


MUNDANA, PRETA, MULHER DE ASHLEY GOUVEIA: NOS CAMINHOS DE SER MAIS

 10.5935/2177-6644.20230024

MUNDANE, BLACK, WOMAN BY ASHLEY
GOUVEIA: ON THE PATHS OF BEING MORE

MUNDANA, NEGRA, MUJER DE ASHLEY
GOUVEIA: EN LAS TRAYECTORIAS DE SER MÁS

Katiuska Tereza Azambuja Salgado *

 <https://orcid.org/0000-0001-7532-5545>

Maristela Carneiro **

 <https://orcid.org/0000-0002-6335-7379>

Resumo: As intersecções decoloniais de poder, do ser, do saber e da natureza e o Teatro do Oprimido foram as interfaces para a criação da performance *Mundana, Preta, Mulher, de Ashley Gouveia*, no processo do experimento poético *Caminhos de Ser Mais*. O objetivo do artigo é discutir as potências poéticas e políticas na busca de giros decoloniais durante o processo de criação de uma atriz/performer negra, no auge da pandemia da covid-19. Os procedimentos utilizados foram o *Teatro Imagem* e o *Tira na Cabeça*, de Augusto Boal, em uma atitude cartográfica, conforme Virgínia Kastrup e Eduardo Passos, aliado ao uso das plantas medicinais com chás e banhos. O experimento poético aconteceu de forma on-line, através da Plataforma *Zoom*.


Palavras-Chave: Teatro do Oprimido. Poética negra. Performance. Decolonialidade.


Abstract: The decolonial intersections of power, being, knowledge and nature and the Theater of the Oppressed were the interfaces for the creation of the *Mundane, Black, Woman, by Ashley Gouveia*, in the process of the poetic experiment *Paths of Being More*. The purpose of the article is to discuss the poetic and political powers in the search for decolonial turns during the process of creating a black actress/performer, at the height of the covid-19 pandemic. The procedures used were *Image Theatre* and *Cop in the Head*, by Augusto Boal, in a cartographic attitude, according to Virgínia Kastrup and Eduardo Passos, combined with the use of medicinal plants with teas and baths. The poetic experiment took place online, through the *Zoom Platform*.

Key-words: Theater of the Oppressed. Black poetry. Performance. Decoloniality.

Resumen: Las intersecciones decoloniales del poder, el ser, el saber y la naturaleza y el Teatro del Oprimido fueron las interfaces para la creación de la performance *Mundana, Negra, Mujer, de Ashley Gouveia*, en el proceso del experimento poético *Trayectorias de Ser Más*. El artículo tiene como objetivo discutir los poderes poéticos y políticos en la búsqueda de giros decoloniales durante el proceso de creación de una actriz/performer negra, en pleno apogeo de la pandemia del covid-19. Los procedimientos utilizados fueron *Teatro Imagen* y *Policía en la Cabeza*, de Augusto Boal, en actitud cartográfica, según Virgínia Kastrup y Eduardo Passos, combinados con el uso de plantas medicinales con té y baños. El experimento poético se realizó en línea de la Plataforma *Zoom*.

Palabras-clave: Teatro del Oprimido. Poética negra. Actuación. Decolonialidad.

* Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  <http://lattes.cnpq.br/6039138753400212> - E-mail: katiuskaazambuja@gmail.com.

** Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente Adjunta da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).  <http://lattes.cnpq.br/8461204091007488> - E-mail: maristelacarneiro86@gmail.com.

Em busca do giro decolonial

Como o *Teatro do Oprimido* (TO)¹ pode refletir e ensaiar rompimentos decoloniais? Estas questões disparadoras do experimento poético *Caminhos de Ser Mais*² partiu de uma pesquisa de mestrado cujas bases epistemológicas se voltaram para as intersecções decoloniais do poder, do saber, do ser e da natureza, com o *Teatro do Oprimido*, resultando, dentre outras, na performance *Mundana, Preta, Mulher*³, da atriz/performer Ashley Gouveia⁴. Ao todo, o experimento resultou em sete encontros com disparadores síncronos e cinco disparadores assíncronos, cujo intuito foi causar maior afetação para as práticas *on-line*. O propósito da presente investigação é estudar como se desenvolveu essa experiência.

A expressão “Ser Mais”, da obra *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire (1987), refere-se à humanidade roubada tanto de opressores quanto de oprimidos, distorcendo o “ser mais”, e que essa “[...] desumanização, é resultado de uma ‘ordem’ injusta que gera a violência dos opressores e, portanto, o ‘ser menos’” (FREIRE, 1987, p. 16). Podemos associar, desta maneira, então, que “ser mais” é ser humano. Freire causou tão forte inspiração em Augusto Boal, que ele assimilou suas influências para criar o conjunto de métodos de ação dramática conhecido como Teatro do Oprimido.

A Estética do Oprimido fundamenta suas raízes na Ética e na Solidariedade, e propaga a importância do pensamento sensível, que se dá através das imagens e sons, e do pensamento simbólico ou noético, por meio das palavras. Boal compreende estética, do grego “perceptível pelos sentidos, sensível”, complementarmente à noética, do grego “percebido pela inteligência”, rompendo com a exaltação do pensamento racional apenas por palavras, afirmando que o pensamento sensível “[...] é arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõem o pensamento único autoritário” (BOAL, 2009, p. 18).

¹ O Teatro do Oprimido (TO) é um método de criação teatral elaborado pelo teórico brasileiro Augusto Boal, consistindo em técnicas de atuação e jogos dramáticos pensados para democratizar a linguagem teatral, tornando-a mais acessível para camadas oprimidas da sociedade, com a meta última de transformar a sociedade usando como ferramenta o diálogo. O teatrólogo foi indicado ao Nobel da Paz em 2008, e nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO em 2009.

² Experimento poético *on-line* realizado pela plataforma *Zoom* durante a pandemia com jovens atrizes e atores/performers. A expressão “Ser Mais” fundamenta-se na concepção de Paulo Freire, na obra *Pedagogia do Oprimido* (1987), quando diz que tanto opressores quanto oprimidos têm a sua humanidade roubada, distorcendo o “ser mais”, e que essa “[...] desumanização, é resultado de uma ‘ordem’ injusta que gera a violência dos opressores e, portanto, ‘o ser menos’” (FREIRE, 1987, p. 16).

³ Disponível em: <<https://youtu.be/IbMU7DV1LvI>>.

⁴ Ashley, jovem cisgênera negra de 19 anos de idade, na época do experimento, estudante de Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

A noção de pensamento sensível coaduna com o psiquiatra e filósofo francês Franz Fanon (2008), que critica o maniqueísmo branco, afirmando que para as pessoas negras, o corpo não é oposto ao espírito, e diz: “[...] viva o casal Homem-Terra! [...] Vossa civilização branca negligencia as riquezas finas, a sensibilidade. [...] Sensibilidade emotiva. A emoção é negra como a razão é grega [...]” (FANON, 2008, p. 116). Realocar a emoção ao seu devido lugar é tocar na ferida maniqueísta de dominação causada pela Modernidade/Colonialidade.

Para iniciar esta análise, partimos das compreensões de Walter Mignolo, semiólogo argentino e um dos expoentes do pensamento decolonial, quando afirma que a colonialidade/modernidade cria ficções naturalizadas de gênero e feridas coloniais, patriarcais e racistas, sendo a colonialidade o lado oculto e necessário da modernidade (MIGNOLO, 2017). Também retomamos a professora em Estudos Culturais na América Latina, no Equador, Caterine Walsh (2012), para quem a colonialidade atravessa praticamente todos os âmbitos da vida, contudo, pode ser melhor compreendida a partir de quatro eixos: colonialidade do poder, como hierarquizações de raça, gênero, classe e sexualidade, “[...] como critério fundamental para a distribuição, dominação e exploração da população mundial [...]” (WALSH, 2012, p. 67, *tradução nossa*); colonialidade do saber, em que há exclusividade da razão, do pensamento e do conhecimento, legitimando apenas o conhecimento europeu, de homens brancos; a colonialidade do ser, que se refere a toda subalternização, inferiorização e desumanização; e colonialidade da natureza, cuja divisão binária sociedade/natureza descarta “[...] a relação milenária entre mundos biofísicos, humanos e espirituais [...]” (WALSH, 2012, p. 68, *tradução nossa*). Neste sentido, os procedimentos elencados para o desenvolvimento do experimento consideraram a busca pelo giro decolonial, entendido como um projeto de resistência às bases eurocentradas de conhecimento (BALLESTRIN, 2013).

Os procedimentos escolhidos para o desenvolvimento do experimento consistiram na realização de uma cartografia poética, articulando os princípios do *Teatro do Oprimido* e do *Teatro Imagem* (TI), desenvolvido em 1973 durante o *Projeto de Alfabetização Integral* (ALFIN) para mediar as comunicações com povos indígenas do Equador, que falavam mais de 50 idiomas e o *Tira na Cabeça*, método criado por Augusto Boal em 1977, compondo o *Arco-íris do Desejo*, um “guarda-chuva” de linguagens a fim de investigar as opressões interiorizadas por cada participante da ação dramática. Os banhos e chás de ervas constituíram um elemento adicional do processo criativo acionado, visto que se apresentaram como uma forma de estabelecer contato com práticas

curativas utilizadas por culturas tradicionais brasileiras, salientando os fortes componentes terapêutico e decolonial da atividade performática.

Compreendendo a pluralidade de cartografias e, “[...] como estratégia flexível de análise crítica” (FILHO; TETI, 2013, p. 46), baseamo-nos na Cartografia de Deleuze & Guattari (1995), que apreendem o caráter rizomático do método, sendo uma “experimentação ancorada no real”. Conforme Eduardo Passos, Virgínia Kastrup & Liliana da Escóssia (2015, p. 10), há uma inversão do *metá-hodos* para o *hódos-meta*, *metá* enquanto raciocínio, verdade, reflexão e *hódos* como caminho, consistindo em uma “experimentação do pensamento”. Enquanto pesquisa-intervenção, tem o princípio de permitir a co-emergência do plano de produção entre sujeito e objeto, teoria e prática, investigando processos através de um método também processual, implicando em compreensões sobre a experiência, sobre o *quê* saber e o *como* saber. Passos & Barros (2015) afirmam: “[...] O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. [...] do saber- fazer ao fazer-saber, do saber na experiência a experiência do saber [...]” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 18).

O *Teatro Imagem* além de reduzir a dubiedade das palavras, exercita a expressividade corporal e o pensamento sensível a partir de três imagens, possibilitando início, meio e fim, com a imagem de opressão, imagem de transição e imagem ideal (BOAL, 1991). Esta linguagem permite observar a opressão mais urgente da participante, visto que as imagens corporais falam antes da fala verbal; as propostas de solução, situações concretas que efetivamente podem romper com a opressão; e possibilitando um roteiro para o processo criativo.

O *Tira na Cabeça*, linguagem pertencente ao *Arco-Íris do Desejo*, foi criada na França durante o exílio de Boal, evidenciando a introjeção dos opressores, ou seja, os discursos, lógicas, epistemes e cosmogonias opressivas interiorizadas (BOAL, 1996). São os policiais na cabeça e, por isso, os exercícios abordam as introjeções que a pessoa fez de alguma opressão oriunda das relações socioculturais por “osmose”, pois cada célula da organização social contém os valores políticos e morais da sociedade, sendo o que acontece no micro está estruturado no macrocosmo social; estimulando a prática da *metáxis*, ou seja, quando um sujeito pertence a dois mundos diferentes, mas que existem simultaneamente permitindo que o sujeito veja a sua realidade, e a imagem de sua realidade, abrindo fissuras para a criação de imagens de novos mundos; e praticando a indução analógica, partindo do pressuposto de que toda opressão individual deve significar um problema coletivo, e, portanto, deve ser refletido no coletivo, ajudando o oprimido a refletir sobre a sua ação, distanciando-se a ação da reflexão da ação.

Compreendemos que o *Teatro do Oprimido* atua nas dimensões da decolonialidade do poder, do saber e do ser, pois, promove a Ética e a Solidariedade, destrona a racionalidade com o pensamento sensível, e provoca a retomada da humanização com o protagonismo criativo. Decidimos iniciar o experimento com a decolonialidade da natureza. Vivíamos no auge da pandemia, com uma conjuntura socioeconômica caótica para as populações subalternizadas e uma ascensão conservadora no Brasil e no mundo. Para tal, os chás e banhos de ervas foram utilizados como um experimento de fissura decolonial buscando (re) aproximações com plantas medicinais de fácil acesso, que afetassem o estado energético condensado pelo confinamento social, devido à covid-19, e propiciassem uma experiência de abertura para o experimento. Isso foi feito com o propósito de borrar as dicotomias convencionais entre as esferas do humano e da natureza, incorporando ainda para o processo criativo, que buscava justamente lidar com o trauma produzido por uma crise de saúde, terapias herbais fortemente presentes nas culturas tradicionais brasileiras.

Zarabatana poética e decolonialidade da natureza

Os disparadores assíncronos foram disponibilizados no *e-book Zarabatana Poética*⁵, material (de) formativo do Experimento com as orientações estético-poéticas. Em concordância com Walsh (2012) buscando retomar relações milenárias que são sucumbidas diante da modernização/colonização, lembramos também o que Achille Mbembe (2016), filósofo camaronês, citando Arendt aciona:

[...] o que diferencia os selvagens de outros seres humanos é menos a cor de suas peles e sim o medo de que se comportem como parte da natureza, que a tratem como mestre irrefutável. Assim, a natureza continua a ser, com todo o seu esplendor, uma realidade esmagadora (MBEMBE, 2016, p. 133).

O primeiro disparador *off-line* foi tomar um banho do chá de camomila e ouvir a música *Samba que elas Querem*, de Doralyce Gonzaga & Sílvia Duffrayer, adaptação sobre a música original *Mulheres*, de Toninho Geraes⁶ e/ou assistir a animação *Diferente*, da Animateka⁷ e registrar as impressões da experiência em forma de carta, canção, poema, entre outras, desenho. A ideia de abrimos o experimento com a camomila foi para harmonizar as energias condensadas pelo confinamento social, em um gesto ritual de preparo para o processo. Do grego *chamoemelon*, cujo

⁵ Termo inspirado na “metralhadora poética” ou “bazuca poética” criado pelo *Coletivo Transverso*, de Arte Urbana e Poesia, sendo condizente com o termo “arsenal” do *Teatro do Oprimido*, homenageando a brasilidade indígena. Disponível em: [Zarabatana Poética](#).

⁶ Disponível em: [YouTube](#).

⁷ Disponível em: [YouTube](#).

significado é “maçã da terra”, tem na “linguagem das flores ‘paciência na adversidade’”, também é antidepressiva e antisséptica, conforme Almeida (2003, p. 152).

Ashley contou que a quarentena não estava sendo fácil, com muitas mortes e muitas pessoas negras sendo assassinadas pela Polícia Militar, e que iniciou o experimento *Caminhos de Ser Mais* muito abalada emocionalmente. Quando tomou o banho de camomila se conectou de imediato, porque estava sem eixo, e afirmou “[...] consegui ficar bem mais tranquila...foi um autoconhecimento muito grande”. Fez uma carta para si, colocou uma música e se sentiu mais equilibrada.

O segundo disparador foi tomar um chá, preferencialmente, de alecrim, e assistir ao documentário *O silêncio dos homens*⁸, direção de Ian Leite e Luiza de Castro. Selecionamos o chá de alecrim devido às suas propriedades estimulantes (ALMEIDA, 2003), que, concomitante ao documentário, buscava chacoalhar percepções sobre as masculinidades que sufocam as emoções. Ashley comenta sobre o chá e a temática:

[...] meu Deus do céu, um monte de macho falando que pode chorar. Ok, vou deixar, tudo bem. [...] e aquele chá [de alecrim] foi me despertando para muitas coisas, até falei [...] que chá é esse, porque tudo no teatro tem um fundamento, é tudo bem pensado, e eu falei, eu acho que ela quis colocar esse chá para a gente se conectar com as coisas, e eu fui abrindo muitas coisas, e gente, eu chorei com homem falando que podia chorar, vocês têm noção? Que incrível! Fui vendo todas aquelas vivências e fiquei muito tocada, principalmente com os homens negros. [...], é isso, é a gente cuidando da gente. [...] esse contato com as ervas, a partir da espiritualidade, o autocuidado, isso é uma atitude decolonial. Porque eu vejo muito isso. *O que é uma mulher preta que sabe da sua ancestralidade, sabe de onde ela veio, ela se cuida, ela se preza, ela sabe as coisas que fazem ela ficar bem. Então, isso é uma atitude decolonial, para mim. Manter-se sã é uma atitude decolonial* (ASHLEY, 2020, grifo nosso).

O que impressiona no depoimento de Ashley é o poder que um chá possui de despertar sensações, conexões e, principalmente, abertura ao diálogo. Apesar de tantas opressões masculinas às mulheres, e da atriz/performer estranhar uma reunião de homens que debatem sobre a impossibilidade de expressar suas emoções, ela se abre em um processo facilitado pelo chá de alecrim. Outro ponto importante é o próprio reconhecimento do poder da planta e sua capacidade de contribuir com a sanidade, sendo uma atitude decolonial.

Na sequência iniciamos as práticas de pensamento sensível com o Teatro Imagem, pois parte do pensamento sensível eliminando a dubiedade das palavras, e exercitando a expressividade corporal a partir de três imagens, imagem de opressão, imagem de transição e imagem ideal, podendo ser aprofundadas posteriormente.

⁸ Disponível em: [YouTube](#).

Teatro imagem e racismo cotidiano introjetado

Ashley contou que devido ao confinamento da pandemia não estava ensaiando, apenas fazendo cursos teóricos, então estava há muito tempo sentada, e achou que seria mais um curso teórico, e aos poucos foi se dispondo a experimentar a sua própria poética, partindo do *Teatro Imagem*. Após um breve aquecimento, os disparadores dados foram: faça uma imagem de você sendo oprimida, 1, 2, 3, vai! Sem tempo para racionalizar a situação, deixando fluir o pensamento sensível. Impulsionando as histórias mais pulsantes daquele corpo. Os disparadores seguintes foram: dê um som para a imagem, dê uma palavra à imagem, aparecendo a expressão “humpff” e a palavra “alisa”. A imagem foi segurando com desdém o cabelo, como na imagem abaixo:

Figura 1: Com as duas mãos puxando um pouco de cabelo, fazendo “Humpff”, dizendo “alisa”



Fonte: Print das autoras, 2020.

A imagem de opressão de Ashley durante a prática do *Teatro Imagem* foi uma humilhação que vivenciou na escola, quando criança, em que além do escárnio as opressoras mandavam-na alisar seu cabelo enrolado. Importante ressaltar que longe de ser uma questão pessoal, o cabelo tem uma forte presença nos movimentos sociais de luta anti-racista e valorização da cultura e estética negra, como os *Rastafaris*, o movimento *Black is Beautiful*, encabeçado por John Swett Rock no século XIX, o movimento *Black Power* símbolo dos Panteras Negras, e o *Teatro Experimental do Negro* (TEN), fundado por Abdias do Nascimento⁹. Achille Mbembe (2016) reflete sobre a noção de raça enquanto “[...] a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los. [...]” (MBEMBE, 2016, p. 128).

⁹ Informações disponíveis em: [BBC Brasil](https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56888888).

A sombra do racismo que Mbembe aborda poderia ser equiparada à sombra da colonialidade, ocultada, sorrateira, mas infalivelmente presente no cotidiano brasileiro. Quando algum fenômeno é oculto o torna mais difícil de ser execrado, espriando-se sub-repticiamente, desde piadinhas com risos de escárnio a agressões físicas. Ainda é comum as mães mandarem as filhas pequenas para o salão alisarem o cabelo, saindo muitas vezes com a cabeça, orelha ou outra parte do corpo queimada e/ou os cabelos danificados e quebradiços. O fato de crianças reproduzirem o racismo incide na introjeção da colonialidade, provavelmente presente entre os humanos mais próximos de seu convívio social.

Dentre a decolonialidade do poder, a lente prioritária durante a pesquisa foi a hierarquização de gênero. Contudo, Ashley ao trazer a imagem de opressão sobre o seu cabelo permitiu a complexificação do debate com as questões raciais, mostrando na prática o amalgamento teórico. Guilherme Mäder (2015), mestre em linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina, anuncia a etimologia latina de “‘genus’, que originou gênero em português, também significando ‘raça’” (MÄDER, 2015, p. 35). A imagem de opressão de Ashley nos provocou a atenção de quais outras intersecções poderiam se evidenciar.

A interseccionalidade entre raça e gênero molda os corpos através da expressão máxima da soberania que “[...] é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais [...]” (MBEMBE, 2016, p. 124), definindo quem vive, quem morre e como vivem os corpos. Concordamos com Mbembe (2016) quando afirma:

[...] a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral). Para nos certificarmos, como estrutura político-jurídica, a fazenda é o espaço em que o escravo pertence a um mestre. Não é uma comunidade porque, por definição, implicaria o exercício do poder de expressão e pensamento [...] (MBEMBE, 2016, p. 131).

Ainda que a condição de escravo resulte na morte social, conforme Mbembe, as perdas se dão de modo diferentes sobre um corpo escravizado de uma mulher e de um homem. As mulheres serviam das *plantations* às camas dos senhores brancos, sendo de todos os modos exploradas, mais do que os homens. Então, a partir de uma criação soberana de quem vive, quem morre e como vivem os corpos a experiência de raça se diferencia com o gênero, havendo maior crueldade com as mulheres negras. Essa perda tripla que implica em um espaço não comunitário, no sentido delineado de Mbembe, é justamente o caminho contrário àquele que é proposto pelo *Teatro do Oprimido*, cujas potências poéticas políticas estimulam o protagonismo, a expressão, o pensamento e a criação no processo de retomada da humanidade.

A imagem de transição é a que gira para a imagem ideal. É fundamental não apenas como elo, mas como estratégia concreta para o rompimento da situação opressiva. As participantes materializaram as imagens de transição com um gesto “[...] o que pensam, sua ideologia, suas expectativas, suas esperanças [...]” (BOAL, 1996, p. 148), se tratando de uma imagem concreta de passagem da imagem de opressão para a imagem ideal ou sem opressão.

Figura 2: As duas mãos no rosto e dizendo “eu”



Fonte: print das autoras, 2020.

Se concordamos com a argentina pós-doutora em Ciências Sociais Karina Bidaseca (2018), que os corpos femininos são arenas de batalha no sistema mundo moderno-colonial, o toque no rosto e a expressão “eu”, traz uma percepção de singularidade, assumindo o seu lugar de sujeito e a importância de assumir o seu corpo, retomando os direitos sobre o seu corpo e a vida social. Se considerarmos que a socialização feminina é para servir, seja como esposas e mães, para mulheres brancas, de acordo com a socióloga brasileira Dulce Whitaker (1988), seja como babás, reprodutoras e/ou subservientes sexuais, para mulheres negras, conforme a psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba (2019), podemos assumir que a apropriação e o orgulho do próprio corpo é uma atitude decolonial.

O próximo disparador foi uma imagem ideal ou imagem sem opressão, um som e uma palavra para a imagem.

Figura 3: Com as duas mãos arrumando o cabelo, olhando altiva para cima, fez um “há”, dizendo “empoderamento”



Fonte: print das autoras, 2020.

Ashley traz em sua imagem ideal orgulho do seu cabelo, mas demonstrou incômodo ao ver que sua poética dialogava com questões raciais. Expressou que o senso comum das pessoas diz que negras só abordam essa temática. Contudo, afirma “[...] é o que eu sou. É o que eu preciso falar. É o que me faz cura [...] eu poderia falar sobre outras opressões, sobre opressões de gênero, mas eu precisei falar dessa mulher negra que eu sou”.

Compreendemos a angústia de Ashley na busca de outros debates além do racismo, mas é a opressão que a toca profundamente. Ademais lembramos as imbricações etimológicas de raça e gênero, então, sim, Ashley abordou gênero em sua poética. E sobre isso retomamos a socióloga Maria Lugones (2014) que denuncia quando se diz “mulher”, o racismo já está imbuído, pois, hegemonicamente, mulher é branca, burguesa e heterossexual, ocultando as violências que sofrem as “mulheres de cor”, e “[...] escondendo a brutalização, abuso e desumanização que a colonialidade de gênero implica” (LUGONES, 2014, p. 21). Deste modo, ao adentrar a opressão racial vivenciada durante a infância, Ashley segue no caminho de retomada de sua humanidade, nomeando-se como mulher negra e valorizando suas ancestrais, no processo de criação da performance *Mundana, Preta, Mulher*.

A atriz/performer relata que os disparadores do *Teatro Imagem* a fizeram perceber as opressões que ainda estão nela e que “[...] foi legal de voltar e trabalhar o antes (opressão) e chegar na imagem ideal”. Ela confessa a sua inquietação de como iria construir uma performance com apenas três imagens, e revela: “[...] fiquei passada com três imagens construir uma coisa tão potente, uma coisa grandiosa, e que é a gente. E essas imagens são de improviso” (ASHLEY, 2020).

Ao término da prática entramos em um debate no qual ela disse:

[...] esse negócio de escola é sempre um grande gatilho, porque sempre tem as listinhas, meninas mais bonitas da sala. E aí, a menina preta sempre tá em último, a menina gorda sempre tá em último. E me lembrei muito de umas meninas, que também eram pretas e tinham o cabelo mais crespo que o meu, eram mais escuras do que eu, mais gordas, e eu passei a oprimir essas meninas, para que eu não fosse oprimida, para que eu não sofresse. Já que poderiam me oprimir eu também vou oprimir outras pessoas para ocupar esse papel. [...] como é doentio, o racismo é tão bem estruturado que faz com que você sendo uma pessoa preta oprima outras pessoas pretas, para que você se sinta um pouquinho aceita. [...] E a escola acho que precisa muita atenção, porque realmente adocece muito as crianças pretas, eu fiquei adoecida por muito tempo, acredito que outros também (ASHLEY, 2020).

O pensamento sensível além de propiciar imagens de rompimento com a opressão, pode também perscrutar quais discursos, pensamentos, práticas, cosmogonias do opressor foram interiorizadas, possibilitando a sua expulsão ou ressignificação. Relembramos o que nos conta Grada Kilomba (2019) sobre o racismo cotidiano que “[...] não é um ‘ataque único’ ou um ‘evento discreto’, mas sim uma ‘constelação de experiências de vida’, uma ‘exposição constante ao perigo’, um ‘padrão contínuo de abuso’ que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém [...]” (KILOMBA, 2019, p. 80). O disparador seguinte foi o *Tira na Cabeça* porque aborda as opressões internalizadas, permitindo maior adensamento das imagens disparadas no *Teatro Imagem*.

“Essa sou eu” e o tira na cabeça

Nesta prática outras duas atrizes/performers foram os tiras na cabeça, improvisando textos opressivos, que denominamos de Cabelo e Racismo, enquanto Ashley se defendia contra-argumentando e lentamente passando da imagem de opressão para a imagem de transição, chegando à imagem ideal. O jogo propunha despertar materialidades verbais e não verbais.

Após uma breve pausa para debate da experiência, pedimos para Ashley re-improvisar novamente a situação, agora solo, dizendo o texto contra-argumentando a lembrança das falas opressivas das atrizes/performers, ficando assim:

Meu cabelo [...] o que é que tem errado com o meu cabelo? Ele é um pouco diferente do seu, mas [...] qual o problema? Só por que ele é crespo e diferente da maioria? Quer dizer que ele é feio? Mas não é só um cabelo? O que isso faz para validar alguém? Eu gosto do meu cabelo. Passei a gostar dele. Minha pele também. Não foi fácil, mas eu cheguei nesse ponto. Passei a olhar para mim, cada traço, e tudo é ancestralidade. Que tudo isso forma quem eu sou. Forma minha personalidade. O meu nariz, o meu cabelo. A minha pele, a minha boca. Eu mesma, essa sou eu. E que meus antepassados passaram muitas dificuldades, por causa disso. Eu não tô falando do passado, só do passado, que veio atrás, eu não fico batendo só nessa tecla. Eu não tô falando só disso. Isso é atualidade. A gente vê em qualquer canto, não é muito difícil encontrar essa informação. Oi? Você diz que tem sangue negro, mas você já parou para pensar por que você tem esse sangue negro, que você diz que corre nas suas veias? Foi a escravidão. [Senta-se] As minhas antepassadas, as mulheres pretas, não foram um relacionamento amoroso, elas foram estupradas, você sabe

disso? Eu entendo, mas você deveria olhar mais também para isso, além do seu espaço branco. Você deveria olhar para as outras pessoas que estão ao seu redor. Olha só, [...] acho que você deveria ler. E elenca diversos livros como Skolastique Mukassonga, Uma mulher de Ruanda, A mulher de pés descalços, Quarto de Despejo, Carolina Maria de Jesus, Torto Arado, do Itamar Vieira Júnior, Um defeito de cor, Sejam todas feministas. Olha, se meu cabelo te incomoda tanto [pega o pente ouriçador e começa a pentear o cabelo] (ASHLEY, 2020).

Esta prática é altamente desafiadora, exigindo uma postura totalmente fora da zona de conforto. Primeiro que a opressão abordada é algo urgente e arraigado na participante, segundo que entrar em contato deliberado com argumentos opressivos exige disposição para mexer com o que está sedimentado na memória, no corpo, no ser. Contudo, as vivências do *Teatro do Oprimido* propiciaram argumentos antirracistas, fugindo à submissão e a subalternidade. Para Boal (1996), nenhuma relação sujeito-objeto consegue reduzir um sujeito a apenas um objeto, e, portanto, toda pessoa submissa é uma subversiva submissa: “[...] Sua submissão é seu tira na cabeça, sua introjeção. Não obstante, apresenta também o outro elemento, a subversão. Nosso objetivo consiste em dinamizar esta última, fazendo desaparecer aquela” (BOAL, 1996, p. 55).

O foco central da subversão, da retomada da humanidade, foi pelo cabelo e esprou-se para a valorização do próprio corpo, eclodindo a exaltação da pele, da boca, do nariz, da ancestralidade, de autoras/autores negras/os ou que abordam questões raciais. Mostrou-se rica a percepção da atriz/performer sobre insistir no assunto do racismo, não por ser este um fenômeno do passado, mas sim um problema que segue existindo contemporaneamente. Em referência ao que Ashley fala da sua boca, podemos evocar a discussão de Spivak (2014) de que o subalterno deve falar, e que não deixa de ser um processo complexo e contínuo. E ainda Kilomba (2019) quando afirma que a “[...] boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência [...]” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Sobre o tamanho do nariz, Ashley contou em debate, após a finalização da prática, que lembrou do livro *A Cor Púrpura*, de Alice Walker quando ela fala “[...] eu não sou uma mulher? Porque falam que ela tem nariz grande... e eu fico pensando muito o que é ser uma mulher negra? Porque as mulheres negras não são nem vistas como mulheres para a sociedade” (ASHLEY, 2020). Tal questão coloca em xeque o modelo feminino erigido pela modernidade/colonialidade, da mulher branca, delicada e submissa. O fato de uma mulher ser negra e ter o “nariz grande”, ser motivo de discriminação e ter a sua feminilidade negada remete ao que Gabriel Rodrigues (2017) afirma: “[...] Uma pele branca era sinal de feminilidade. O labor ao sol mediterrâneo que bronzeia a tez é um dos códigos *viris romanos*” (RODRIGUES, 2017, p. 233). Essa associação implica em duas problemáticas: um dilema do feminismo hegemônico, que é a universalização da categoria de

mulher, sem considerar as intersecções como orientação sexual, raça, identidade de gênero, e a tradição da cultura greco-romana como sustentadoras da colonialidade/modernidade, cujo modelo masculino é predatório.

A afirmação de Gabriel faz todo o sentido se refletirmos a gênese de um padrão de feminilidade moderno/colonial que prioriza a hierarquização de mulheres brancas, subservientes, reprodutoras, discretas, silenciosas e que suporta com resiliência todos os abusos masculinos, por se “saber mulher” e ser “boa, bonita e do lar”. Lembramos do discurso da ex-escravizada Sojourner Truth em Ohio, EUA, em 1851, em que ela perguntou “eu não sou uma mulher?”. O entrelaçamento de raça e gênero nos parece crucial para compreender o sistema-mundo moderno/colonial, com os padrões de feminilidade e masculinidade, modelos de beleza e ficções naturalizadas centrado na branquitude, descartando as singularidades.

Outro ponto abordado por Ashley no debate pós-prática foi a questão da força e da solidão da mulher negra, afirmando:

[...] tem muito esse discurso, de que a mulher preta tem que ser forte o tempo todo. Ela só fala sobre o sofrimento, só fala sobre as suas dores [...] e eu fico muito incomodada, com muitos discursos [...] de uma visão muito limitada. Mulheres brancas falam ‘a gente não precisa ser só delicada o tempo todo’, ‘a gente não precisa de homem algum’, tudo bem, isso é um discurso super válido. Mas a gente tem que pensar também, que a mulher preta também quer ser delicada, a gente também quer ser amada, a gente tem que ver a solidão da mulher preta. Que não somos nem amadas. Então, as mulheres brancas estão aí, rejeitando flores, estão rejeitando chocolates, e a mulher preta raramente ganhou. A gente não tem isso. Imagina as mulheres trans que são pretas. Quantas mulheres trans e pretas a gente vê desejando um feliz Dia dos Namorados no instagram? Quantos casais racializados a gente vê? (ASHLEY, 2020).

Tal afirmação ressalta as singularidades dos corpos de mulheres negras. O fato histórico de mulheres negras não serem tratadas como mulheres, eclode outras pautas, às vezes reivindicações contrárias às das mulheres brancas. Historicamente na modernidade/colonialidade a força das mulheres negras foi evidenciada, pois não sendo consideradas mulheres poderiam fazer trabalhos pesados, relegando-as à solidão, e ao simulacro de que como são fortes não precisam de cuidado e atenção. Como experiências de afeto e carinho com mulheres negras foram sucumbidas, é legítimo o desejo delas serem pajeadas, delicadas ou que que mais desejarem.

Considerações Finais

Neste artigo debatemos as potências poéticas e políticas do processo de criação da performance *Mundana, Preta, Mulher*, da atriz/performer Ashley Gouveia, durante o experimento poético *Caminhos de Ser Mais*, ocorrido pela plataforma *Zoom*, no auge da pandemia. Na busca de

giros decoloniais, a noção de “ser mais” teve importante relevância no experimento, pois relaciona-se com a consciência da desumanização, objetificação e/ou animalização causada pelo opressor, e com a busca pela humanidade roubada.

Entendemos que a colonialidade/modernidade subjuga os povos colonizados sob os eixos da colonialidade do poder, com hierarquizações de raça, gênero, classe e sexualidade; colonialidade do saber, com a valorização da razão priorizando unicamente o conhecimento europeu; a colonialidade do ser, com subalternizações e desumanizações; e a colonialidade da natureza em que despreza as relações entre mundos biofísicos, humanos e espirituais, criando ficções naturalizadas, feridas coloniais patriarcais e racistas. A colonialidade, sendo o lado oculto da modernidade, deve ser evidenciada em seus processos violentos de desumanização dos povos colonizados, possibilitando uma melhor compreensão dos modelos hegemônicos europeus, bem como uma postura de resistência mais consistente a eles, por meio do giro decolonial.

Apesar de debates sobre a Modernidade/Decolonialidade/Colonialidade não terem permeado o *Teatro do Oprimido*, compreendemos que o TO vai na contramão da colonialidade/modernidade, atuando nas dimensões da decolonialidade do poder, do saber, e do ser, pois, agência a Ética e a Solidariedade, retira do centro a racionalidade com o pensamento sensível, e estimula a retomada da humanização com o protagonismo criativo. Os dispositivos elencados e a condução dos experimentos, com uma escuta atenta e cartográfica, facilitaram a aproximação, a afetação e o diálogo para que surgisse a poética negra da atriz/performer.

Ao iniciarmos com os banhos e chás, no *Zarabatana Poética*, buscamos o giro decolonial da natureza por meio das terapias herbais, a fim de que a participante usufruísse e se reconectasse com práticas tradicionais, instaurando uma relação entre a criatividade humana e a vitalidade do reino vegetal, catalisando a potência criativa com os aspectos poéticos do banho de camomila e o chá de alecrim, a fim de se abrir para a escrita, para o desejo de ouvir música e para a ação performática.

O *Teatro Imagem* além de eliminar a dubiedade das palavras, exercita a expressividade corporal e o pensamento sensível a partir de três imagens, com a imagem de opressão, imagem de transição e imagem ideal, auscultando o que de hegemônico arraigou-se, argumentos e articulações para transpô-lo. A imagem de opressão com a ordem “alisa!” traz a importância das intersecções de raça e gênero pela mesma etimologia *genus*, pelos impactos de raça no papel de gênero e vice-versa, e pela soberania que produz normas moldando os corpos e definindo quem pode viver, quem deve morrer e como podem viver, causando aos corpos negros a morte social e o não pertencimento a um espaço comunitário. Além de emergir as potências poéticas políticas do *Teatro do Oprimido* de

resguardar princípios de comunidade, estimulando o protagonismo, a expressão, o pensamento e a criação.

A imagem de transição deve ser uma estratégia concreta para o rompimento da situação opressiva. Ao olhar para si, tocar o seu rosto e dizer “eu”, ao contrário do que possa parecer, não se trata de um ato narcísico e individual, pois, se apropriar do próprio corpo, ter orgulho de um corpo sequencialmente relegado à morte social apresenta-se como uma atitude de giro decolonial. A imagem ideal com as duas mãos no cabelo, olhar altivo e dizendo “empoderamento” evoca o seu anseio de *ser mais*, de sua humanização, demonstrando o giro decolonial em uma atitude subversiva.

Ashley relata que o *Teatro Imagem* a fez perceber as opressões que ainda estão nela, e que, apesar da desconfiança de como três imagens poderiam gerar uma performance, e o quanto foi importante trabalhar a imagem de opressão, mas chegar na imagem ideal. Como o *Tira na Cabeça* são os policiais na cabeça e, por isso, os exercícios abordam as introjeções que a pessoa fez de alguma opressão oriunda das relações socioculturais por “osmose”, sendo que cada célula da organização social contém os valores políticos e morais da sociedade, o objetivo da prática foi aprofundar a prática do *Teatro Imagem* e podermos refletir sobre a imagem de opressão de Ashley na relação do micro e macrocosmo.

Ela era uma criança em período escolar que sofreu racismo, manifestado pelo escárnio das colegas quanto ao seu cabelo. Além de se entristecer sem revidar, ela oprimiu outras meninas negras com os mesmos argumentos usados contra ela. O macrocosmo racista se manifestava no microcosmo. Havia ali a submissão, a interiorização do opressor, o duplo sofrimento, com o desprezo e com o desejo de ser igual ao opressor, mas ali também estava presente a subversiva, aquela que tem o potencial de girar a chave moderna/colonial/decolonial e sentir orgulho de ser quem é.

Percebemos que a *metáxis*, ou seja, quando um sujeito pertence a dois mundos diferentes, que existem simultaneamente permitindo que o sujeito veja a sua realidade e a imagem de sua realidade, abrindo fissuras para a criação de imagens de novos mundos, se conecta à imagem de transição, em que o giro decolonial é assumido, dando início ao processo de rompimento com a opressão. A partir de memórias e reflexões sobre as histórias de suas ancestrais, a atriz/performer foi vendo a sua realidade, a imagem da sua realidade, e como poderia se posicionar para manifestar um mundo ideal quanto à opressão racial.

Podemos conectar a indução analógica à imagem ideal, ou seja, um problema coletivo e refletido no coletivo, ajudando a oprimida a refletir sobre a sua ação, visto o ocorrido no micro estar estruturado no macrocosmo social, estimulando-a a um posicionamento subversivo à opressão. A imagem ideal de Ashley é exaltando o próprio cabelo, fruto de sua linhagem, de suas mais velhas que lhe deram de presente a vida. Os *Tiras na Cabeça* denominados de Cabelo e Racismo propiciaram que Ashley chegasse em um texto final que aborda a consciência de que não há nada errado com seu cabelo, ainda que não tenha sido fácil o quanto passou a gostar dele, e de sua pele, seu nariz, sua boca. Além de elucidar que racismo não é fenômeno do passado, mas contemporâneo, trazendo a importância da leitura de autoras ou temáticas negras. Na discussão após a prática a performer falou da força e da solidão da mulher negra, que hegemonicamente não são tratadas como mulheres, e possuem outras pautas das mulheres brancas.

O experimento ter acontecido de forma *on-line* merece ser evidenciado, pois a distância física, a falta de familiaridade com a participante, a delicadeza dos temas opressivos pessoais, os *delays*, as interferências de vizinhos e parentes no espaço da participante, falhas ou falta de conexão da internet, e oscilações de humor estabeleceu desafios de maior atenção por parte das cartógrafas na condução das práticas, exigindo uma percepção acurada e dilatada de tempo para que houvesse diálogos francos e intensos. A performance partiu do *Teatro Imagem*, do *Tira na Cabeça* e de ervas medicinais emergindo um giro decolonial sobre o antirracismo da estética negra. A poética de Ashley evoca princípios corporais, imagéticos e decoloniais da natureza, do poder, do ser e do saber. Seu posicionamento quanto ao seu cabelo crespo exaltou a negritude, não sucumbindo à hegemônica imagem do cabelo liso, sua boca falou o que desejava, espraiando a valorização da cor de sua pele e o tamanho de seu nariz, originários de sua ancestralidade.

Apesar do período histórico/político/cultural do desenvolvimento do experimento poético, a fragilidade do reencontro com a história da opressão e a insegurança de exposição da história pessoal, a partir de três imagens, duas improvisações com textos verbais, e os disparadores do *Zarabatana*, ao longo de sete encontros, identificamos os corpos negros como territórios potentes de criação cênica, o reconhecimento da introjeção do opressor, o orgulho do próprio corpo, a valorização da ancestralidade com consciência histórica e política, o giro decolonial com a insubmissão, demonstrando algumas potências poéticas políticas do *Teatro do Oprimido* na criação da poética negra de Ashley Gouveia, em *Mundana, Preta, Mulher nos caminhos de ser mais*.

Referências

- ALMEIDA, Mara Zélia de. **Plantas Mediciniais**. 2 Ed. - Salvador: EDUFBA, 2003.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, 2013, p. 89-117.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª Ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BIDASECA, Karina. **La revolución será feminista o no será**. La piel del arte feminista descolonial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FILHO, Kleber Prado; TETI, Marcela Montalvão. A Cartografia como Método para as Ciências Humanas e Sociais. **Barbarói**, n. 38, 2013, p. 45-59.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª Ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género: Hacia Un Feminismo Descolonial. In: MIGNOLO, Walter (org.) **Género y descolonialidad**. 2 Ed. - Ciudad Autónoma del Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 13-42.
- MÄDER, Guilherme Ribeiro Colaço. **Masculino genérico e sexismo gramatical**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Expressão), Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte e Ensaios. **Rev. PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 32, 2016.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. 2ª Ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Del Signo, 2014.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, 2017, p. 1-18.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A Cartografia como Método da Pesquisa-Intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.

RODRIGUES, Gabriel de Oliveira. “Virilistas”: O Pornô Gay e o Sentido do que há entre as Virilhas. **Macapá**, v. 7, n. 1, 2017, p. 225-255.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. 2ª Reimpressão - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. **Revista Visão Global**, v. 15, n. 1-2, 2012, p. 61-74.

WHITAKER, Dulce. **Mulher e Homem**: O mito da desigualdade. São Paulo: Coleção Polêmica, 1988.

Recebido em: 10 de março de 2023.

Aprovado em: 30 maio de 2023.