto as violações dos corpos provocavam mais e mais reações negativas (HUNT, 2012, p.82).

Essa é uma questão importante acerca da representação da autonomia dos corpos, mas também é uma reflexão, pois quem podia ter essa autonomia e direitos de pensar sobre si senão a classe branca e burguesa? A empatia para com o outro, na era do Iluminismo (o período das luzes, em alusão à sabedoria), demarca a importância do corpo para além do sagrado (reside aí também alguns tabus ainda vigentes na contemporaneidade), mas na questão coletiva, a importância do cuidado do corpo, da mente e sua preservação. A empatia em se colocar no lugar do outro que não poderia ter esses privilégios marcou uma série de mudanças e revoltas na Europa nessa época. Entretanto, mesmo inferiorizados e negligenciados, os brancos ainda tinham seus privilégios. E mais, em tempos atuais, em quase nada se diferem de três séculos atrás, os corpos (negros) ainda lutam por sua autonomia e empatia de uma parcela que se beneficia com sua exclusão, subalternidade e saberes invisibilizados. A saída desse local de marginalidade, fragilizado e subalternizado é o que move a artista em conscientizar o povo negro. A consciência de si, sob a esfera ética e moral, engloba o sujeito consciente dos seus atos, compreender sua condição no mundo social, político e cultural e livre arbítrio em ser e estar inserido na sociedade.

No plano político, é a necessidade dos direitos, deveres e interesses coletivos (CHAUÍ, 2002), há uma interconexão entre essas violências em conjunto com o capitalismo e a corrupção que corrompe discursos, corpos e perspectivas acerca do *Outro*. Keila Sankofa pensa esse lugar corrupto que apaga vivências como uma ofensiva aos corpos. Na sua perspectiva, “[a corrupção] é banhada em sangue e eu espero que todos eles paguem muito caro nessa vida e nas próximas”⁹⁰. O estado de consciência de si e do corpo político da população negra e indígena foi usurpado pela imposição social pensar sobre si e colocar o seu corpo como ferramenta de movimentação é genuinamente recente⁹¹ pensando na questão do negro na sociedade.

⁹⁰ Entrevista concedida ao podcast “PodColar” em 02 de fevereiro de 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=B-cUu2ub-kE>> Acesso em 20 fev. 2022.

⁹¹ Apenas 134 anos nos separam da Lei Áurea no Brasil. Acerca do direito ao voto, apenas em 1986 pessoas analfabetas puderam ter direitos legítimos de votar, à época, a maioria dos iletrados eram negros/as e indígenas.

[...] o pensamento se materializa por intermédio das ideias e dos conceitos estruturados. O ato de pensar o pensamento constitui uma dimensão importante da condição humana, com a concretude técnica e política deste substrato simbólico configurando-se como o agente-motor da história universal (FREITAS, 2010, p. 26).

Partindo desse pensamento, como eles se veem? Como ele pensa sobre si? Da sua existência? Força, beleza, potência? De modo geral, negros/as crescem com seus corpos já estigmatizados sem ao menos se compreender primeiramente, as violências chegam antes que a compreensão de si suprimindo o pleno desenvolvimento e concepção de si e dos seus pares. O ato de pensar está interligado, primeiramente, ao ato de defesa sobre o seu corpo para somente depois desenvolver as capacidades intelectuais na complexidade de ser e estar, sobrevivendo às instâncias opressivas para depois entender o todo, o coletivo.

Goffman (2011, p. 106) reafirma que “o indivíduo fica desconfortável não porque ele é pessoalmente desajustado, mas sim porque ele não o é”, o descolamento, a sensação de desamparo e da síndrome do impostor que muitos negros enfrentam ao ocupar espaços atravessando a linha do estado de sítio em que estão inseridos não condiz com seu corpo, pois o desajuste não é seu. Reconhecer a si é como parte desse processo opressivo é um risco que a população negra corre nesse estado de subversão ao determinismo marginalizado ao seu corpo.

Para alcançar essas infinitas conexões, utilizo a vela como ferramenta simbólica, um canal por onde o fogo se conduz. Lembrando a efemeridade de minha existência, trazendo possibilidades para o agora. Quando acendo uma vela e olho para o fogo brilhante que queima, percebo que se abre um portal de consciência transformador em mim (SANKOFA, 2020, p. 19)⁹².

Nesse sentido, o fogo usado pela artista é da justiça. Nas palavras de Keila Sankofa, “percebo que estou no meio de uma guerra, e sabendo que meus antepassados venceram as violências através de sua conexão com os elementos naturais, reconheço minhas possibilidades de vitória utilizando essas ferramentas como meio de canal e cura”⁹³. O fogo, como ela propõe, queima toda essas correntes, machucam certamente, mas a cura vem com a luta e libertação elementos que endossam a potência negra

Fonte < <https://www.cartacapital.com.br/justica/como-a-populacao-negra-foi-excluida-do-processo-eleitoral/>>; < <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2013/Abril/serie-inclusao-antes-excluidos-hoje-indios-e-negros-participam-ativamente-do-processo-eleitoral>> visitado em 12 dez. 2022.

⁹² Fragmento extraído do texto de Keila Sankofa sobre “Vestígios de Fogo” para a revista digital Experiências Negras. Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>> visitado em 10 dez. 2022.

⁹³ Ibidem.

3.6. Ancestralidade de Terra e Planta (2018-2021) / Raiz e Patchuli (2020)

Figura 27 – Ancestralidade de Terra e Planta.



Fonte: Foto de João Machado, 2020.

Figura 28 – Raiz e Patchuli.



Fonte: Autorretrato, 2020.

“[...] então, precisamos velar, falar baixo e pisar leve” (ANDRADE, 2021, p. 58), respeito, cuidado, boas intenções, zelo ao corpo, aos elementos naturais que nos alimenta à terra que nos sustenta, as plantas que nos curam, a ancestralidade que nos protege. O cuidado com o corpo e a mente requer interpretação de suas necessidades, do que pulsa em suas raízes.

“Ancestralidade de Terra e Planta” e “Raiz e Patchuli”, são intervenções artísticas com diferentes propostas que se interconectam pelo mesmo contexto: conexão ao corpo, ancestralidade e cura. “Ancestralidade” é uma intervenção artística de rua, documentário e pequenas instalações. “Raiz” representa o reconhecimento e potência do corpo.

[...] em 2018 também descubro o meu corpo como possibilidade de construir essa auto etnografia também dessa história que tem o atravessamento desse apagamento então é apagado e eu vou lá e me auto registro. Então, entender esse corpo nesse lugar de

performance também, então a rua para mim é essencial e eu vejo a rua [...] como essencialmente o lugar onde eu aprendi a maioria das coisas⁹⁴.

O corpo é um importante instrumento na concepção artística de Keila Sankofa. Atravessada pelo racismo e na tentativa de apagamento da sua figura enquanto mulher negra e periférica, por muitos anos teve vergonha de si, de estar nesse lugar em primeira pessoa. Revelava as suas inquietações através dos outros corpos, mas o seu ainda estava escondido. E a construção simbólica dos corpos negros sofre esses atravessamentos de silenciamento sufocado por traumas. No pensamento de Bourdieu (2011), as estruturas beneficiam o que ele denomina *opus operatum*, isto é, o *status quo* completamente estruturado em estado vigente de manutenção para privilegiar o seu poder. Em outros termos, a estrutura que deu certo, a completa dominação dos poderes. Estes mesmos poderes que tornam corpos negros como corpos condenados. É o que Kilomba (2019, p. 38) define como “fantasias brancas”⁹⁵, deturpam suas vivências para construir uma imagem de uma pátria salvadora que aceita corpos negros, construindo uma imagem enfraquecida da imagem do negro em si mesmo, isto é, para muitos negros/as o seu corpo realmente é uma segunda classe e inferiorizada porque a estratégia da repulsa ao seu corpo precisa interferir no psicológico para manter o *modus operandi*. Ainda segundo Kilomba (2019, p. 39) quando diz que o/a negro/a é “sempre colocado como “Outra/o” nunca como “Eu””, em outras palavras, a herança do colonialismo impôs esse não lugar e não reconhecimento.

Quando Keila Sankofa reconhece que seu corpo é potente inicia o processo de protagonismo de sua história, de sua arte para demonstrar o óbvio: que é dona do seu corpo, de sua história e respeita a sua ancestralidade que lhe orienta a continuar construindo um legado artístico e de cura também.

O projeto de pesquisa artística Ancestralidade de Terra e Planta é uma ocupação que traz obras em fotografia, videoinstalação e performance, juntas ou separadamente. Utilizando plantas como cura e terra como memória, o projeto é um banho para renascimento, onde o contato se torna um elemento transmissor de informações enterradas pelo apagamento histórico. Manter esses usos e costumes tradicionais é estabelecer relações com o sagrado. Sendo esses processos ritualísticos mecanismo de

⁹⁴ Entrevista para Alini Guimarães para Mulheres na Travessa – Travessia em 30 mar. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EQAE7-LvMQ4>> visitado em 20 dez. 2022.

⁹⁵ Segundo a escritora portuguesa Grada Kilomba (2019), estas “fantasias brancas” estão permeadas pela insegurança branca ante a figura do negro e mais, a sua projeção de *peessoas ruins* em que enxergam nos/as negros/as são tão somente o que e eles têm medo de externalizar sobre si, com isso, projetando todas as suas nocividades no elo mais enfraquecido socialmente imposto para ser subserviente: o corpo negro. Tornou-se de imaginário público todas as fantasias que evocam o pior da figura do/a negro/a. O seu espelho de ruindade está na pele negra e eles não abrem mão desse privilégio em trocar de figuras entre o nocivo e a beatitude embranquecida. Isto é, uma alienação convincente e legalizada.

curar males, trazer equilíbrio físico e emocional. Alta tecnologia ancestral guardada pelas rezadeiras, xamã, yalorixás e babalorixás.⁹⁶

Figura 29 – Ancestralidade de Terra e Planta.



Fonte: Foto de Alonso Júnior, 2020.

Reconhecer a dimensão que o corpo negro carrega de ancestralidade, memória, identidade perpassa por esses caminhos dolorosos de iluminação física e psíquica na reconstrução de uma identidade que por muito tempo foi inferiorizada. A tentativa de apagamento invisibilizou o negro em elucidar questões acerca de si e de sua etnicidade. “Ancestralidade” é um trabalho artístico de cura, de lavagem, de absorver todas as crendices e saberes demonizados para manter o legado. É o paó em movimento cotidiano em reverência aos antepassados e em recomposição do corpo.

“A terra, o chão, onde os nossos pés diariamente pisam são guardiões do nosso maior arquivo, a memória. Sob essa superfície silenciosa, a ausência se transforma em presença” (ANDRADE, 2021, p. 163), a memória é resistência e se faz presente burlando a censura. Revive, renasce e vislumbra uma nova oportunidade de permanência. O chão e a terra é o que nos sustenta e mantêm vivos, não há como negar esses direitos, pois a cidade ouve e cobra. Retomar o lugar de protagonismo é a consequência do estado de consciência renascidos do caos da violência aos corpos negros. A ancestralidade vive e, como Keila Sankofa manifesta, é

⁹⁶ Legenda do vídeo performance de “Ancestralidade de Terra e Planta”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1jb9Vt2hh98>> visitado em 10 nov. 2022.

preciso respeito e aceitar as demandas para conseguir viver em uma sociedade brutal às vivências negras.

O sagrado é uma experiência da presença de uma potência ou uma força sobrenatural que habita algum ser – planta, animal, humano, coisas, ventos, águas, fogo. Essa potência é tanto um poder que pertence própria e definitivamente a um determinado ser, quanto algo que ele pode possuir e perder, não ter e adquirir. O sagrado é experiência simbólica da diferença entre os seres, da sua superioridade de alguns sobre os outros, do poderio de alguns sobre outros, superioridade e poder sentidos como espantosos, misteriosos, desejados e temidos (CHAUI, 2002, p. 297).

O sagrado chama para desvendar o que esteve camuflado no véu da ignorância. No vídeo performance e nas fotos de “Ancestralidade” podemos perceber que ela lava a cidade com as plantas, se banha com as plantas e com a terra. Acredita que esses elementos são saberes ancestrais e que merecem ser ouvidos, aprendidos, respeitados. A cidade deve ser lavada, como um ebó⁹⁷ como disse um seguidor em um dos comentários do vídeo. Ouvir, perceber e sentir o chamado para a mudança, a movimentação e aceitação.

Historicamente o negro foi separado de sua identidade, de sua memória, agora, é o momento de retomar essa força, de tomar a autonomia do corpo, de reconhecer, reconectar e retomar a cidade. Nas palavras de Tiburi (2012, p.1), “ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado”, diante dessa afirmativa, compreendemos que o olhar é fundamental na construção do sujeito, compreender ao redor, se articular junto às demandas e as necessidades mais urgentes do corpo. É preciso olhar e perceber ao chamado, seguir adiante, como demonstra Keila Sankofa, para se limpar, se enrijecer e guerrear.

É na arte da guerra, da limpeza (purificação) e emanar forças ancestrais que Keila Sankofa divide com o público mais uma série de autorretrato, “Raiz e Patchuli” (2020), que evoca a força ancestral da mulher negra e sua potência enquanto artista que reconhece em si a necessidade de falar, questionar, instigar e causar reflexão usando o seu corpo como instrumento.

Marimba Ani, em sua obra filosófica, afirma: “*sua cultura é seu sistema imunológico*”. Sinto-me profundamente atravessada por essa reflexão. E completo essa citação, com certa audácia, afirmando: Doente eu não fico!

Construí essa obra refletindo o espaço geográfico e cultural onde existo, considerando primeiramente meu processo subjetivo como meio capaz de trazer uma narrativa polifônica, tudo no mesmo processo. Compreendendo o diálogo, onde tudo que existe está em constante confluência: terra, água, plantas. Materialidade, vital, funcional, redentora da memória e ferramenta infinita para o exercício da vida como um ato estético e questionador, a visualidade como recurso do pensamento.

⁹⁷ No culto de matrizes africanas, Candomblé e Umbanda, em linhas gerais, ebó significa limpeza de todo o mal. Um estudo mais profundo acerca do “ebó” em < <http://www.juntosnocandomble.com.br/2011/06/ebo-significado-completo.html>> visitado em 10 jan. 2023.

Para a construção imagética, utilizei alguns elementos como forte apelo simbólico para a cultura amazônica, servindo de disparadores para a prática performática e cenográfica: Cuia (como o que carrega banha, alimenta. O ventre); Terra (como representação daquilo que guarda e dá continuidade) e a Raiz de Patchuli (como aquilo que perfuma e evoca o que é bom, espantando o ruim. Elemento mágico de poder⁹⁸).

Para a concepção de “Raiz”, Keila Sankofa se apropria da afirmação da antropóloga Marimba Ani (1994) na questão de cultura enquanto sistema imunológico. Para ela, a cultura negra (africana, afro-americanos, afro diaspóricos) sofre do mal do vírus do sistema cultural ocidental europeu. Esse vírus contamina e nos adocece. Quando Keila Sankofa evoca que não fica doente é justamente na sua busca por compreensão das reproduções sociais que adoecem corpos negros, sintomas que repulsam a autonomia fisiológica, física, intelectual e cultural do/a negro/a. Está curada e formula maneiras, em seu caso, artístico, para curar os outros corpos negros em processo de cura ou ainda contaminados.

Madson (2021, p. 41) ressalta que “cada instituição carrega em si os padrões simbólicos e as normas para legitimar ou torna ilegítimo um indivíduo”, estas instituições diversas solidificadas em um sistema de censura ao corpo, especialmente ao corpo negro, é um fenômeno social intencional de delimitação do sujeito e demonização de suas ações ante o próprio corpo. Reside aí, portanto, a necessidade de auto se imunizar dessa doença secular.

É a partir dessas violências diaspóricas e a representação negativa do negro que Ani (1994) denomina como *maafa* (em Kiswahili) que significa desgraça, calamidade ou, em termos mais diretos, o genocídio africano/afro-diaspórico. O *não lugar* de vivência, em situação insalubre e de escravizados, os negros de África são obrigados a esquecer de tudo, nome, família, território, lar. A grande dor da desmemória é o *maafa* em sua totalidade e brutalidade por excelência. Sobre o contexto de “Raiz e Patchuli”, Keila Sankofa diz:

Entendendo que a nossa cultura é extremamente importante para que a gente se entenda, se compreenda, para gente saber como é que vai fazer essa travessia, né? A gente só sabe como fazer essa travessia a partir do entendimento sobre a nossa cultura, sobre quem é a gente, sobre a nossa história. Então acabei pegando algumas coisas que são muito importantes para mim, como a cuia, como a planta, como a raiz de patchuli, é a coisa que tá na terra, mas é um banho que atrai coisas, o próprio cheiro, enfim... É trazer toda essa relação do se lembrar, de trazer para dentro⁹⁹.

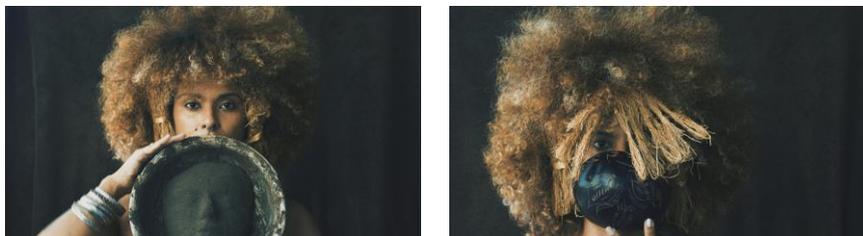
Por todas as violências epistemológicas que a população negra foi obrigada a conviver e ainda convive, para Keila Sankofa, é preciso voltar ao início. Se “aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica” (FANON, 2008, p. 104), é nesse momento que se revela o

⁹⁸ Resumo da série de autorretrato “Raiz e Patchuli” presente no portfólio pessoal da artista.

⁹⁹ Entrevista para Alini Guimarães para Mulheres na Travessa – Travessia em 30 mar. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EQAE7-LvMQ4>> visitado em 20 dez. 2022.

corpo-consciente/corpo-consciência na recuperação de suas emoções, crenças e memória suprimidos por esta dicotomia social baseada na representação embranquecida.

Figura 30 – Raiz e Patchuli.



Fonte: Autorretrato, 2020.

A série de autorretrato de “Raiz” traz consigo a necessidade de autoafirmação como uma mulher preta e que sabe de sua história, pois a cura para o seu sistema imunológico está na sua conscientização e na natureza. Segundo a artista, “[...] onde que eu aprendi muitas coisas? Na rua. Onde que eu sofri, onde que eu conflitei, onde que eu guerreei? Na rua. Essa mulher preta que teve que guerrear na rua traz essas referências nas suas obras”¹⁰⁰. Os conhecimentos empíricos e ritualísticos fazem parte da cultura e da crença dos/as negros/as. Diante disso, entendemos que “o africano é um povo ritualístico, em cujos rituais as palavras, os gestos, os deslocamentos do corpo, os sons, os objetos, os cânticos e a boca – sopro vital – reconstroem o mundo” (SOUZA, LIBANIA, SOUZA, ALMEIDA, 2011, p. 62) se reconstrói a partir da movimentação, comunicação, no aquilombamento.

A transição de esclarecimento demarca tempo e sofrimento, a autodenominação e colocar-se em primeira pessoa impõe medo aqueles socialmente impostores de suas histórias. Nesse sentido, podemos fazer uma analogia entre as fotos de “Raiz”, principalmente quando a artista Keila Sankofa está com a cuia cobrindo o seu rosto e com um formato de rosto em terra, com a fala de Grada Kilomba (2019, p. 33) acerca da Máscara de Anastácia:

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que *Anastácia* era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa.

¹⁰⁰ Entrevista para Jefferson Moraes para TV UFAM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7skZyBVG0fY>> visitado em 10 nov. 2022.

Paralelo entre “Ancestralidade de Terra e Planta” e “Raiz e Patchuli”, a limpeza do corpo, com terra, planta, elementos naturais que corrompem as amarras da máscara que liberta sua voz, seu corpo, sua força. Terra para limpar, se no passado usavam terra para comer e suicidar-se, hoje, a terra é o auxílio que fecunda, produz e (res) significa o poder de cura e fortaleza ancestral do negro no enfrentamento do racismo no Brasil.

A máscara de Anastácia foi feita para calar, censurar e impor força bruta acerca dos corpos escravizados. Mas a história modifica-se, é mutável. Hoje, essa máscara e a famosa imagem de Anastácia significa o poder negro na construção social de identidade e resistência. Quando Keila Sankofa se banha com as plantas, se lambuzava com a terra dos pés à cabeça e usa a cuia para esconder o seu rosto, podemos compreender que essa também é uma forma de falar não somente por ela, mas por Anastácia e tantos outros negros escravizados e subalternizados em tempos atuais que ainda não tem sua voz ouvida. A máscara cai com esses banhos, com esses tratamentos. “A arte pra mim como ferramenta é minha ferramenta de fala, minha ferramenta de construção [...] a arte vem para desconstruir, ela vem para quebrar dentro da cultura o que é muito ruim”¹⁰¹.

Nada mais simbólico para a artista estar nas ruas, na tentativa de limpar não somente a si como a cidade, pois a arte é movimento, comunicação. Sua arte é diálogo e conscientização. Como a artista sempre diz, ela não anda sozinha e toda essa limpeza e armadura através dos elementos ancestrais e naturais é a sua forma de invocá-los em proteção para continuar sobrevivendo em uma sociedade adoecida. O processo dessa caminhada é o retorno da alegria, do êxtase do encontro e reencontro com o corpo, com o sagrado, com a ancestralidade, adentrando caminhos, seguindo as encruzilhadas e abrindo os caminhos para que se possa passar com cuidado e sendo cuidado, zelar pelo corpo, mente e espírito, compreender o corpo como morada e de significados ancestrais.

As instalações, performances e vídeos de **Ancestralidade de Terra e Planta (2020 – 2022)** percorreram alguns eventos, entre eles:

2o Motim Circuito de Arte Urbana e Conexões Culturais / Latinidades Pretas 2021 - BRS / Perfídia - Festival de Performances e Novas Mídias 2021 / CUIR Filme e Experimento - América Latina 2021/ 3a Mostra Negritude Infinita / Recifest – Festival de Diversidade Sexual e de Gênero 2021 / “Se enfiasse os pés na terra: relações entre humanos e plantas”, Museu Paranaense (MUPA) 2022.

¹⁰¹ Entrevista para Jefferson Morais para TV UFAM. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7skZyBVG0fY>> visitado em 10 nov. 2022.

3.7. Abebé (2021)

Figura 31 – "Abebé".



Fonte: Foto de Keila Sankofa, 2020.

“De todo o conhecimento que o homem busca, o autoconhecimento me parece aquele que justifica o que diz a nossa tradição”

Beatriz Nascimento

O processo do autoconhecimento possibilita o sujeito a reconhecer a si enquanto um corpo social, alguém inserido na sociedade. É uma preocupação em conhecer e reconhecer o seu corpo, sua identidade, cuidar de si para que se possa encarar o mundo externo a partir, também, do reconhecimento do outro enquanto sujeito social que se assemelhe ao seu modo de viver e pensar acerca do todo.

As identidades enquanto representações coletivas constroem-se através dessa coletividade, isto é, sujeitos em geral, comunidades, em representações demarcadas e solidificadas em instituições como religião, estado, ideologias (DELGADO, 2010). Cabe ao processo identitário a semelhança, logo, o reconhecer-se no outro.

A identidade negra, como supracitado, fora deturpada. A violência estética da população negra inicia-se quando são sequestrados de África para serem escravizados. Para isso, novas formas bárbaras de sepultamento em vida circundaram a vida das pessoas negras. No ponto de vista de Kilomba (2019, p. 127), “uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo do “primitividade”, desordem, inferioridade e não civilização. O cabelo africano foi classificado como “cabelo ruim”.

A desumanização das pessoas negras acarreta diversas violações. A cor negra, segundo Kilomba, poderia ser tolerada, logicamente, enquanto mão de obra explorada, mas os seus cabelos, ah, os seus cabelos, não! Havia algo de rebelde naqueles cabelos escuros, “duros”, “ruins”.

A construção identitária se interconecta com dois fatores fundamentais na construção do indivíduo: estética e autoestima. Dois símbolos de imagem que consolidam na compreensão do eu. Ao povo negro, esse direito foi negado. A crise estética e de autoestima estão desde aqueles tempos da senzala. Não havia como enxergar beleza quando se vivia em condições insalubres e mesmo depois de libertos, a sua preocupação por sobreviver perpassaram quaisquer outras preocupações que não fosse esta. Diante disso, o racismo, impulsionado pelo modelo opressivo, cada vez mais autenticada nessa crise estética e da autoestima do povo negro toma posse de um modelo social a ser seguido onde corpos negros não se encaixavam. Pois, não havia beleza em vida, quanto mais beleza na sua imagem.

Falácias de um discurso que precisa se manter para sujeitar demais indivíduos em seus domínios. No pensamento de Kilomba (2019, p. 121), “não se é diferente, torna-se diferente por meio de um processo de discriminação”. E a discriminação objetiva a total negação da figura do negro acerca de si mesmo, baseada em sua marginalização, para mantê-los em estado de subalternidade e no *não lugar* englobando tanto a crise estética e de autoestima quanto à crise social do seu não pertencimento na vida social, política e cultural na sociedade. O diferente é visto como impostor, um impostor de sua própria vida.

Há infinitas possibilidades na diversidade que é o mundo e as pessoas, ainda que essa diversidade encontre interferências diretas do padrão embranquecido. Mata (2013, p. 62) ressalta que “se todos concordam que diferenças históricas, geográficas, sociais e étnicas são sentires, sabores, valores e saberes diferentes, deve-se admitir que as suas representações precisam ser diversas”, uma afirmação que parece um tanto utópica, mas que tem sua importância em pensar e repensar estes símbolos repressivos ao corpo e as violências que abarcam o desenvolvimento e desempenho desse corpo.

É pensando nesse histórico, nas memórias de uma *não aceitação* pessoal e coletiva e a crise estética e identitária, que “Abebé” toma forma. Elaborado por Jéssica Dandara, fundadora do movimento Encrespa Geral Manaus, Dandara pensa acerca dessas construções sociais que desencadeiam problemáticas na construção social da população negra, especialmente da mulher negra. O Encrespa Geral Manaus, juntamente com o Grupo Picolé da Massa, sob a figura de Keila Sankofa, realiza esse curta-metragem para incentivar outras mulheres negras a encontrar a beleza em si e, principalmente em seus cabelos afro, crespos e trançados.

Em uma cidade racista como Manaus, ações, obras e todo e qualquer movimento que fortaleça a cultura preta e indígena, são essenciais para construir um lugar seguro e que reconhece a diversidade que é. Queremos e iremos existir, essa produção audiovisual é apenas um trecho de tudo que ainda iremos narrar¹⁰².

Keila Sankofa reafirma esse lugar de aceitação e construção do legado estético da população negra e indígena. Com seu olhar apurado, sensível, poético e estético, Sankofa, que dirige a produção, coloca essas mulheres negras como protagonistas, em primeira pessoa. Elas estão sendo ouvidas e ouvindo.

De branco e vendo suas imagens refletindo no espelho, elas estão em comunhão consigo mesmas com seu *black power*, crespos, afros e tranças nagôs. Elas contam suas histórias, as violências que sofreram por seus cabelos e como foi o processo de aceitação. Em um dos muitos momentos em destaque, há o início quando estão todas reunidas olhando no espelho, segurado por Keila Sankofa, ou quando estão às margens da Cachoeira do Leão com trilha sonora especialmente feita para a ocasião composta pela cantora, trancista e também participante do filme, Ádria Praiano.

*Os caminhos eu vou fazer
Os caminhos eu vou trilhar
Com os trançados irá saber de que realeza eu sou
Quem é você? De onde tu é?
Como chegou aqui?
Tuas tranças deve dizer
De onde tu é? Como chegou aqui?
Eu quero saber
Tuas tranças deve dizer
Os caminhos eu vou fazer
Os caminhos eu vou trilhar
Com os trançados do meu cabelo caminharei sem medo
Olha ali, olha ali
Eu me defendo com o trançado
Que será muito bem julgado
Os caminhos eu vou fazer
Os caminhos eu vou trilhar
Com os trançados do meu cabelo caminharei sem medo¹⁰³*

A canção fala desse momento de iluminação e de entendimento do seu potencial, da sua beleza e como o cabelo afro e as tranças, abrem caminho para o mundo de possibilidades, então, apagadas pelo racismo estrutural acerca do cabelo afro e crespo. Como diz Andrade (2021, p.

¹⁰² Entrevista de Keila Sankofa para Karine Pantoja em 05 mai. 2021, para o Portal Gazeta do Amazonas. Disponível em <<https://portalgazetadoamazonas.com.br/abebe-curta-amazonense-dialoga-sobre-a-valorizacao-da-estetica-negra/>> visitado em 20 dez. 2022.

¹⁰³ Música “Caminho do Orun” composta por Ádria Praiano especialmente para o documentário “Abebé”. Produzida por: Abner, Mixada por: M4fel Matagal, Música de: Newton Neto e Neto Castro.

85), “meu corpo era, então, a extensão da minha história que se constitui antes mesmo da própria história”, ora, somos fileira, somos herdeiros da ancestralidade que passou por todos esses atravessamentos de controle do seu corpo para que possamos estar aqui. Muito mais que *Black is beautiful*, *Black Power* ou *poder dos trançados*, há a resistência política em reafirmar a negritude pela forma, tamanho e variedade do cabelo crespo e afro.

Figura 32 – A idealizadora do projeto, Jéssica Dandara, ao centro de branco.



Fonte: Foto de Keila Sankofa, 2020.

Principalmente nas mulheres negras que historicamente são as pessoas mais subjugadas e marginalizadas da sociedade. A violência racista perpassa os problemas de gênero, raça e posição social, são intersecções que demonstram a animalidade do corpo negro feminino e o seu cabelo: sexualizadas pelo corpo, preteridas pelo cabelo falsamente imaginado como sujo, grotesco e mal visto perante a sociedade.

Sobre a invisibilização da mulher negra, Grada Kilomba (2019) se apropria dos argumentos de Lola Young (1996) ao elaborar uma crítica construtiva à Frantz Fanon que em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, generaliza o racismo epistemológico, estético e psicológico do negro, no sentido geral. O negro como ser humano, *O Sujeito*. Desconsiderando as intersecções das mulheres negras e o racismo. Essa “terminologia masculina” (ibidem, p. 107), onde a generalização do “O” como princípio fundamental está correlacionada ao patriarcado. Embora os tempos sejam outros da publicação de Fanon, ainda assim, a versão das mulheres negras desde sempre foram negligenciadas e transformando o racismo e todas as dores que advêm dela como algo único para todos/as os/as corpos negros/as. Ainda nas palavras de Kilomba (ibidem, p. 108), “o uso masculino genérico para designar humanidade reduz automaticamente a existência de mulheres à não existência”.

A complexidade do pronome e em dar visibilidade às mulheres perpassam diversos atravessamentos da sua existência e consciência de si e o outro reconhecer a mulher negra como um corpo político. Sobre isso, Davis (2016, p. 137) discursa:

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mutuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras.

É essencial compreender os termos corretos e as intersecções que subjaz vivências para que não haja a confusão de generalizar todos os corpos em um mesmo balaio de violências epistêmicas. Na questão racial, homens negros sofrem os mesmos tipos de racismos de mulheres negras, mas, ao fim do dia, eles continuam sendo homens e a existência da mulher negra carrega consigo outras experiências que delimitam os seus corpos. O próprio movimento feminista tem que compreender que a luta de mulheres brancas por suas existências e direitos são opostas as lutas das mulheres negras. As oprimidas também podem ser opressoras quando não reconhecem as diversas questões que cercam *o ser negra* em uma sociedade que desumaniza e sexualiza seus corpos e maculam os seus cabelos.

Eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais educado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existem reencarnações, eu quero voltar sempre preta (JESUS, 1995, p. 58).

Figura 33 – “Abebé”. Compõem a foto: Deborah Cristina, Jéssica Dandara, Adria Praiano, Carlota Maia e Luciana Gorgonha.



Fonte: Foto de Keila Sankofa, 2020.

Como já salientado, a história nos mostra a opressão da mulher negra. A crise estética e de autoestima são domados pelo sistema que torna sua cor, seus cabelos sujos, ruins, rebeldes. A higienização também advém do processo dos padrões de beleza. Como nos comentários das participantes do filme, muitas gostavam do seu cabelo, mas a pressão para se padronizar lhes levava para o caminho de se adaptar a estes modelos. As violências são muitas: ferros que queimavam o couro cabeludo, produtos químicos que igualmente feriam, odor de cheiro queimado. Era preciso controlar estes cabelos rebeldes para serem alisados para que estas mulheres – e tantas outras, só pudessem ser aceitas quando os seus cabelos estivessem alisados. Ainda assim, a custo de piadas racistas.

A invalidação da identidade dos cabelos afros como empoderamento e posição política está inserida nessa ordem de permanência das coisas sob a ótica e mandamentos da branquitude. Entretanto, Souza (1983, p. 17), nos diz que “saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas expectativas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”, ou seja, em meio às dores físicas e psicológicas em assumir o seu cabelo como ferramenta política, empoderadora e emancipatória, ainda assim, existe a insistência em se reconhecer enquanto mulher negra e como seus cabelos fazem parte da construção identitária e visual. Diante dessa questão de resgate, identidade e estética, Montes (2007, p. 119) afirma:

[...] este é, por assim dizer, um exemplo extremo de recontextualização e ressignificação que a dinâmica da cultura abre como possibilidade às manifestações populares no meio urbano, apontando também para o seu extraordinário potencial como elemento deflagrador da memória e de processos de reconstituição de identidades estilhaçadas, recomposição da autoestima e inclusão social, para grupos tradicionalmente marginalizados na sociedade urbana industrial, sob o estigma da pobreza e do atraso a que os condenaria sua cultura. Identidade é construção construtiva que sempre supõe um contexto político de embate por autoafirmação e reconhecimento frente à sociedade global.

Eis a necessidade desse curta-metragem para desmistificar os processos agressivos oriundos do sistema hegemônico. Do mesmo modo pensa Nascimento (2011, p. 15), “a juventude afro-brasileira está levando muito à sério a questão estética, a criatividade”¹⁰⁴. Não por acaso, o nome do filme chama-se “Abebé”, “um instrumento utilizado pela orixá Oxum. Um espelho que revela identidades, além de ser um instrumento de guerra”¹⁰⁵. O espelho de

¹⁰⁴ O premiado curta documentário “Kbela” (2015) com direção de Yasmin Thayná também dialoga com a questão generalizada e os processos de embranquecimento sofrido por mulheres negras para se encaixarem no padrão estético. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE> visitado em 20 dez. 2022.

¹⁰⁵ Parte da legenda do curta metragem “Abebé”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDmUQe6cKmU>> visitado em 20 dez. 2022.

Oxum¹⁰⁶ que reflete, para se ver, se encantar consigo mesmo, se escutar, se gostar. A exemplo também de “Ancestralidade de Terra e Planta” e “Raiz e Patchuli”, o festejo, a comunhão, a cumplicidade estão presentes entre essas mulheres, o “Abebé” como instrumento, a cachoeira, fazem parte dessa limpeza de tudo que era considerado ruim, sujo para tornar-se belo, forte. O reconhecimento dessas mulheres é o tratamento dos seus sistemas imunológicos, psicológicos e estéticos. A racialização entre elas e tantas outras é a valorização dos seus corpos, de suas histórias, da ancestralidade que se manifesta nestes cabelos afros, crespos e os trançados para mostrar os caminhos. Como diz bell hooks (2013, p. 18), “o entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo”. O mini documentário “Abebé”, entre diversas mostras, participou do Mostra Elas – TO (2021).

3.8. Direito à Memória (2020-2021)

Figura 34 – Layout da página inicial do site Direito à Memória.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2021.

No antigo Reino de Benin, as pessoas capturadas para embarcar nos navios negreiros eram obrigadas a dar voltas em torno da *Árvore do Esquecimento*. As mulheres, por acumularem mais memória, davam nove voltas, enquanto os homens a rodeavam sete vezes. No imaginário colonial, cumprir esse ritual era apagar a memória, era esquecer valores e crenças, era romper laços de identidade materiais e afetivos, e, acima de tudo, era perder a sabedoria herdada dos ancestrais.

O objetivo era fazer os povos africanos esquecerem sua história e cultura. No pensamento racista dos colonizadores, após a travessia do Oceano Atlântico, negros e negras se tornariam dóceis escravos e escravas de seus senhores. Entretanto, quem nasce livre nunca será escravo¹⁰⁷.

¹⁰⁶ “Orixá que é uma das donas das águas, principalmente as doces, rios, lagos, lagoas, cachoeira, embora se manifeste na forma jovem, integra junto com Oxalá e Iemanjá, os três orixás considerados velhos [...] a este orixá feminino é atribuída a característica de ser dona do ouro, da quitanda, da riqueza [...]” (COSTA, 2017, p. 133).

¹⁰⁷ SOUZA, Andréia Lisboa de, LIBANIA, Celeste, SOUZA, Edileuza Penha de, ALMEIDA, Rosane Pires de. Ancestralidade e diversidade na travessia do oceano atlântico (p. 61). In: Negritude, cinema e educação: caminhos

O que é a memória? Ela é o pressuposto de algo passado, do que deveria ser lembrado, conhecido. Conforme Chauí (2002, p. 125), “a memória é a garantia de nossa própria identidade, o que podemos dizer “eu” reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos”. Tal qual Delgado (2010, p. 36), a memória reúne “valores, culturas, modos de vida, representações, hábitos”, o tempo presente e passado interligados na construção memorial coletiva e individual. A memória pressupõe tradição. Não apenas como ferramenta de lembrança, mas na composição de uma de suas essências: preservação.

Preservar, cuidar, zelar, solidificar para manter vivas estas tradições que passam de geração para geração. Para os antigos, a memória, entre diversas definições, era considerada fundamental para a aprendizagem do homem na sua construção simbólica e social, a “Arte da Memória” (CHAUÍ, 2002). Yares (2007, p. 11) elucida acerca da “Arte da Memória”:

[...] entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória que, como as outras artes gregas, foi transmitida a Roma, de onde passou para a tradição europeia. Essa arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir "lugares" e "imagens" na memória. Tem sido classificada como "mnemotécnica", ramo da atividade humana que parece ser pouco considerado nos tempos atuais. Mas, antes da invenção da imprensa, uma memória treinada era de vital importância; e a manipulação de imagens na memória deve sempre implicar, em certa medida, a psique como um todo. Além disso, uma arte que utiliza a arquitetura da época para elaborar seus lugares de memória e, para suas imagens, o repertório figurativo da mesma época terá, como as outras artes, seus períodos clássico, gótico e renascentista.

A memória¹⁰⁸ era essencial na construção social e psicologia do sujeito. Com comunicação primordialmente oral, a ação de memorizar fazia parte dessa narrativa de convivência. Como o autor diz essa “mnemotécnica” de lembrar. Somente com a invenção da imprensa e logo depois dela, o hábito em transferir essa tradição oral para uma tradição impressa, ou a “memória artificial” (CHAUÍ, 2002), que o sujeito transfere todos esses mecanismos da memória para modelos impressos e tecnológicos. Essa “arte da memória” nos faz reconhecer a nossa intelectualidade e nossas qualidades de memorização.

para a implementação da Lei 10.639/2003. Organizado por Edileuza Penha de Souza. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

¹⁰⁸ Em “Teogonia” (VIII-VII, a.C.) poema clássico de Hesíodo que narra a origem do Cosmos e o surgimento dos Deuses e Heróis, a memória é representada por *Minemosyne*. Deusa da memória. Juntamente com *Zeus*, o maior de todos os Deuses, conceberam as nove musas: *Clio*, *Euterpe*, *Tália*, *Melpômene*, *Terpsicore*, *Érato*, *Polymnia*, *Urânia* e *Calíope*. As musas, com suas vozes, são imperecíveis, são deusas e imortais. O seu canto ecoa através do *Aedo* (poeta), manifestando a verdade (anúncio de conhecimento), a lembrança e “o segredo das origens” (FERREIRA, 2000).

Assim, “a Memória é o lugar do Ser: o lugar de tudo o que é. Toda revelação ou lembrança promovida pelas divinas Palavras Cantadas trará sempre consigo a presença do que por elas (as Musas) se revela” (FERREIRA, 2000, p. 17).

Se a memória é o lugar do ser, então, o sentido da *Árvore do Esquecimento* é justamente esse, dizimar este ser. A ideia da domesticação dos escravizados seria jogá-los na mais completa ignorância. A ideia do esquecimento era de retirar todas e quaisquer referências que os escravizados poderiam ter e rebelar-se contra os seus *senhores*.

A história mostra que o projeto da escravatura está intimamente ligado ao projeto do esquecimento. O esquecimento pela opressão e o esquecimento proposital, como se sabe, há poucos documentos históricos que dão nome aos mais de quatro milhões de escravizados.

A tentativa de apagamento do negro no Brasil perpassa por esta tentativa de esquecimento e de uma memória impostora, isto é, sob a ótica embranquecida e salvadora. Os documentos queimados ao fim da Abolição não foram o suficiente para esquecer o holocausto negro no Brasil. O mito da ausência de negros na Amazônia e nos Amazonas, não foram o suficiente para apagar os rastros culturais e patrimoniais que os negros de África e seus descendentes deixaram por aqui na região.

[...] o processo de ocupação da Amazônia tem sido resultado de políticas públicas equivocadas, com efeitos desastrosos, em razão de dificuldades epistêmicas e culturais em conhecer a realidade regional e trabalhar com as diferenças regionais, além de interesses políticos não transparentes relativos a tais políticas (SILVA, 2010, p. 121).

As problemáticas acerca da ocupação da Amazônia são atravessadas por diversas políticas. Rastros de destruição, genocídio negro e indígena, apagamento das tradições afroamazônicas, descentralização dos mais pobres para áreas periféricas e o seu abandono. É centenário as dificuldades que a região sofre ao longo dos anos com essa política hegemônica e higienista que varrem para baixo da terra do *inferno verde* os corpos negros e indígenas que edificaram com suor e sangue esta morada verde.

A *Árvore do Esquecimento*, portanto, seria a anulação da humanidade e dignidade do escravizado que, por aqui, mantém esse pensamento de anular, esquecer e delimitar espaços. Aliado ao fato que, subalternizados, não poderiam falar, ouvir, se manifestar. A política do apagamento falava por eles, o monopólio da fala e do discurso advém dessa necessidade de protagonismo elitista e a exclusão dessas vozes (BOURDIEU, 2011).

Figura 35 – Direito à Memória.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2021.

Ainda segundo Bourdieu (2011, p. 125), “O que está nela em jogo é o poder de se apropriar, se não de todas as vantagens simbólicas associadas à posse de uma identidade legítima, quer dizer, susceptível de ser publicamente e oficialmente afirmada e reconhecida”. A memória é o que torna autêntico a identidade do indivíduo e da coletividade. Para que ela seja apagada ou deslegitimada, é preciso implantar novos mecanismos, falsas lembranças e/ou lembranças manipuladas do elo mais poderoso para manter o seu status e vigorar o seu poder. A identidade do povo é fragmentada entre mitos e verdades.

Nesse contexto, retomar, lembrar, relembrar e reivindicar pressupõe um estado insurgente que vai contra esses mecanismos autoritários da não lembrança, pois a *Árvore do Esquecimento*, ainda se mantém no bojo social desse *não lugar* em que negros estão por conta do histórico da *não identidade e não memória*. Semelhantemente Gomes (2017, p. 38) reafirma:

Na contemporaneidade, a afirmação de identidade tem suscitado múltiplas discussões em meio às lutas por reconhecimento, por territórios e manutenção de tradições. Na historiografia brasileira existem grupos que são reconhecidos como importantes para a formação da cultura nacional, contribuindo de forma significativa para identidade do povo brasileiro. Entende-se que a identidade contribui para que cada grupo possa se reconhecer grupo, tendo sua linguagem, seus símbolos e tradições como base.

Diante desse contexto histórico da não-lembrança, do não-lugar e apagamento dos seus nomes e vozes nasce o “Direito à Memória – Outras Narrativas”¹⁰⁹. Um projeto artístico e transmídia orquestrado por Keila Sankofa. Uma pesquisa artística que compreende a falta de memória e a ausência de uma identidade negra pulsante na cidade de Manaus por conta desse

¹⁰⁹ Site oficial do projeto disponível em < <https://www.direitoamemoria.com/>> visitado em 23 dez. 2022.

apagamento memorial e cultural. Nomes de pessoas negras que foram e são lideranças e essenciais na construção de uma cidade mais justa e democrática aos corpos negros da cidade.

“Direito à Memória” é uma pesquisa artística que gera documentário, filme, fotografia e ocupação urbana com a construção de grandes obras em lambe, utilizando a arte como ferramenta de intervenção. [...]

O projeto tem foco naquelas que não estão nos livros, nem nos retratos dos museus, pois seu objetivo é pesquisar e procurar pessoas amazonenses e negras que fizeram parte da nossa história, e as atuais que fizeram ou fazem história pelo Estado¹¹⁰.

Com esse projeto, é possível compreender como a estrutura racista e colonizadora manteve a sua hierarquia através dos estereótipos amazônicos para com o seu povo e a desigualdade racial/social sobre os corpos negros que aqui viveram e ainda vivem. A inferioridade do/a negro/a não é somente intelectual e social, mas física em sua exclusão.

A reivindicação desse lugar de existência é essencial na construção identitária e o reconhecimento dessas figuras como sujeitos importantes na construção democrática da cidade. Nesse contexto, (ALVES-MELO, 2021, p. 33)¹¹¹, nos ajuda a compreender a importância da narrar essas e demais trajetórias:

[...] A colaborar na restituição de sujeitos, no refazimento das memórias, na reconstrução das trajetórias. Marcam fundo os personagens que protagonizaram as inúmeras narrativas de dor, medo, desespero somadas às histórias de resiliência, resistência e reinvenção. Homens, mulheres e crianças que voltaram a ter um rosto, a usar seus nomes e a compartilhar suas histórias, às vezes, por meio de suas próprias vozes.

Para Keila Sankofa, é preciso reivindicar essa presença negra, para que sejam lembrados, enxergados e visibilizados. São figuras que para metade da população são desconhecidas, não são contados a sua força política, cultural, social e ancestral. São cerca de treze nomes, entre muitos ainda desconhecidos que fazem de “Direito à Memória” essencial na interligação entre memória e identificação.

São eles:

- Alexandrina Sem Nome
- Crioulas do Quilombo
- DJ MC Fino

¹¹⁰ Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

¹¹¹ Dentre as diversas mãos e mentes pensantes na construção do projeto “Direito à Memória – Outras Narrativas” estão o apoio acadêmico da Profa. Dra. Patrícia Alves-Melo, referência em estudo do/a negro/a na Amazônia e citada ao logo desta redação. E o ativista do Movimento Negro e Prof. Msc. Juarez Clementino da Silva Júnior, também estudioso da presença negra na região. Ver sua dissertação, “Um negro de poder no Amazonas da primeira república: Monteiro Lopes, o jurista e deputado (1892-1910)”. Disponível em <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6552>> visitado em 28 dez. 2022.

- Emanuel Pires Galvão de Medeiros
- Festa de São Benedito e Tia Lurdinha
- Francy Júnior
- Irmã Helena Augusta
- Lamartine Silva
- Marly Paixão
- Mirna Lysa
- Nestor Nascimento
- Nonata Corrêa
- Seo Santinho

O projeto não tem um prazo final, pois ainda há de surgir novos nomes. Nas palavras de Ferreira (2000, p. 51), a memória é “o lugar de tudo o que é sempre vivo, lugar do presente eterno”, isto é, em meio aos processos de apagamento, ela é, ainda, imperecível, se sustentando nessa lembrança e fidelidade da tradição. Nesse sentido, Keila Sankofa reúne nomes nessa retomada da liderança e fazer jus ao legado deles. O projeto além de ser artístico, com fotos, vídeos artes e curadoria, é também uma exposição itinerante.

A ideia foi de colocar as fotos dessas figuras importantes em estandartes e colocá-los nos transportes públicos das zonas mais periféricas da cidade de Manaus, onde se concentram maior número de pessoas, população subjugada e que muitos desconhecem a sua própria história, pois estes nomes não estão nos livros escolares e não estão sendo comentados nos meios de comunicação, para atingir um público maior, aqueles que nunca sequer entraram em um museu, por exemplo. A arte se voltando para o coletivo, em encontro com a massa, problematizando a ausência: tanto a ausência do reconhecimento destes nomes, quanto a ausência da população no conhecimento dessas figuras e o *não lugar* também dos sujeitos sociais que possam transitar livremente por lugares mais elitizados como museus e galerias para que possam conhecer essas e demais narrativas.

Kilomba (2019, p. 213) conceitua a ideia de memória como algo impossível de esquecer quando há o racismo envolvido, segundo a autora:

A ideia da “*plantação*” é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor, uma história que é animada através do que chamo de episódios do racismo cotidiano. A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os as cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática.

Plantar, soterrar, enterrar o passado, o histórico violento que o povo negro passou é impossível de esquecer dada a memória ativa e irracional do *modus operandi* na repressão aos seus corpos. O retrato da repulsa da imagem do/a negro/a está impresso no cotidiano. Não há como esquecer. Esse pensamento é tão somente voltado para repressão e dores e não reconhecem o lado positivo e intelectual da figura do/a negro/a na ocupação de territórios e reconfiguração desses atravessamentos impostos, eis o sentido de “Direito à Memória” também ocupar o principal meio de transporte da população. Há de sepultar esses simulacros para significar estas narrativas que são coletivas.

No Brasil, por muito tempo, tentou-se resolver o futuro das relações étnico-raciais através do esquecimento. Hoje, finalmente, com muita lucidez, vivemos políticas que colocam em primeiro plano a memória. Não se trata da memória oficial, mas da memória que, por muito tempo, foi cultivada e conseguiu sobreviver nos subterrâneos da nossa história (PINHEIRO, FOLLMANN, 2011, p. 1).

No compasso social, a memória resiste ao tempo e há sujeitos sociais como Keila Sankofa que estão em busca desse resgate da lembrança, da tradição, dos saberes orais, intelectuais, medicinais, religiosos, artísticos e políticos em continuar ecoando suas vozes e corpos na movimentação subversiva de viver e permanecer resistindo as dores impostas. Trazer essas verdades há muito submersas, fomentar e oportunizar esses conhecimentos de causa na construção de uma cidade justa aos negros/as no Amazonas.

Figura 36 – Direito à Memória. Compõem a foto: Ádria Praiano, Ythana Isis, Jéssica Dandara, Auá Mendes, Francisco Ricardo, Keila Sankofa e Maria Tucandeira.



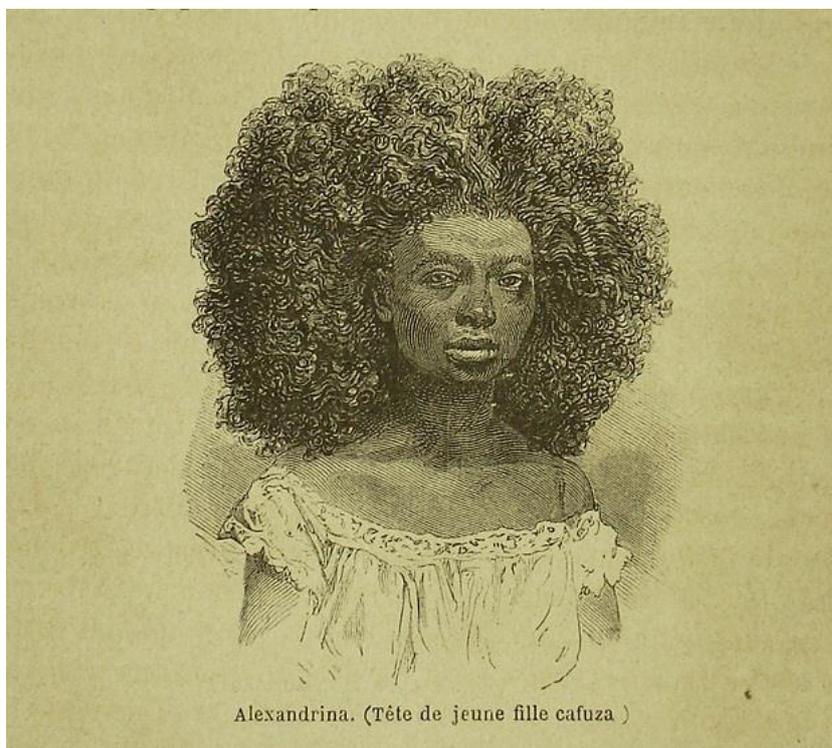
Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2021.

Nas palavras do escritor malinês A. Hampâte Bã (1980), segundo os estudos de Silva (2018, p. 40), “na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que queima!”. Para Keila Sankofa, o mesmo fogo que queima é aquele que dá forças e impulsiona na movimentação para guerrear. Os ancestrais já se foram e é essencial para aqueles que aqui estão reavivarem suas memórias e edificar seus saberes para que não sejam esquecidos e a figura do/a negro/a seja apenas marcada por trauma e dores. Há resistência, há resiliência, festejos, defesa, saberes, comunhão, integração. Se “o arquivo do saber era a memória viva do homem” (CHAUI, 2000, p.155), que ela nunca se apague em chamas e continue multiplicando corpos e mentes resistentes ao tempo.

Idealizado por Keila Sankofa, o “Direito à Memória – Outras Narrativas” existe por conta da inquietação da artista e de outras pessoas negras e indígenas inseridas neste projeto, como os integrantes do Grupo Picolé da Massa, Coletivo Ponta de Lança, Fita de Crepe Produções, Pedra de Fogo Produções, além dos já citados Profa. Dra. Patrícia Alves-Melo e Prof. Msc. Juarez Clementino da Silva Júnior que são parceiros nesta empreitada que teve o apoio do Edital Conexões Culturais através da Prefeitura de Manaus.

3.9. Alexandrina – Um relâmpago (2022)

Figura 37 – Alexandrina por William James, entre 1865-1866.



Fonte: Alves-Melo, site Amazônia Real, 2015.

Então, não podendo mais enegrecer o mundo, ele vai tentar embranquece-lo no seu corpo e no seu pensamento [...] afinal de contas, é preciso embranquecer a raça [...] mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura (FANON, 2008, pp. 56-57).

Quando se pensa na figura negra no Brasil não há como desvincular da época da escravidão, como Kilomba (2019) justifica o sistema não deixa que essas dores sejam esquecidas e mantem o estado de sítio de outras maneiras. As representações sociais do/a negro/a estão envolvidos pelos estigmas que justificam as violências sofridas pela população negra. Explica-se: se justifica enquanto condição imposta pelo colonizador em definir corpos negros e indígenas enquanto categorias de segunda classe que se perpetuam ao longo dos séculos.

A ideia do branqueamento social se edifica no pensamento do processo civilizador dominante. O pensamento branco, a ideia de virtude branca, a ideia de beleza branca. Os bombardeios do padrão eurocêntrico solidificado em solo brasileiro. E não somente nestas questões, era preciso embranquecer social, política, cultura e, principalmente, intelectualmente. Absorver todos os conhecimentos e saberes empíricos e tradicionais afros e indígenas e torná-los seus. O uso dos corpos negros na construção da cidade e descobertas científicas, por exemplo, não eram raros. Entretanto, eles não recebiam os méritos. A identidade nacional se embranquecera.

A imagem que abre este último item deste 3º capítulo é de Alexandrina Sem Sobrenome. Ela, assim como muitos negros escravizados, livres e libertos, não tinha sobrenome. Não mais detinham às rédeas de suas vidas, não tinham mais passado e nem poderiam cogitar um futuro. Sem sobrenome, sem história. Quem são estes/as negros/as africanos/as? Pouco se sabe a não ser o que está nos livros, ainda assim, contextualizado sob as demandas da branquitude. Gonzales (2018, p. 194) reitera acerca da questão da memória:

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar de emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso), numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência.

O contexto de dominação se interconecta com a alienação, modelos figurativos que constroem falácias acerca do *Outro*. O *não saber*, aqui, também se expressa no *não lugar*,

sabemos do não pertencimento que negros/as foram condicionados. O trabalho da memória é reencontrar esse lugar, submergir das profundezas do esquecimento para haver a ruptura com o discurso ideológico embranquecido que submete negros/as em um lugar desigual.

É neste sentido que a figura de Alexandrina renasce, através da memória. O seu resgate é essencial na humanização de sua figura, certamente, sofrida, sem sobrenome, sem história e sem paradeiro. Quando Kilomba (2019) afirma que a história do negro foi subtraída e sepultada de maneira desumana e que é preciso movimento para que ressuscitar os ancestrais, escrever, falar, ecoar suas vozes para um sepultamento digno, é nesse sentido. Falar de Alexandrina Sem Sobrenome é lhe dar a chance do descanso, pois, agora, ela foi notada, vista, conhecida e reconhecida.

Conheci Alexandrina por causa de D. Elizabeth Agassiz e há tempos que queria escrever sobre ela. Não fosse o fato de a moça ter servido de criada à esposa do renomado naturalista Louis Agassiz naqueles longos meses de 1865-1866, creio que teria sido bem difícil encontrá-la na documentação desta província. Ainda assim, sabe-se pouco a seu respeito. Tenho dúvidas que não tenha sido escrava, mas, sem um sobrenome sequer para ajudar no labirinto documental, é quase impossível dizê-lo com precisão. Afinal, o que foi permitido lembrar a respeito de Alexandrina? O que o “relâmpago” de sua história permite iluminar sobre a vida das mulheres sem sobrenome do Amazonas oitocentista?¹¹²

O pouco que se sabe de Alexandrina é o que D. Elizabeth Agassiz relata em seus escritos. Alexandrina foi uma exímia naturalista, desbravadora das matas e a porta-voz entre os *povos da mata* e os Agassiz.

Nota-se, também, que grande parte dos escritos acerca de sua pessoa estava relacionada à sua forma física, especialmente, aos seus cabelos crespos. A violência da branquitude padronizada fez dessa passagem um certo espetáculo. Alexandrina foi desenhada por alguns retratistas da época, como na imagem acima. Esse espetáculo da branquitude em tornar corpos negros como animais exóticos recaem nos estereótipos que os circundam até hoje. “A pobre menina faz de tudo para penteá-lo; eles ficam em pé em sua cabeça e se eriçam em todas as direções, como se estivessem eletrizados”¹¹³, descreve Elizabeth Agassiz. Para Ianni (2011, p. 188), “o grotesco e o cruel parecem inerentes à ordem social e humana”, em outros termos, não há divisão entre o grotesco (no sentido repugnância) e o cruel (no sentido maldoso) para o dominante quando há algo diferente ao padrão que acha o correto (os cabelos de Alexandrina)

¹¹² Trecho do texto “Crônica de gente pouco importante VI: Alexandrina, a aprendiz de naturalista”, da Profa. Dra. Patrícia Alves-Melo, para o site “Amazônia Real” em 22 dez. 2015. Disponível em <<https://amazoniareal.com.br/cronica-de-gente-pouco-importante-vi-alexandrina-a-aprendiz-de-naturalista/>> visitado em 22 dez. 2022.

¹¹³ Ibidem.

e para isso escrevem e fotografam sobre a aparência da pessoa em sentido pejorativo como algo extraordinário. A corporeidade negra passa por esses simulacros pejorativos e animalescos.

A significância do seu corpo é o que impulsiona o vídeo performance “Alexandrina – Um Relâmpago”, apresentando fúria, inquietação e urgência em denominar nomes, dar vida, restabelecer vínculos.

Alexandrina - Um relâmpago faz do cinema de invenção um campo fértil de contestação, que ousa rasgar os registros do perverso e mentiroso passado, onde Alexandrina, mulher preta da Amazônia, que antes fora reduzida a objeto de estudo, esvaziada do seu vasto repertório de conhecimento e logo jogada ao limbo do suposto esquecimento; agora é o presente!¹¹⁴

O presente é agora, é a hora da retomada. Em certo trecho do filme a voz em *off* que representa Alexandrina vocifera: “Eles não sabem nada da gente”. Não sabem. A memória constitui um poder importante nesse sentido de saber de si para que se passe por cima da imprudência legalizada para com corpos negros. Esquecer já não é uma opção. A corporeidade negra não se resume a objeto de estudo. Seus ritos, passagens, danças, rodas, é o que mantém a ancestralidade ainda presente.

Figura 38 – Alexandrina. Redesenho/Ilustração realizado para o projeto Direito à Memória por Luiz Oliveira, 2020.



Fonte: Alexandrina, site Direito à Memória, 2020.

¹¹⁴ Sinopse do vídeo performance. O trailer está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rPSCNfFu9Tw>> visitado em 22 dez. 2022. O filme completo com pouco mais de dez minutos ainda está restrito por estar concorrendo em festivais ao redor do Brasil.

No vídeo performance, Keila Sankofa encarna Alexandrina, como uma espécie de entidade. Fogo, água, terra, a mata, facões, velas, são ferramentas que constroem a linguagem narrativa em reescrever a história dela, uma mulher preta, escravizada, explorada e com seus saberes e lembranças apagados. Os facões deixam um recado: estão prontos para a batalha e de cabeça erguida. As águas dos rios limpam e realimentam o corpo. Os demais personagens são os corpos negros de hoje, descendentes de Alexandrina, estão lhe dando o nome, têm os seus nomes e exigem o reconhecimento.

Em uma das cenas mais emblemáticas é quando Keila Sankofa baila em um vestido vermelho, se olha no espelho, se purifica ante as velas igualmente vermelhas. Invocando a presença de Alexandrina.

A corporeidade, a manifestação do corpo é um território essencial na construção da identidade negra. Sobre isso, Silva (2018, pp. 31-32) afirma que:

A corporeidade é uma significação que remete à reverência ao corpo, como um todo inteiro, aquele que se comunica com outros corpos, por meio da dança, da fala, da teatralidade, das brincadeiras, rejeitando a imprescindível perspectiva lógica em detrimento da perspectiva corpórea.

Keila Sankofa em sua dança, a maneira como se porta se desenvolve, o olhar austero, a gargalhada, as mãos pintadas de preto, a conexão com um galo, suas indumentárias e balangandãs. O seu bailado representa denúncia, afirmação e autoafirmação.

A presença do intérprete negro ou da dança que se nomeia negra traz um aspecto político que, independente do estilo de dança proposto ou reformulado pelo coreógrafo, constrói uma poética assumidamente política, localiza-se por uma presença negra e a bota em questão. Essa perspectiva, independentemente da contemporaneidade de seus valores estéticos e abordagens poéticas, é apenas mais um índice dentro do trabalho, usado para estabelecer identidades ou demoli-las, liquidificá-las (FERRAZ, 2017, p.47).

Figura 39 – Keila Sankofa, performance em "Alexandrina - Um Relâmpago", 2022.



Fonte: Foto de João Paulo Machado, 2020.

Então há dança, ruptura, insurgência na urgência escarrar o apagamento e a inquietação das artimanhas sociais impressas na deslegitimação do corpo negro. A dança que envolvente no vídeo performance também é uma forma de luta, não à toa, ela veste vermelho, que remete ao sangue derramado e também as entidades de matrizes africanas, como Exu e Pomba Gira em auxílio para a batalha. Keila Sankofa aprendeu a se colocar em primeira pessoa porque entende esse lugar da invisibilidade, um lugar em que foi colocada sem saber. Agora, ela escancara, abre as portas, coloca-se no protagonismo, é Alexandrina. Somos Alexandrina. Neste sentido, Beatriz Nascimento (2015, p. 94) ressalta:

Tomando inescrupulosamente como cobaia eu mesma, isto é, partindo da minha experiência, e da dos negros mais ligados a mim – minha família, amigos, companheiros de ônibus, nas ruas, nos estabelecimentos – tento chegar, o mais de como subjetivamente reagimos diante de uma realidade tão opressora; de como resolvemos as questões que nos fustigam, hoje, nossas mentes, ontem nossos corpos. Quando pretendo explicar o que se produziu em quatro séculos de repressão, de ausência de ser, vejo somente uma imensa amnésia coletiva que nos faz sofrer brutalmente. Esta amnésia coletiva começou a surgir a partir de um porão de um navio negreiro qualquer, e ao nível social, sabemos ou intuímos o que ela produziu. Mas, e interiormente?

A amnésia coletiva é uma construção social, todavia, permanecer no estado anêmico da invisibilização já não é mais opcional. “Alexandrina – Um Relâmpago” dá nome e significância para essa mulher negra desconhecida, mas também convida outros corpos negros para a roda, para banhar-se no rio, integrar-se à história preta ofuscada pelo estado hegemônico. Convida para dançar, redescobrir a corporeidade e guerrear.

Decorre daí a grande importância outorgada ao corpo, já que não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território. Seja entre nagôs ou entre hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades. Corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segundo a qual “corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam” (SODRÉ, 2017, p. 107).

O corpo é templo, morada e carregado de memória. A história do povo negro no Brasil está carregada em seu corpo e em sua imagem. Há muito cuidado, respeito ao templo sagrado físico, por isso, a necessidade de conexão com os elementos da natureza, como Alexandria que fora eximia naturalista, em perceber os perigos e os benefícios dos saberes que a mata oferece, em que as experiências propõem ao corpo. O vídeo performance também pressupõe o cuidado ao corpo e de como e com quem se troca a energia e o dom da resistência ancestral.

E nesse cuidado, há a troca, zelo, o olhar, o cuidado com o corpo/templo do/a outro/a, quando se banham no rio juntos, quando se lavam, se percebem e buscam forças entre os seus para guerrear por suas vivências.

Os escravizados, Alexandrina inclusa, não tiveram a oportunidade de família. Foram saqueados e explorados, afinal. Para Cavalcante e Sampaio (2012, p. 18):

As fugas de Joaquina, Raimunda, Alexandrina, Benedita, Lucrezia revelam algo mais que a recusa ao cativo. A maioria destas histórias manifesta uma preocupação comum: o estabelecimento de laços familiares. Isto pode indicar que a autonomia para formação dos lares, criação dos filhos, escolha de parceiros para compartilhar a vida esteve no âmago daquilo que as mulheres escravizadas entendiam como liberdade. Por outro lado, o viver sobre si no espaço urbano aponta para o anseio de maior autonomia nas tarefas domésticas, nas atividades de ganho nas ruas, nas tabernas, vendas e casas de comércio.

As fugas eram um fenômeno comum entre os escravizados pela não conformação da sua condição imposta explorada e violada. A fuga também estava relacionada ao lado sentimental, da busca por um lar, por uma família, por alguém que conhecesse e reconhecesse as dores sofridas pelo holocausto da escravatura. Quando no vídeo performance há esse encontro dos corpos negros, assim como em “Direito à Memória”, há a necessidade de demonstrar o afeto do corpo negro para outro corpo negro que ao longo dos tempos foram negados entre si. O resgate da memória também se conecta com a ausência do afeto entre as partes que lhes foram negados que, hoje, são essenciais na construção identitária, de vídeos performances como estes e o cultivo das tradições, culturas, festejos que lhes mantêm ainda resistentes. Como diz Abdias Nascimento, “às vezes, as coisas estão tão subliminares que a pessoa não percebe, é preciso que venha outra e desvele” (2011, p. 22). Alexandrina, agora, se revela.

O vídeo performance “Alexandrina – Um Relâmpago” venceu na categoria Melhor Edição Som do 26o Cine PE em 2022, mas já participou (até a finalização desta dissertação) dos seguintes exibições abaixo listadas:

Festivais:

21ª Goiânia Mostra Curtas - 2022

26º Cine PE 2022

21ª Jihlava Documentary Film Festival - República Tcheca

32º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (Filme e instalação)

32º Festival Curta Cinema

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Viver é ação, eu sou movimento e estou mais viva que nunca.”
Keila Sankofa¹¹⁵

O que é a arte? Como ela funciona e se insere na sociedade? Como ela se edifica no seio social e na construção de uma conscientização? A arte tem diversos caminhos e suas complexidades. Para Keila Sankofa, a arte é projeção, um conceito que se constrói através da imagem, do som, da movimentação dos corpos, o fazer das ruas, sempre refletindo o agora, o momento em que estamos vivendo, lembrando o passado, pensando no presente e no futuro. A arte para ela tem a função de provocar, exigir e reagir aos fenômenos impostores construídos na *práxis* social.

Esses fenômenos opressivos estão intimamente ligados ao preconceito étnico-racial. Ao corpo negro. Este corpo que não pode ter noção de si e direito à empatia ao longo de mais três séculos em que estiveram na condição de escravizados. Pensar o corpo negro no Brasil é (ainda) pensar nesse corpo estigmatizado e marginalizado em uma sociedade que até agora carrega consigo um pensamento colonizador. A tentativa de apagamento de sua presença, de suas histórias, narrativas e importância social, política e cultural completam o plano hegemônico em ofensiva aos descendentes da diáspora africana.

Seu corpo, portanto, não lhe pertence, não há direitos sobre a sua própria vida quando este processo ofensivo comanda as formalidades sociais que excluem o povo negro e todas as problemáticas sociais que imperam para com esse povo são varridas para debaixo do tapete em mais uma violência ao povo negro: a negação de sua voz e sofrimento.

O mito da democracia racial revestida de um véu (proposital) de ignorância não tem outro papel senão minimizar as dores ancestrais e atualizadas do povo negro. Esse mito assombra corpos negros e sua representação na sociedade. Um mito que ganha força e cada vez mais novos adeptos que se sentem no direito de apontar o que é ou não um sofrimento de um corpo negro. Além de terem suas vozes silenciadas há um interlocutor que deve falar por eles. A narrativa em primeira pessoa posta pela branquitude representa o silenciamento dos/as negros/as. É preciso, portanto, descolonizar, como ressalta Mbembe (2014, p. 17):

A descolonização representa, na história da nossa modernidade, um grande momento de separação e bifurcação das linguagens. De agora em diante, não há um orador nem mediador únicos. Não há um mestre sem contramestre. Não há univocidade. Cada um

¹¹⁵ Entrevista para Pâmela Eurídice em 04 mar. 2020 para o site Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>> visitado em 07 nov. 2022.

pode exprimir-se na sua própria língua e os destinatários dessas palavras podem recebê-las na sua.

E esse é um trabalho coletivo, do movimento dos corpos em repensar o significado da sua própria imagem e compreender a sua estética, pois a crise estética do povo negro se alicerça na punição em que eles estão inseridos. Descolonizar é ressignificar pensamentos colonizadores que subtraem existências e narrativas em prol do elo dominante.

E esse estado de sítio ético, estético e social leva a população negra aos mais diversos atravessamentos e sentimentos que mexem na sua construção social. Há diversos sentimentos que correm nas estranhas dos *“sujeitos da noite”*. A raiva e ódio, ou o auto-ódio, são quase sempre sentimentos que perseguem a figura do/a negro/a. Keila Sankofa cresceu com esse auto-ódio, mas percebe que não é uma questão sua, mas imposições de uma sociedade hegemônica que, na ideia de subalternização do negro, mexe com sua autoestima em um processo eficaz nessas construções simbólicas de subtração desses sujeitos.

E Keila Sankofa é uma mulher, uma artista, uma multiartista que tem muita raiva acumulada, muita indignação e muita fome de viver. Sua fome é pela recuperação da humanização do corpo negro, de suas narrativas, memória e legado. Sua fome e ira vêm das entranhas de uma inquietação, dos meios de defesa em pertencer em um lugar que não pôde e/ou deveria pisar um lugar violento e que delimita aqueles que devem usufruir da arte.

A arte, portanto, se mostra primeiro para ela como um instrumento de defesa, uma armadura para a batalha e externalizar todos esses sentimentos que não são exclusivos seus. A arte negra advém dessa defesa em resistir ao etnocídio em suas diversas camadas na qualidade de dominados.

A arte ocidentalizada e mercadológica, de consumo, lucro e representações brancas eurocentradas não respondem por um todo. Não é uma via única, muito menos uma história única. Há complexidades, densidades e demandas que estão para além do entendimento de uma arte pensada por este viés lucrativo.

Keila Sankofa tem essa ira e necessidade de uma artista negra e periférica em usar seu corpo e sua arte na conscientização da liberdade do seu corpo e dos demais corpos negros. Pensa coletivo. Uma arte em ubuntu na compreensão desses corpos e dos lugares em que negros/as devem percorrer. Repensar e reivindicar raízes, ancestralidade, identidades e memória. A fome da artista em sua ira em descolonizar o pensamento social acerca dessas narrativas incompreendidas, invisibilizadas e ceifadas. Em reconhecer e se fazer reconhecer a sua (nossas) potências intelectuais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Afinal, a arte enquanto algo ilimitado e potente por si mesma na representação social, para os negros, não é apenas uma

representação, um modo de atuação, são suas verdades escancaradas e apontando os seus anseios que deixam marcas profundas.

Como nos diz Euclides da Cunha (2000, p. 351), “é tempo de nos emanciparmos”. Para se emancipar é preciso quebrar barreiras e se desvencilhar das encruzilhadas que submetem ao povo negro nas suas diversas formas de marginalização. Keila Sankofa compreende esse lugar de arte-memória-ancestralidade-emancipação, não necessariamente nesta ordem, como princípios fundamentais na retomada do poder da população negra. E por poder, compreende-se, a retomada de suas narrativas, o protagonismo, se verem em primeira pessoa. Transferir toda raiva e angústias existenciais na (re) construção da memória e (re) conexão com a ancestralidade como cura. O uso dos elementos da natureza, o culto aos Orixás, entrar na roda para limpeza. Corpos negros historicamente nunca tiveram seus direitos de performar a sua corporeidade de uma forma legítima, hoje, esse corpo performático busca possibilidades e aquilombamento.

A performance do corpo negro está envolta desse simulacro de estar em um não-lugar de visibilidade. “Você aí, fique no seu lugar!” (FANON, 2008, p. 46). É exatamente este o sentido, que lugar é este que nos são ofertados senão a invisibilidade? Que lugar é esse mascarado por mitos democráticos e raciais que interferem brutalmente no desenvolvimento sociocultural dos negros e negras na sociedade?

Para Keila Sankofa, a arte tem esse poder de questionar. A sua voz e seu corpo estão sendo ouvidos, vistos, enxergados e compreendidos. E para ela a compreensão de vida, de ancestralidade, conhecimentos empíricos e necessários para o desenvolvimento do homem/mulher está nas ruas.

A *práxis* social é que produz toda a pluralidade vigente na cidade que se edifica por conta dos sujeitos que são sustentados por esta terra, que é nossa. Ser silenciado, como a máscara de Anastácia não é uma opção e nem mais uma condição. Há muita reação dos ignorados na constituição da emancipação dos seus corpos. E esse trabalho é um trabalho comunitário. Keila Sankofa é apenas uma de uma vertente grandiosa de atores sociais negros em suas diversas áreas que estão na luta para reconstruir a visão do/a negro/a e significar seus corpos.

Essa arte estético-expressiva que pulsa em Keila é a sua necessidade de externalizar, apontar e fomentar a importância dos saberes negros e ancestrais na edificação da cidade e para com o seu povo, eis o resgate da memória em um Brasil que desmemoriado, se faz necessário produzir, impor e recompor esses significados há muito esquecidos.

E não apenas isso. Todo o trabalho artístico e cultural dessa multiartista e premiada artista negra e manauara possibilita o olhar. Olhar e enxergar na mais profunda necessidade de

ver que o povo negro é um povo da roda, que integra produção, alegria, beleza, conhecimentos ancestrais. Pois a arte também está no cotidiano e o cotidiano é as ruas, é o diálogo. É um sujeito passar pela rua e ver suas instalações e compreender que seu corpo é alvo ou que existem outros corpos *trans* que precisam dessa afirmação de vida e do respeito ao diferente por sua existência.

Quando ela diz que está viva é movimento é sobre todas essas questões que permeiam as vivências negras. O resgate da autoestima. Do direito de ir e vir com seus cânticos, danças, credos, vozes, batuques, tambores e Exu no comando.

Abdias Nascimento, um dos maiores defensores da causa negra na história do Brasil diz que “a gente vai acumulando equívocos e acaba parecendo que é verdade, porque ninguém contesta” (2011, p. 23), se há alguma verdade é esta. Para além dos festejos, mesmo por entre as dores ancestrais, é essencial contestar, nos tirar dessas dores que fazem parte da narrativa do/a negro/a e para isso é preciso que haja vozes como de Keila Sankofa para que, junto aos outros, sejam ecoados, para compreender que o espaço urbano também é nosso. Podemos fazer, podemos crer, podemos criar, podemos imaginar, pensar, existir, construir, ir, vir, resistir, reexistir. Nossos corpos são apenas nossos, moradas e reconstruções de um elo que fora perdido que pairava ao ar do desencontro, ao encontrarmos esse elo, há uma ruptura com as amarras que nos impedia de buscar, reconhecer e perceber nosso corpo. Keila Sankofa também nos propõe uma viagem ao redor do seu corpo, das suas curvas, do seu olhar, das suas expressões, essa viagem também é uma viagem de reconhecimento nosso, da potência da pele preta, da pele mais escura que arde ao calor do sol e some na escuridão da noite. Uma viagem atlântica a estes corpos. Somos atlânticos, somos diáspora, somos resistência, vida e força.

Comunidade e coletividade é isso, fomos, somos e seremos esse atlântico infinito, essas possibilidades, certezas e pluralidade na melanina que se manifesta na nossa pele. Ubuntu é vida. E mais, uma vez, nos apropriando de Lélia Gonzales, o lixo fala e vai falar, vai ecoar, vai enraizar, transluzir, redefinir, reconectar, se encontrar, festejar a sua negritude, sua identidade e sua memória, e numa boa!

Este não é um ponto final. É uma continuação, um lembrete, para continuarmos seguindo, buscando, transitando e existindo. Como a própria Keila Sankofa me disse certa vez em muitos dos nossos encontros pelas ruas da vida: “Eu não sou só... Quem ela pensa que ela é? É alguém que é uma multidão, meu amor. Pode vir pra cima!”.

REFERÊNCIAS

- ABIODUN, Rowland. Àçê: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. **Journal of Religion in Africa**, v. 24, n. 4, nov. 1994, p. 309-322. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Em colaboração com pesquisa coordenada por Naiara Paula Eugenio em Estética e Filosofia da Arte Africana.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **O perigo de uma história única**; tradução Juliana Romeu. Título original: *The Danger of the Single Story*. Companhia das letras. São Paulo 1ª ed. 2019. PDF.
- ALVES-MELO, Patrícia. **Rompendo o silêncio sobre a presença negra no Amazonas: um breve balanço historiográfico**. In: ALVES-MELO, Patrícia (org.). *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia – 2. ed.* Curitiba: CRV, 2021.
- ALVES, Rubem. O corpo e as palavras. In: BRUHNS, Heloisa T, et al. **Conversando sobre o corpo**. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- AMADOR DE DEUS, Zélia. **Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na universidade**. Orientadora, Marilu Márcia Campelo. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2008.
- AMARO, Danielle Rodrigues. “**O Fim Da História Da Arte’ Segundo Hans Belting.**” Atas Do V Encontro De História Da Arte (IFCH/UNICAMP), 2009. Disponível em <https://www.academia.edu/30933980/_O_fim_da_hist%C3%B3ria_da_arte_segundo_Hans_Belting> Acesso em 12 ago. 2022.
- ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. **Cidade mística: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista**. Manaus: Editora Valer, 2021.
- ANDRADE, Nair de. Musicalidade do escravo negro no Brasil. In: **Congresso Afro-Brasileiro**. Novos estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro realizado no Recife em 1934. Prefácio de Arthur Ramos. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988.
- ANI, Marimba. Yurugu — **Uma Crítica Africano-Centrada do Pensamento e Comportamento Cultural Europeus**. YURUGU, [S. l.], 1994.
- ARAÚJO, André Vidal de. **Introdução à Sociologia da Amazônia**. Organização de Tenório Telles e apresentação por Lúcia Puga. 2ª ed. revista – Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- ARRUDA, Elso. *Síndrome de opressão*. Fundação Getúlio Vargas, 1966.

AVELAR, Joyce Juliana Dias de. **Entre a melancolia e o banzo**: impactos psicossociais do racismo. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Ciências da Educação e Saúde, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2019.

BALTAZAR, Pâmela Eurídice Beleza. **Olhar feminino**: o Norte na direção. Manaus, AM: Casa Literária, 2021.

BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira, Quintaneiro, Tania. Max Weber. In: Quintaneiro, Tania. **Um toque de clássicos**: Marx, Durkheim e Weber/Tania Quintaneiro, Maria Ligia de Oliveira Barbosa, Márcia Gardênia de Oliveira. 2. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 15ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2011.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Festas religiosas e populares na Amazônia: algumas considerações sobre cultura popular. In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org.). **Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Tradução Roberto Bettoni. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAETANO, Francisco Ricardo Lima. Heranças. In: AMARAL, Vinícius Alves do. **Vestígios Banais**. Vinícius Alves do Amaral, Arcângelo da Silva Ferreira, Francisco Ricardo Lima Caetano (org.). Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2021.

CAMARGO, Denise. Laróyè: Das Ruas Ao Terreiro, Duas representações fotográficas Da Divindade Exu. *Studium*, no. 22 (setembro 30, 2005): 66–78. Acessado outubro 23, 2022. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12233>.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. 2.ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo, Editora UNESP, 2000.

CARMO, Sura Souza. A mutação de um patrimônio: a trajetória dos balangandãs de joia afro-brasileira a souvenir. In: **VI Congresso Sergipano de História e VI Encontro Estadual de História da ANPUH-SE**, 2018, Aracaju. Anais VI Congresso Sergipano de História e VI Encontro Estadual de História da ANPUH-SE, 2018. V.1, p. 1-13.

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em <<https://repositorio.usp.br/item/001465832>> Acesso em 05 out 2021.

_____. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados** [online]. 2003, v. 17, n. 49 [Acessado 30 Novembro 2022], pp. 117-133. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>>. Epub 20 Fev 2004.

CARUSO, Carla. Zumbi, o último herói dos Palmares. **Projeto gráfico de Camila Mesquita**. 2.ed. São Paulo: Instituto Callis, 2011.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial**: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Acesso em: 07 dez. 2022.

CAVALCANTE, Ygor Olinto Rocha e SAMPAIO, Patrícia Melo. Histórias de Joaquinhas: mulheres, escravidão e liberdade (Brasil, Amazonas: séc. XIX). **Afro-Ásia**, Salvador, n. 46, 2012. DOI: 10.9771/aa.v0i46.21263. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21263>>. Acesso em: 11 maio. 2022.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. Prefácio, da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

COSTA, Renilda Aparecida. **Batuque**: espaços e práticas de reconhecimento da identidade étnico-racial. São Leopoldo: Casa Leiria, 2017.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A ilusão do Fausto** – Manaus 1890-1920/ Manaus: Editora Valer, 1999.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral** – memória, tempo, identidades. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, uma história dos costumes**. Tradução Ruy Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1990.

_____. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução, Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Sussekind; apresentação e revista técnica, Federico Neiburg – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

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

_____. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Editora Civilização Brasileira S.A., 1968.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos Brancos**. São Paulo: Global, 1972.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos.** Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2017.

FERRAZ, Flávio Carvalho. **A presença da cidade e de sua história nas subjetividades: o caso particular do Teatro Amazonas.** Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

FERREIRA, Andrey Cordeiro (Org.). **Pensamento e práticas insurgentes: anarquismo e autonomias nos levantes e resistências do capitalismo no século XXI.** Niterói: Alternativa, 2016.

FERREIRA, Lúcia Rocha. **No princípio eram as musas.** Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2000.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Festas religiosas populares em terreiros de culto afro: festas populares em terreiros.** In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org.). *Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades.* Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX.** São Paulo, HUCITEC; Salvador, EDUFBA, 1996.

FOLLMANN, José Ivo, *et al.* *Processos de identidade, relações étnico-raciais e relações religiosas.* Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais; **Centro de Cidadania e Ação Social; Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas;** Universidade Vale do Rio dos Sinos. – São Leopoldo; Casa Leiria, 2007. (Coleção NEABI; v.4. Refazendo laços e desatando nós).

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. PDF.

_____. **A origem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª edição. Edições Loyola, 1999.

FREIRE, José Ribamar Bessa. Os cabanos, a cabanagem, tantas versões. In: PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. **Visões da Cabanagem** – uma revolta popular e suas representações na historiografia. Manaus: Editora Valer, 2001.

FREITAS, Marcílio de. Einstein e a Amazônia – diálogos com a estética da vida. In: **Diálogos com a Amazônia.** Marcílio de Freitas, Marilene Corrêa da Silva, Marcus Barros. Manaus: Editora Valer, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano.** Ilustrações de Lula Cardoso Ayres, M. Bandeira, Carlos Leão e do autor. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Recife: Câmara dos Deputados: Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

_____. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GONZALES, Lélia. **Primavera para as rosas negras** – Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Coletânea organizada e editada pela UCPA – União dos Coletivos Pan-Africanistas, 2018.

GRAÇA, Rodrigo S. F. S. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Revista Perspectiva Filosófica**, v. 43, p. 21-38, 2016.

GUERREIRO, Carla de Melo. **Narrativas da Comunidade Quilombola da Praça 14 de Janeiro**: um estudo sociolinguístico, 2020.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

HARVEY, David. O direito à cidade. Traduzido por Jair Pinheiro. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497>> acesso em 10 out. 2022.

HOOKS, bell. Introdução. In: hooks, bell (Org.). **Ensinando a Transgredir**: A educação como prática da liberdade (pp. 09 - 24). Tradução de M. B. Copolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos**: uma história. Tradução, Rosana Eichenberg. 1ª ed. Curitiba – PR: A Página, 2012.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Arte de Rua**. História das Artes, 2022. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/arte-de-rua/>>. Acesso em 05 Nov 2022.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JACCOUD, Luciana. O combate ao racismo e à desigualdade: o desafio das políticas públicas de promoção da igualdade racial. In: Theodoro, Mário (org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil**: 120 anos após a abolição. Brasília: Ipea, 2008.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Editora Ática. São Paulo – SP, 1995.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KHAPOYA, Vincent. **A experiência africana**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1967.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sônia Fuhrmann. 6. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LIMA, Raquel. Afrofuturismo: **A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal**. 2010. Disponível em <<https://eg.uc.pt/handle/10316/89163>>.

LIMA, Roberta Enir Neves de. **Relações étnicas no alto Rio Negro**: Yanonami Peripo Iye os Filhos da Lua. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2016.

LORDE, Audre. **Os usos da raiva**: as mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MADSON, Francis. **Corpo contemporâneo**: política, identidade e território. 1º edição – Espírito Santo: Editora Diversa, 2021.

MARCON, Frank. **Diálogos transatlânticos** – identidade e nação entre Brasil e Angola. Letras Contemporâneas. Florianópolis/SC, 2005.

MARTINS, D. H. A metáfora teatral como representação social para Erving Goffman: um ensaio teórico. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 14, n. 163, p. 141-149, 7 nov. 2014.

MAZAMA, A. A afrocentricidade como um paradigma. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. P. 111-128.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Sair da Grande Noite**. Ensaio sobre a África descolonizada, 2014.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

MESQUITA, Bernardo. **Das beiradas ao beiradão** – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2022.

MONDIN, Battista. **Introdução à filosofia**: problemas, sistemas, autores, obras. Tradução de J. Renard. São Paulo: Paulus, 1980.

MONTES, Maria Lúcia. Patrimônio intangível e manifestações religiosas na cultura popular. In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org.). **Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda**: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro. Belo Horizonte: Nandyala, 2008 (Coleção Repensando África, volume I).

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

_____. Depoimentos. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra.

In: *Afrodíáspora*, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

_____. **Todas (as) distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. RATTS, Alex, GOMES, Bethânia (orgs.). Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

NASCIMENTO, Edmilson Alves do. **Política pública de erradicação do trabalho infantil na tríplice fronteira amazônica** – Brasil, Colômbia e Peru: reflexões sobre o contexto de Tabatinga/AM. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, 2016.

Nascimento, Elisa Larkin (org.). A matriz africana no mundo. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NETO, Agostinho. O choro de África. In: SOARES, António Filipe. Poesia Angolana: antologia por António Filipe Soares. **Coleção Caravela**. Porto Alegre, Instituto Cultural Português/Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental [online]**. 2007, v. 10, n. 2 [Acessado 7 Março 2022], pp. 346-361. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1415-47142007002013>>.

OLIVEIRA, Diogo. **Lambe-lambe**: Resistência à verticalização do Baixo Augusta. 2015. 24 f. Monografia (Especialização) - Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Escola de Comunicações e Artes Centro de Estudos Latino Americanos Sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, José Alcimar de. **Cultura, História e Memória**. 2.^a ed. – Manaus: Editora Valer, 2014.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **As cidades da natureza, a natureza das cidades e o controle do território**. Universitat de Barcelona, 2014.

<<http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/jose%20aldemir%20de%20oliveira.pdf>> visitado em: 24.04.2021.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. A imortalidade de heróis e organizações políticas. Uma análise a partir do filme “Quilombo” de Carlos Diegues. In: **Negritude, cinema e educação**:

caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Organizado por Edileuza Penha de Souza. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte:** uma introdução histórica. 3º edição. Cultrix, 1985.

OSÓRIO, Rafael Guerreiro. Desigualdade racial e mobilidade social no Brasil: um balanço das teorias. In: THEODORO, Mário (org.), JACCOUD, Luciana, OSÓRIO, Rafael, SOARES, Sergei. **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil:** 120 anos após a abolição. Brasília: Ipea, 2008.

PEREIRA, Edvaldo Santos. **Batuque:** reverberação da memória na vivência de identidades afro-amazônicas. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2014. Programa de Pós-Graduação em Letras.

PINHEIRO, Adevanir Aparecida. **O espelho quebrado da branquidade:** aspectos de um debate intelectual, acadêmico e militante. São Leopoldo, Casa Leiria, 2014. v.1. (Coleção NEABI digital: refazendo laços e desatando nós).

_____, FOLLMANN, José Ivo. Negros e brancos no Brasil: três pontos de reflexão. **Revista Eletrônica do grupo de pesquisa identidade! Da Escola Superior de Teologia (Faculdade EST).** São Leopoldo, RS, v. 16, n. 2, jul. – dez, 2011. Disponível em <est.edu.br/periódicos/index.php/identidade> . Visitado em 08/09/2021.

PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. Manaus: Mudar com ou contra o passado? In: **XXVI Simpósio Nacional de História**, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011. v. 1. p. 1-14.

_____. **“De mocambeiro a cabano:** Notas sobre a presença negra na Amazônia na primeira metade do século XIX.” Terra das Águas – Núcleo de Estudos Amazônicos – UnB, Brasília: Paralelo 15, 1999.

QUEIROZ FILHO, A. C. **A Cidade e a Fabricação do Sensível na Sobremodernidade.** Mercator, Fortaleza, v. 15, n.3, p.7-17, jul./set., 2016.

ROSA, Maria Cristina da. **A formação de professores de arte:** diversidade e complexidade pedagógica. Florianópolis: Insular, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é:** lugar de fala?/ Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAMPAIO, Patrícia Mello. Mundos cruzados: etnia, trabalho e cidadania na Amazônia Imperial. In. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História**, Fortaleza, 2009.

_____. Nas teias da fortuna acumulação mercantil e escravidão em Manaus, século XIX. Mneme - **Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 3, n. 06, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/157>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2009.

SANTOS, Hebert Luan Pereira Campos dos et al. Necropolítica e reflexões acerca da população negra no contexto da pandemia da COVID-19 no Brasil: uma revisão bibliográfica. **Ciência & Saúde Coletiva [online]**. 2020, v. 25, suppl 2 [Acessado 15 Março 2022], pp. 4211-4224. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1413-812320202510.2.25482020>>

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE-GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo, Martins Fontes, 1990. PDF.

SCHUTZ, Alfred. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1970.

SELL, Carlos Eduardo. **Sociologia clássica**. 4. ed. Itajaí. Universidade do Vale do Itajaí, 2006.

SERAFIM, V. F.; GONZAGA, G. M. Exu e as Ciências Humanas no Brasil do século XX. Mneme - **Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 15, n. 34, p. 9–36, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/7103>. Acesso em: 23 out. 2022.

SILVA, Elizangela de Almeida. **Educação, movimentos negros e ações afirmativas no Amazonas**. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação – Educação e Políticas Públicas) – Universidade Federal do Amazonas.

SILVA, Júlio Cláudio da. **Uma estrela negra no teatro brasileiro**: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952). Manaus: UEA Edições, 2017.

SILVA, Marilene Corrêa da. **Amazônia** – contextualização e indicadores sociais. In: Diálogos com a Amazônia. Marcílio de Freitas, Marilene Corrêa da Silva, Marcus Barros. Manaus: Editora Valer, 2010.

SILVÉRIO, Valter Roberto. **Síntese da coleção História Geral da África**: século XVI ao século XX. Coordenação de Valter Roberto Silvério e autoria de Maria Corina Rocha e Muryatan Santana Barbosa. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2013.

SINGER, Peter. **Ética prática**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed – Rio de Janeiro: Muad, 1998.

SPERBER, Monique Canto, OGIEN, Ruwen. **Que devo fazer?** A filosofia moral. Tradutor, Benno Dischinger. Editora Unisinos, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

SOUSA, Simone Aparecida de. Discurso, autor e sujeito dentro da obra A Ordem do Discurso de Michel Foucault: uma análise metadiscursiva. **Periódicos**. Disponível em <<https://docplayer.com.br/13703605-Discurso-autor-e-sujeito-dentro-da-obra-a-ordem-do-discurso-de-michel-foucault-uma-analise-metadiscursiva.html>>. Acesso em 20 fev. 2022.

SOUZA, Andréia Lisboa de, LIBANIA, Celeste, SOUZA, Edileuza Penha de, ALMEIDA, Rosane Pires de. Ancestralidade e diversidade na travessia do oceano atlântico. In: **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Organizado por Edileuza Penha de Souza. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

_____. **A classe média no espelho [recurso eletrônico]**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018. PDF.

_____. **Subcidadania brasileira**: para entender o país além do jeitinho brasileiro. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

TIBURI, Márcia. **Aprender a pensar é descobrir o olhar**. [S. l.], 03 dez. 2012. p. 1. Disponível em: <http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_aprender.htm>. Acesso em: 20 dez. 2022.

TORRES, Iraildes Caldas. Trabalho e preconceito étnico na Amazônia. In: **As novas amazônidas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

TORRES, Maria Madalena. **Macunaíma** – uma possibilidade de reflexão em sala de aula. In: **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Organizado por Edileuza Penha de Souza. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

UNGER, Roberto Mangabeira. **Política**: os textos centrais, a teoria contra o destino. São Paulo: Boitempo; Santa Catarina: Editora Argos, 2001.

YARES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel Cohn - Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

SITES

Maria Graham. Artes Visuais. Enciclopédia ItaúCultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6024/maria-graham>>. Acesso em: 04 out. 2021.

Mortalidade por Covid é maior entre população negra em São Paulo. Saúde. Agência Brasil. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-08/mortalidade-por-covid-19-e-maior-entre-populacao-negra-em-sao-paulo>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

O genocídio das massas oprimidas pela violência e repressão do estado capitalista se agrava. Conjuntura Nacional. Cem Flores. Disponível em: <<https://cemflores.org/2021/07/23/o-genocidio-das-massas-oprimidas-pela-violencia-e-repressao-do-estado-capitalista-se-agrava/>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Adolescente de 16 anos é baleado dentro de casa durante operação policial. Violência Policial. Notícias UOL. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/06/18/adolescente-de-16-anos-e-baleado-dentro-de-casa-durante-operacao-policial.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Militares do Exército matam músico em abordagem na zona oeste do Rio. Violência Policial. Folha UOL. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>> Acesso em 16 dez. 2021.

Jovem negra grávida é morta durante ação da PM no Rio de Janeiro. Violência Policial. Ponte. Disponível em: <<https://ponte.org/jovem-negra-gravida-e-morta-durante-acao-da-pm-no-rio-de-janeiro/>> Acesso em 16 dez. 2021.

Manifestantes fazem ato em frente a supermercado onde jovem foi morto por segurança na zona oeste do Rio. Violência Urbana. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/02/17/manifestantes-fazem-ato-em-frente-a-supermercado-onde-jovem-foi-morto-por-seguranca-na-zona-oeste-do-rio.ghtml>> Acesso em: 16 dez. 2021.

PMs são condenados a 52 anos de prisão pela chacina de Costa Barros. Violência Policial. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/09/pms-sao-condenados-a-52-anos-de-prisao-pela-chacina-de-costa-barros.ghtml>> Acesso em 16 dez. 2021.

Entrevista Direito à Memória, Keila Serruya. Artes Visuais. Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-direito-a-memoria-keila-serruya/>>. Acesso em 07 nov. 2022.

Keila Serruya lança performances que mergulham na ancestralidade da terra e planta. Artes Visuais. Amazônia Real. Disponível em <<https://amazoniareal.com.br/keila-serruya-lanca-performances-que-mergulham-na-ancestralidade-da-terra-e-planta/>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

Cumprimentos e Posturas. Religiosidade. Mãe Marta de Obá. Disponível em: <<https://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm>> Acesso em: 02 out. 2022.

Arte no século 20. Arte de Rua. História das Artes. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/arte-de-rua/>> Acesso em: 15 out. 2022.

Nacional Trova. Artes Visuais. Kura Arte. Disponível em: <<https://www.kuraarte.com.br/page/editorial/nacional-trova/?n=19>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

A história do cineasta Zózimo Bulbul. Artes. Revista Raça. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cineasta-zozimo-bulbul/>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Cineastas negras brasileiras que você precisa conhecer. Artes Visuais. Instituto de Cinema. Disponível em: <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-negras-brasileiras-que-voce-precisa-conhecer>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Quem tem medo do cinema negro? Artes Visuais. Geledes. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/quem-tem-medo-do-cinema-negro/>>. Acesso em: 07 dez. 2022.

Com aparência estranha Bodó é um peixe que vale mais do que imaginamos. Saúde. Portal Amazônia. Disponível em: <<https://portalamazonia.com/amazonia/com-aparencia-estranha-bodo-e-um-peixe-que-vale-mais-do-que-imaginamos>> Acesso em: 30 nov. 2022.

O Brasil não é o país que mais mata pessoas trans no mundo? Direitos e Políticas. Antra Brasil. Disponível em <<https://antrabrasil.org/2018/08/28/o-brasil-nao-e-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-do-mundo/>>. Acesso em: 09 dez. 2022.

Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo pelo 14º ano. Direitos e Políticas. Terra. Disponível em <<https://www.terra.com.br/nos/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo-pelo-14-ano,38451949fe084f2a4bdd35dcccdbc6260pr1gqufm.html>>. Acesso em: 09 dez. 2022.

Interseccionalidade: pessoas trans negras sofrem violências física e verbal. Violência. Estado de Minas. Disponível em: <<https://www.em.com.br/app/colunistas/arthur-bugre/2021/12/02/noticia-arthur-bugre,1327762/interseccionalidade-pessoas-trans-negras-sofrem-violencias-fisica-e-verbal.shtml>>. Acesso em: 09 dez. 2022.

Experiências Negras. Artes. Instituto Tomie Ohtake. Disponível em <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/experiencias-negras.html>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

Como a população negra foi excluída do processo eleitoral. Política. Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/justica/como-a-populacao-negra-foi-excluida-do-processo-eleitoral/>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Série inclusão: antes excluídos, hoje índios e negros participam ativamente do processo eleitoral. Direitos e Políticas. TSE. Disponível em: <<https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2013/Abril/serie-inclusao-antes-excluidos-hoje-indios-e-negros-participam-ativamente-do-processo-eleitoral>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Ebó: significado completo. Religiosidade. Juntos no Candomblé. Disponível em: <<http://www.juntosnocandomble.com.br/2011/06/ebo-significado-completo.html>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Crônica de gente pouco importante VI: Alexandrina, a aprendiz de naturalista. Memorial. Amazônia Real. Disponível em <<https://amazoniareal.com.br/cronica-de-gente-pouco-importante-vi-alexandrina-a-aprendiz-de-naturalista/>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

ANEXOS

Equipe técnica do curta A Menina Metida:

Mobilizador local: Kennedy Costa
Direção: Jhulielly Mendes
Assistente de direção: Lorrana
Direção de fotografia: Lorrana e Jhulielly Mendes
Direção de arte: Jhulielly Mendes
Som direto: Matheus Silva dos Santos
Produção: Jhulielly Mendes

Elenco:

Thaysa Gabriela Silva Freitas
Jhullyana Sidonara
Sthaicy Flávia Lima
Afonso Marques

Equipe técnica do curta O Cajueiro:

Mobilizador local: Rafaela Fonseca
Direção: David de Souza Loureiro
Assistente de direção: Nathaly Virgínia Fonseca Dantas
Direção de fotografia: Antônio Victor de Souza Loureiro
Direção de arte: June Fonseca da Silva
Som direto: Evelyn Marina Souza de Oliveira
Produção: Natã Fonseca da Silva

Elenco:

Davi Rodrigues da Silva
Cauã Rodrigues da Silva

Equipe técnica do curta Não Desista:

Mobilizador local: Rojerffeson Moraes
Direção: Havelen Cristiny Souza
Assistente de produção: Fabiana Santana
Direção de fotografia: Pedro Marques Vieira
Direção de arte: Lauriane Cordeiro
Produção: Havelen Cristiny Souza
Som direto: Ana Beatriz Almeida

Elenco:

Cássia Ellen Costa
Wesley Souza
Natália Loureiro
Willer Paiva de Souza

Ficha técnica de ASSIM:

Direção: Keila Serruya
Elenco: Nayla Bianca e Patrícia Fontine
Roteiro: Keila Serruya
Produção: Elenise Maia
Fotografia: Yure Cesar
Arte: Oscar Ramos

Ficha técnica de ASSIM AQUI:

Direção: Keila Serruya
Intérpretes: Nayla Bianca Patrícia Fontinne
Imagens: Robert Coelho
Montagem: Cris Silva
Assistente de Produção: Felipe Fernandes

Ficha técnica de AQUI:

Direção: Keila Serruya
Imagens: Robert Coelho
Montagem: Cris Silva
Assistente de Produção: Felipe Fernandes

Ficha técnica de SEM NOMES/SEM (cem) MORTOS

Direção, arte e performance: Keila Sankofa
Direção de fotografia: João Paulo Machado

Ficha Técnica de Ancestralidade de Terra e Planta:

Performance, concepção e direção – Keila Serruya Sankofa
Direção de fotografia – João Paulo Machado
Assistente de câmera e still – Alonso Júnior
Texto – Maria Dolores Rodriguez
Apoio de produção – Camila Soares
 Projeto Selecionado no Edital Conexões Culturais 2019 Manaus AM 2020/2021.

Ficha técnica de Abebé:

Realização: Encrespa Geral Manaus
Apoio: Grupo Picolé da Massa
Direção: Keila Serruya Sankofa
Direção de Fotografia: João Paulo Machado
Assistente de Produção: Wallace Modesto
Produção: Jéssica Dandara
Trancistas: Raymonde Degohunkpe, Celestine Dossou, Carlota Maia, Ádria Praiano e Fernanda Varela.
Participação: Luciana Gorgonha, Kerolayne Kemblin e Deborah Cristina
Música: Caminho do Orun
Cantora e Compositora: Ádria Praiano

Diretor Artístico: Abner Pires
Produtor Musical: Newton Neto e Neto Castro
Percussionista: KK Bonates
Estúdio: Tribos Urbanas Estúdio
Apoio: Prêmio Manaus de Conexões Culturais 2020 - Lei Aldir Blanc.

Equipe Técnica Direito à Memória:

Direção e Concepção: Keila Sankofa
Diretor de Arte e Cenógrafo: Francisco Ricardo
Diretora de Comunicação: Jéssica Dandara
Produtora: Ythana Isis
Assistente de Produção: Ádria Praiano
Auxílio na Pesquisa: Emerson Uyra
Editora Audiovisual: Marcelo Balaclavo
Roteirista dos Micro Vídeos do Site: Maria do Rio
Auxílio na Pesquisa: Kennedy Costa
Assessoria de Imprensa: Karine Pantoja
Identidade Visual: Auá

Ficha técnica de Alexandrina – Um Relâmpago

Concepção e Direção: Keila Sankofa
Direção de Arte: Francisco Ricardo
Produção: Jéssica Dandara e Ythana Isis
Roteiro: Dheik Praia e Maria do Rio Negro
Direção de Fotografia e Cor: João Paulo Machado
Pesquisa Historiográfica: Patrícia Alves–Melo
Montagem: Eduardo Resing
Sound Designer e Trilha Sonora: Pode Ser Desligado
Mixagem e Finalização de Som: Cláudio Lavôr (Biosphere Records Audiovisual)
Voz Off de Alexandrina: Isabela Catão
Gravação Off: Heversong Batata
Cabelo e Assistente de Produção: Ádria Praiano
Maquiagem: Bárbara Ribeiro
Orientação de Movimento: Francine Marie
Ilustração da Alexandrina XXI: Luiz Oliveira

Outros trabalhos selecionados de Keila Sankofa:

Residência Amplify & Oi Futuro (2022)

Keila Sankofa (BR, Manaus), Bella (BR, Rio), Nina Corti aka Qoa (AR, Buenos Aires);

Presente das Presenças (2022)

A performance de contato e interação "Presente das presenças" é resultado da Residência Artística Artlab x Amplify D.A.I (Brazil - Argentina) e o encontro entre a artista visual Keila Serruya Sankofa e a artista sonora Fernanda Flores. O projeto traz experiência sobre comida, memória e afetividades. Ficção e verdade complementada por peixe, pimenta e farinha;

Ela é semente (2022)

Cidade do Jazz (BR, Manaus);

Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás (2022)

Museu de Arte Contemporânea de Goiás –MAC, localizado no Centro Cultural Oscar Niemeyer Marisa Mokarzel Curadora – Região Norte, Paulo Henrique Silva - Curador Geral do Salão;

Programa público “Se enfiasse os pés na terra: relações entre humanos e plantas” (2022)

Museu Paranaense (MUPA) - Palestrante (2022)

"Arte na rua: Popularização e demarcação ancestral" aconteceu de forma deliciosa. "Faz escuro mas eu canto".

Programação de Itinerância da 34a Bienal de São Paulo - SESC Rio Preto SP;

Prêmio PIPA 2021

Indicada - Criado em 2010 e realizado anualmente, o Prêmio PIPA é considerado uma das principais premiações de arte contemporânea do país;

Seo Geraldo – Homem de Música e Planta (2020)

Documentário, 6 min. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=EibJ9lDZcrA>>

Exposição Uyra - A árvore que anda (2019)

Curadoria e produção / Projeto de exposição - Galeria de Artes do Largo de São Sebastião e Exposição Pública nas Ruas / Virada Sustentável.

Teias Urbanas: projeto de ocupação (2017)

Diretora de Produção, Montagem, Concepção e Imagens. Disponível em <<https://youtu.be/CjjhO4HCr1Q>> .

A Cara do Cão (2017)

Vídeo performance.

Mostra aberta – SSA MAPPING 2017. Palácio Rio Branco – Salvador - Bahia

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=at4JGUfjruI>>

De Gira e Mato (2017)

Vídeo performance.

Amazônia Mapping, 2017 / SSA Mapping, Praça Municipal - Salvador (BA) 2018 / Virada Cultural de São Paulo 2019.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MSgy__Ob_ok&list=PLPxsuM-m7-HUNOeeoTNGAPanqkwnYSHqX&index=9>