



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Tolegi Dias dos Santos

Fronteiras do Existir:

Mulheres Negras e o Teatro em Confronto à Branquitude em Florianópolis e
Berlim

Florianópolis
2025

Tolegí Dias dos Santos

Fronteiras do Existir:

Mulheres Negras e o Teatro em Confronto à Branquitude em Florianópolis e
Berlim

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em História Global.

Orientadora: Prof.(a) Dr.(a) Cristina Scheibe Wolff

Florianópolis
2025

Santos, Tolegí Dias dos
Fronteiras do Existir: Mulheres Negras e o Teatro em
Confronto à Branquitude em Florianópolis e Berlim. /
Tolegí Dias dos Santos ; orientadora, Cristina Sheibe
Wolff, 2025.
550 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. Teatro Negro. 3. Coletivo NEGA. 4.
Negros em Santa Catarina, Afro alemão. 5. Branquitude. I.
Wolff, Cristina Sheibe. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III.
Título.

Tolegí Dias dos Santos

Fronteiras do Existir:

Mulheres Negras e o Teatro em Confronto à Branquitude em
Florianópolis e Berlim

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em
09 de maio de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes
membros:

Prof.(a) Dr.(a) **Fátima Costa de Lima**

Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Prof.(a) Dr.(a) **Nubia Regina Moreira**

Instituição: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

Prof.(a) Dr.(a) **Vera Fátima Gasparetto**

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.(a) Dr.(a) **Janine Gomes da Silva (suplente)**

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.(a) Dr.(a) **Tereza Mara Franzoni (suplente)**

Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de
conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora
em História.



Documento assinado digitalmente

Flavia Florentino Varella

Data: 30/07/2025 18:57:55-0300

CPF: ***.718.756-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente

Cristina Scheibe Wolff

Data: 30/07/2025 14:05:39-0300

CPF: ***.459.309-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.(a) Dr.(a) **Cristina Scheibe Wolff**
Orientadora e Presidente

Florianópolis, 2025

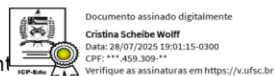
Ata da Banca de Defesa de Tese de Doutorado de

Tolegí Dias dos Santos

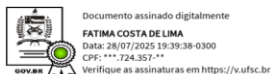
Aos nove dias do mês de maio do ano dois mil e vinte e cinco, às 14h, por meio de sistema de interação de áudio e vídeo em tempo real, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): **Cristina Scheibe Wolff** (Orientadora e Presidente), **Fátima Costa de Lima**, **Nubia Regina Moreira**, **Vera Fátima Gasparetto** e como suplentes **Janine Gomes da Silva** e **Tereza Mara Franzoni**, designada pela Portaria nº. 020/PPGH/2025, do Senhor Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História, Prof. Dr. Henrique Espada Rodrigues Lima Filho, a fim de argüirem a Tese de Doutorado do(a) acadêmico(a) **Tolegí Dias dos Santos**, subordinada ao título: **Fronteiras do Existir: Mulheres Negras e o Teatro em Confronto à Branquitude em Florianópolis e Berlim**. Aberta a sessão pelo(a) presidente, coube à doutoranda, na forma regimental, expor o tema de sua Tese, findo o que, dentro do tempo regulamentar, foi arguida pelos membros da banca examinadora. Em seguida, deu as explicações que se fizeram necessárias. A seguir a banca examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regimento do Programa, sendo a candidata () Reprovado(a); (x) Aprovado(a). O texto final (tese) deverá ser entregue na biblioteca no prazo de **90 dias** a contar da presente data, levando em consideração as recomendações da banca examinadora, de acordo com o artigo 72 da Resolução Normativa Nº 154/2021/CUN.

Banca Examinadora:

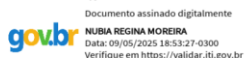
Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff (Orientadora e Presidente)



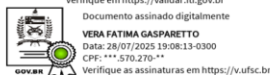
Profa. Dra. Fátima Costa de Lima – UDESC



Profa. Dra. Nubia Regina Moreira – UESB



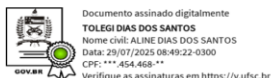
Profa. Dra. Vera Fátima Gasparetto – UFSC



Profa. Dra. Janine Gomes da Silva (suplente) – UFSC

Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni (suplente) – UDESC

Candidato(a): **Tolegí Dias dos Santos**



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, sou grata à CAPES pela concessão da bolsa de estudo, que possibilitou a realização deste trabalho, contribuindo diretamente para o meu desenvolvimento acadêmico e permitindo o aprofundamento teórico necessário à pesquisa.

Aos trabalhadores da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), expresse minha sincera gratidão pela dedicação e pelo excelente trabalho realizado, especialmente durante a pandemia da COVID-19. A competência e o empenho da equipe foram essenciais para garantir a continuidade das atividades acadêmicas, facilitando a administração e o andamento do meu projeto em tempos tão desafiadores.

À minha orientadora, Cristina Scheibe Wolff, agradeço profundamente pela paciência, sabedoria e compromisso.

As membras do Coletivo NEGA, que generosamente cederam suas entrevistas para esta pesquisa. Suas histórias e reflexões sobre as práticas culturais de resistência foram fundamentais para a construção deste estudo, oferecendo uma compreensão rica e necessária sobre a arte negra e seu impacto.

À Sandra Bello, cuja contribuição, por meio de uma entrevista na reta final da pesquisa, foi essencial para a concretização deste trabalho. Seu olhar e experiência enriqueceram a análise da experiência negra na Alemanha e fortaleceram a argumentação deste estudo.

Agradeço também a Camila Aschermann, Tuany Fagundes, Fátima e Elaine Sallas, cujas conversas, empurrões e parcerias, além dos momentos de lazer e descontração, foram fundamentais para que eu mantivesse o equilíbrio e a motivação ao longo desta trajetória. Essas vivências e o apoio mútuo fizeram toda a diferença.

À minha mãe, pelo apoio financeiro e por possibilitar a continuidade dos meus estudos, mesmo que nossa visão sobre o doutorado tenha sido diferente. Sua generosidade, apesar das dúvidas, foi essencial para que eu pudesse seguir em frente e concretizar este trabalho.

À minha psicóloga, Joice, por seu apoio emocional e psicológico, que me ajudou a enfrentar os desafios do doutorado e da vida com mais clareza e equilíbrio. Sua dedicação foi imprescindível para que eu mantivesse o foco, especialmente nos momentos de maior dificuldade.

À família que a vida me deu, amigas e comadres Naira e Camila, meu agradecimento mais sincero. Foi o mundo sapatão, o Candomblé e a busca incessante pela continuidade da minha vida que me presentearam com essa família escolhida. Sem vocês, esta tese não existiria. Obrigada por caminharem comigo e por me lembrarem, sempre, que é possível viver com afeto e dignidade.

Às mulheres da minha linhagem que vieram antes de mim, que abriram caminhos, acalmaram corações e sopram forças para que eu continue. Minha gratidão a elas.

Por fim, saúdo, abraço e dedico estes escritos a Exu, Ogum, Xangô, Oxum, Iemanjá e Nanã, que de alguma forma assinam comigo esta jornada, com sua presença e proteção. Mo júbá.

Escrevo pra acessar lugares em mim que são invisíveis aos olhos,
pra expurgar pensamentos que não me deixam dormir.
Escrevo porque a palavra é o que me resta,
porque escrever é forma de permanecer.

Escrevo pra sobreviver,
e sobrevivendo, eu luto.
Escrevo se adoço,
e escrevendo, me curo.

E você?
Pra quê escreve?
E pra onde você escorre,
quando esse mar palavra transborda?

(Duarte, 2020)

RESUMO

Esta pesquisa investiga as práticas teatrais de mulheres negras analisando como os coletivos NEGA, em Florianópolis e Magdalena Anastácia, em Berlim utilizam a arte como estratégia de enfrentamento à branquitude. Partindo da interseção entre raça e gênero, o estudo examina como essas produções desafiam estruturas de opressão e constroem espaços de existência negra ampliando possibilidades de representação. A metodologia adotada é a história oral, fundamentada na epistemologia feminista, com entrevistas realizadas com integrantes dos coletivos, permitindo a construção de narrativas próprias e a análise de suas trajetórias artísticas. O referencial teórico dialoga com abordagens pós-coloniais e decoloniais, mobilizando autores como Stuart Hall, Paul Gilroy, Beatriz Nascimento e Cida Bento, para investigar as dinâmicas de poder racial e cultural presentes nessas práticas teatrais. Os resultados indicam que, mais do que um espaço de contestação, o teatro se configura como um meio de experimentação estética e de reinvenção de subjetividades, no qual as artistas negras elaboram novas narrativas e reivindicam centralidade na cena cultural. A pesquisa evidencia que a performance teatral tensiona as representações hegemônicas da branquitude e se afirma como um importante instrumento pedagógico, tanto para a desarticulação da branquitude quanto para a construção de novas narrativas e o fortalecimento do protagonismo das mulheres negras.

Palavras-chave: História Global; Estudos Negros Alemães; Estudos Raciais.

ABSTRACT

This research investigates the theatrical practices of Black women, analyzing how the NEGA collective in Florianópolis and the Magdalena Anastácia collective in Berlin use art as a strategy to confront whiteness. Grounded in the intersection of race and gender, the study examines how these productions challenge structures of oppression and create spaces for Black existence, expanding possibilities for representation. The methodology adopted is oral history, anchored in feminist epistemology, with interviews conducted with members of the collectives, allowing for the construction of self-narratives and the analysis of their artistic trajectories. The theoretical framework engages with postcolonial and decolonial approaches, drawing on scholars such as Stuart Hall, Paul Gilroy, Beatriz Nascimento, and Cida Bento to investigate the racial and cultural power dynamics embedded in these theatrical practices. The results indicate that, beyond being a space of contestation, theater emerges as a medium of aesthetic experimentation and the reinvention of subjectivities, where Black artists construct new narratives and claim centrality in the cultural scene. The research highlights that theatrical performance not only challenges hegemonic representations of whiteness but also establishes itself as a critical pedagogical tool, both for the deconstruction of whiteness and for the construction of new narratives that strengthen the agency and protagonism of Black women.

Keywords: Global History; Black German Studies; Racial Studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. May Ayim com Audre Lorde, Berlim-Schöneberg ,1991.	121
Figura 2. Inauguração Marielle Franco Platz, setembro de 2019.	137
Figura 3. Nein zu rassismus silent protest demo. Sandra Bello, Bárbara Santos e outras integrantes do Madalena-Anastácia-Berlim na manifestação antirracista	141
Figura 4. Label Noir	147
Figura 5. Musa Michelle Mattiuzzi na performance "Merci beaucoup, blanco!" Em Viena, 2017.	149
Figura 6. Pastéis na janela/acarajé em Berlim.	157
Figura 7. Teatro das oprimidas em juazeiro do norte (2010).....	173
Figura 8. Espetáculo «Pink Machine» A máquina Rosa doo Madalena Berlim.	180
Figura 9. Anastácias - setembro de 2015	191
Figura 10. Anastácia Berlim	219
Figura 11. Cartaz Schwarz, Black, Preta	223
Figura 12. Vamos juntas! Intervenção Madalena Anastácia na peça do coletivo Madalena Anastácia-Berlim-2017.	225
Figura 13. Encontro das Anastácias em Berlim, 2017.	227
Figura 14. Solange Adão: Apresentação resultado da disciplina ministrada por José Faleiro 1979	272
Figura 15. Dona Valdeonira ao centro, na esquerda e direita são integrantes da companhia de fuxico.....	277
Figura 16. A esquerda dona Geninha, a direita dona Iracy.	281
Figura 17. Primeiros membros do Bloco Rastafari.	286
Figura 18. Rita na bateria do Africatarina em 2003, Festa da água doce, Lagoa do Peri.....	290
Figura 19. Ensaio do Africatarina, 2017.	291
Figura 20. Cena final do Manifesto Nega no SESC prainha, 2011.	307
Figura 21. Atrizes de Preto-à-porter na IV Semana Acadêmica de História da UDESC, 2013.	330
Figura 22. Rita ri (ao fundo) e Fernanda Rachel, em Preto-à-Porter, na invasão teatral da mostra cênica do desterro, Florianópolis, 2014.	336
Figura 23. Preto-à-Porter no SESC Prainha de Florianópolis, 2015.	342
Figura 24. Coletivo NEGA durante atividade em escolas públicas de Santa Catarina.....	384
Figura 25. Encerramento do Preto-à-Porter	433
Figura 26. ANEXO A. Print de postagem não perfil público de Bárbara Santos no Facebook sobre a inauguração da praça Marielle Franco	548
Figura 27. ANEXO A. Acervo Pessoal do Coletivo NEGA	549
Figura 28. ANEXO A. Acervo Pessoal do Coletivo NEGA	550

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADEFRA	Afrodeutsche Frauen
BLM	Black Lives Matter
CEART	Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina
CEDIM	Conselho Estadual dos Direitos da Mulher
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
ELTO	Encuentro Latinoamericano de Teatro de las Personas Oprimidas
FAED	Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina
GEPPOA	Grupo de Estudos Práticos e Performáticos da Oralidade Africana
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
ISD	Iniciativa Pessoas Negras na Alemanha
MTST	Movimento dos Trabalhadores Sem Teto
NAN	Núcleo de Artes Negras
NEGA	Negras Experimentações Grupo de Arte
PEGIDA	Patriotas Europeus contra a Islamização do Ocidente
SESC	Serviço Social do Comércio
TEN	Teatro Experimental do Negro
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. CAPÍTULO I - A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E SEUS IMPACTOS NA REPRESENTAÇÃO GLOBAL DAS MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS	32
1.1 - NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL E RAÇA: NOVAS LINGUAGENS, NOVAS IMAGENS E VELHOS ACORDOS	33
1.2. A INVENÇÃO DA EUROPA BRASILEIRA E SEUS IMPACTOS NA CULTURA.	54
1.3. ENTRELAÇANDO LUGARES: TRAÇANDO ROTAS PARA UMA VIAGEM PELO ATLÂNTICO NEGRO	76
2. CAPÍTULO II - MULHERES AFRO DIASPÓRICAS: POTÊNCIAS HISTÓRICAS QUE LIGAM, ENTRELAÇAM, CONSTROEM E ABREM CAMINHO	89
2.1. NEGRITUDES EM TRÂNSITO: O NEGRO BRASILEIRO OLHANDO O NEGRO EUROPEU	90
2.1.1 Mapeamentos históricos: Hierarquias Raciais no Pós-Guerra: As Mischlingskinder e a Construção da Identidade Alemã	99
2.1.1.1. Conexões Transatlânticas na Berlim Contemporânea: O Berço Cultural da Germanidade Negra	112
2.1.1.2 Ativismo Artístico e Redes de Resistência Brasileira em Berlim	150
2.2 REPOSICIONAMENTOS NEGROS NO TEATRO DAS OPRIMIDAS: DOS LABORATÓRIOS MADALENA AO MADALENA-ANASTÁCIA.....	161
2.2.1 Laboratório Madalenas.....	166
2.2.1.1 Consciência Negra da cabeça aos pés	192
2.2.1.2 "Nega ou Negra?" (2016) – Uma denúncia teatral sobre racismo e cultura do estupro	198
2.3 UM CORPO NEGRO NO MUNDO: ANASTÁCIAS EM MOVIMENTO	203
2.3.1 As Anastácias de Berlim	214
2.4. CARTA ABERTA MADALENA ANASTÁCIA: UM CHAMADO DIDÁTICO PARA A BRANQUITUDE	236
3 CAPÍTULO III: PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA EM SANTA CATARINA: NARRATIVAS QUE SOBREVIVEM FORA DO LUGAR	256
3.1 CATARINA SIM, E NEGRO TAMBÉM: O LUGAR DA PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA NA FORMAÇÃO DE MEMÓRIA E PERTENCIMENTO EM SANTA CATARINA	256

3.1.1. O Carnaval que a Branquitude Não Quer: Lideranças Negras Femininas e os blocos Afro Enegrecendo a Europa Brasileira	273
3.2 NASCIMENTO DO GRUPO E FORMAÇÃO DO COLETIVO NEGA.....	294
3.2.1 A escrita de si e de nós: Nasce a diretora Fernanda Raquel.....	312
3.3 EM LEGÍTIMA DEFESA: 'PRÊTA-À-PORTER' UMA PRODUÇÃO CULTURAL DE JOVENS NEGRAS EM DESTERRO QUE SABOTA O RACIOCÍNIO DA BRANQUITUDE.....	344
3.3.1 Os Públicos.....	380
3.3.1.1. O Enegrecimento do público em Florianópolis:.....	404
3.3.1.2. Quando o Público se Torna Criador: "eu estou fazendo a mesma coisa que elas fizeram comigo"	412
3.3.1.3. As rodas de conversa.....	425
3.4. (BASTIDORES) DA PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA EM SANTA CATARINA	437
4.4.1 Financiamento e Desafios Estruturais	450
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	470
REFERÊNCIAS.....	495
ANEXO A	548

INTRODUÇÃO

A arte é um território fértil para a construção de narrativas e a afirmação de identidades de grupos historicamente marginalizados. Nos espaços artísticos, emergem discursos de reivindicação e ruptura com a sociedade hegemônica, ampliando possibilidades de existência. Para mulheres negras, especialmente em contextos diaspóricos, a arte é travessia e permanência — um espaço onde silenciamentos são desafiados e novas formas de estar no mundo são elaboradas, como vento que espalha memórias e raiz que finca existência.

No teatro, essa potência se intensifica. Ele é território de corpo e verbo, onde histórias são encenadas, mas também reescritas. Para mulheres negras, cada gesto, palavra e presença é um enfrentamento direto às estruturas que tentam silenciá-las. Quando o teatro é elaborado por essas mulheres como ferramenta de existência, essa dinâmica se torna ainda mais evidente. No corpo que se move, na voz que ecoa, na luz que incide sobre a cena, inscrevem-se histórias que desafiam apagamentos. A cena se torna um campo de disputa onde vivências se entrelaçam para confrontar a branquitude e suas engrenagens de exclusão.

Este estudo nasce da urgência de escutar essas narrativas e acompanhar os caminhos por onde elas refazem a história. A tese investiga as produções teatrais de dois coletivos de mulheres negras: o Coletivo NEGA, de Florianópolis, e o Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim, entre 2015 e 2019, examinando como suas performances expandem possibilidades estéticas, intelectuais e políticas para a negritude na cena teatral.

No diálogo entre Florianópolis e Berlim — entre um sul que insiste em se declarar branco e uma Europa que tenta ocultar sua negritude — o teatro emerge como idioma comum: língua ancestral e porvir, falada com o corpo inteiro. Esta pesquisa traça pontes entre os dois coletivos, acompanhando suas estratégias estéticas frente às dinâmicas de racialização e colonialidade que atravessam seus contextos. O objetivo central é compreender como essas mulheres, enquanto artistas e ativistas, elaboram e afirmam suas próprias narrativas, articulando memórias diaspóricas, afetos compartilhados e estratégias estéticas de reexistência.

Ao discutir essas dinâmicas, torna-se basilar compreender as restrições impostas às identidades negras nos espaços sociais e culturais. Como aponta Grada Kilomba (2019), a negação da subjetividade negra e

a limitação dos espaços de circulação são fenômenos globais que precisam ser questionados.

Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma (Kilomba, 2019, p. 190).

Esse deslocamento contínuo, que impossibilita a autodefinição plena dentro dos limites impostos pela colonialidade, evidencia como a experiência diaspórica das mulheres negras se constitui a partir de negociações constantes de identidade e pertencimento. Ao longo desta tese, examino como os coletivos NEGA e Madalena-Anastácia-Berlim elaboram, por meio da cena, narrativas de reexistência que entrelaçam memórias diaspóricas, afetos partilhados e estratégias de insurgência estética.

Esta pesquisa se constrói a partir de escolhas metodológicas éticas, políticas e situadas, orientadas por uma perspectiva interseccional e transnacional. O corpus é composto pela performance *Preta-à-Porter*, encenada pelo Coletivo NEGA entre 2015 e 2019, e pelas produções do Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim no mesmo período. Para analisá-las, articulo duas metodologias teatrais distintas — o Teatro Negro e o Teatro das Oprimidas — como forma de tensionar a tendência à homogeneização das experiências de mulheres negras nos discursos acadêmicos e culturais.

Parte-se do reconhecimento de que suas trajetórias, estratégias de resistência e formas de criação são múltiplas e complexas¹. A partir dessa

¹O Teatro Negro, com raízes no Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento em 1944, se afirma como prática artística e política vinculada às lutas antirracistas. Sua cena é marcada pela dramaturgia autoral, oralidade e corporeidade negra, abordando temas como identidade, ancestralidade e resistência ao racismo. No contexto contemporâneo, com o avanço do feminismo negro, essa tradição amplia suas linguagens e narrativas, reposicionando memórias silenciadas e desafiando estereótipos raciais historicamente construídos. O Teatro das Oprimidas, por sua vez, surge da reformulação do Teatro do Oprimido por Bárbara Santos. Mantendo a estrutura do Teatro-Fórum, Santos desloca o foco da metodologia original de Augusto Boal para as experiências de mulheres, com ênfase nas opressões de gênero e na construção coletiva de estratégias de enfrentamento.

perspectiva, a pesquisa identifica como as artistas dos coletivos ressignificam suas vivências em Florianópolis e Berlim, articulando estéticas locais a diálogos transnacionais. Ao enfatizar as diferenças, amplia-se a compreensão dos cruzamentos entre raça, gênero e cultura no teatro, evidenciando não apenas os efeitos da colonialidade, mas também os caminhos de criação, solidariedade e reinvenção que emergem dessas fronteiras².

A branquitude como eixo estruturante é analisada de forma distinta a partir dos materiais coletados. No caso do Madalena-Anastácia, a análise da branquitude foi feita a partir de uma perspectiva interna, considerando como ela opera nas dinâmicas cotidianas da rede do Teatro das Oprimidas, predominantemente branca a partir da experiência de Brasileiras da Rede No Brasil, América Latina e na Alemanha.

No Coletivo NEGA, a investigação partiu de uma perspectiva externa, examinando os efeitos das ações do grupo sobre a estrutura racial catarinense e os impactos dessa estrutura na trajetória do coletivo e de suas integrantes. Essas duas entradas analíticas permitiram compreender a atuação estrutural e multifacetada da branquitude nas práticas teatrais de mulheres negras, afetando desde a produção simbólica até as condições materiais de existência e criação.

Partindo da premissa de que “as fontes mais genuínas de conhecimento sobre as mulheres negras são elas mesmas, sendo necessário que estudos que as tomem por temática considerem seus pontos de vista de mulheres e negras³”, como destaca Marieta Ferreira, a história oral se torna uma metodologia central nesta pesquisa. Ao fornecer ao historiador do presente um material denso e significativo, ela permite acessar as narrativas das artistas e compreender os sentidos que atribuem às suas práticas no presente⁴.

Com base nesse entendimento, a pesquisa adota uma abordagem metodológica que articula história oral, pesquisa bibliográfica e análise de produções acadêmicas e midiáticas dos coletivos estudados, com o objetivo de apreender a complexidade de suas criações e experiências.

²MOHANTY, Chandra Talpade. *Sob olhos ocidentais*. Tradução de Ana Bernstein. Coordenação editorial de Laura Erber. Rio de Janeiro; Copenhagen: Zazie Edições, 2020, p. 73).

³SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Chegou a hora de darmos a luz a nós mesmas: Situando-nos enquanto mulheres e negras. *Cadernos CEDES*, v. 19, n. 45, p. 7-23, jul. 1998, p.07.

⁴FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do tempo presente: desafios*. Cultura Vozes, Petrópolis, v.94, nº 3, p.111-124, maio/jun., 2000.

Foram analisadas entrevistas com integrantes dos coletivos, textos acadêmicos produzidos pelas próprias artistas ou por pesquisadoras negras que acompanham suas trajetórias, registros audiovisuais e fotográficos, materiais de divulgação e postagens em redes sociais.

Plataformas como Facebook e Instagram se mostraram fundamentais para mapear a circulação dos espetáculos, os territórios ocupados pelas artistas e as estratégias estéticas e políticas mobilizadas nas narrativas visuais compartilhadas. Essas imagens e textos ampliam a compreensão das dinâmicas que estruturam a cena teatral, evidenciando como esses grupos articulam arte, conhecimento e presença negra nos diferentes contextos em que atuam.

As entrevistas foram conduzidas com base em uma ética da escuta, que respeita os tempos e os silêncios das interlocutoras. Dada a natureza sensível de alguns relatos, especialmente no que se refere à experiência de violências raciais, a pesquisa adotou procedimentos específicos de proteção, incluindo a supressão de trechos que poderiam expor as participantes a retaliações, a omissão de informações identificáveis sobre locais e contextos específicos, e, em certos casos, a apresentação de falas individuais como enunciações coletivas.

Essas escolhas não apenas reafirmam o compromisso com uma postura ética e antiextrativista, em contraposição às práticas acadêmicas que historicamente exploraram corpos e narrativas negras. Mas também tensionam as fronteiras entre exposição e invisibilidade, colocando em debate os limites da representação acadêmica diante da vulnerabilidade dos sujeitos.

A análise identifica tanto as especificidades quanto os pontos de convergência entre as práticas dos dois grupos, com foco em suas intenções políticas e estéticas. Ambas rompem com estruturas tradicionais do teatro, ampliando repertórios críticos e simbólicos sobre a representação de mulheres negras. A escolha desses coletivos parte da necessidade de pensar a diáspora negra como força constituinte da modernidade ocidental (Gilroy, 2001; Hall, 2006). Eles atuam como espaços de enunciação onde as artistas tensionam fronteiras, mobilizam afetos e reconfiguram os limites da representação. Suas criações desafiam hierarquias e afirmam com potência a presença negra no teatro contemporâneo.

Esta pesquisa se insere nesse debate, investigando experiências de mulheres negras da diáspora e suas estratégias artísticas e políticas de afirmação identitária entre Brasil e Alemanha. Ao analisar a presença

negra, a literatura afro-alemã e as trocas culturais entre Florianópolis e Berlim, busca-se compreender como essas performances enfrentam a engrenagem colonial da branquitude, que organiza o mundo com base em raça, gênero e território. Em resposta, essas artistas propõem outras formas de existência, criação e alianças na Diáspora Negra.

A percepção e a representação das mulheres negras não ocorrem de forma isolada, mas estão inseridas em estruturas coloniais de poder que articulam raça, gênero e classe. Segundo Dussel (1993, p. 50–51), essas estruturas operam por meio de mecanismos políticos, culturais e econômicos que controlam corpos, saberes e formas de trabalho, sustentando uma hierarquia social alicerçada na colonialidade.

Nesse contexto, a cultura não pode ser dissociada da política e da economia, pois atua diretamente na construção e na naturalização de representações sociais que restringem as possibilidades de existência das mulheres negras. Como aponta Carneiro (2004, p. 76), o racismo e o sexismo, articulados pela lógica colonial, estruturam um sistema de dominação que não apenas produz violências, mas também sustenta discursos ideológicos internalizados por quem os reproduz e por quem é por eles subjugado. Essas relações de poder se naturalizam e se perpetuam, limitando continuamente a agência e a mobilidade das mulheres negras.

No caso brasileiro, dispositivos de controle racial impactam diretamente suas trajetórias, condicionando formas de existência e circulação social. No campo transnacional, tais representações são reforçadas por noções como a mestiçagem e a figura da “mulata” como símbolo nacional de mulheridade — construções que moldam tanto a autoimagem interna quanto a percepção externa das mulheres negras brasileiras⁵.

Nesse cenário, o conceito de imagens de controle, formulado por Patricia Hill Collins (2019, p. 136), é central para compreender como representações atuam como dispositivos ideológicos. Ele evidencia que essas imagens contribuem para a naturalização de desigualdades, e estruturais para reorganizar hierarquias que sustentam estruturas de dominação racial, sexual e de classe⁶. Ao operar como mecanismos

⁵COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo editorial, 2019, p.139-140.

⁶BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2009) a partir do conceito de

simbólicos e sociais, limitam a mobilidade das mulheres negras e reforçam sua posição subalterna.

No Brasil, embora as discussões sobre questões negras estejam ganhando espaço nas universidades, ainda são recentes e, em muitos campos, seguem frágeis. Iniciativas como o Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros (COPENE), organizado pela Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), e a revista *Afro-Ásia*, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), têm se firmado como referências na produção de conhecimento sobre a diáspora negra.

Ao longo do meu percurso acadêmico, observei que a diáspora negra europeia permanece pouco explorada nos estudos produzidos no Brasil. Quando abordada, costuma aparecer restrita à relação com Portugal e ao legado do colonialismo, sem aprofundamento sobre a presença negra e suas articulações em outros países do continente. Diante disso, considero fundamental ampliar o foco e reconhecer a Europa também como um espaço de construção e articulação da diáspora, inserindo essas experiências no horizonte das pesquisas brasileiras.

Esse deslocamento de perspectiva foi fortalecido por diálogos com artistas e pesquisadoras negras atuantes na Europa. Entre essas interlocuções, destaco o contato com Marisa Lobo, artista visual residente em Viena, que me apresentou a Associação para Estudos Globais da Diáspora Africana (ASWAD)⁷, uma conferência bienal que reúne acadêmicos, ativistas e políticos para debater questões da diáspora africana em nível global. Esse espaço possibilitou ampliar redes de pesquisa e aprofundar a compreensão sobre a presença negra na Europa.

As conexões estabelecidas por meio da ASWAD abriram caminhos para minha participação na Conferência Bienal da AfroEuropeans Network, essa edição ocorreu em 2019, com o tema *In/Visibilidades Negras Contestadas*. Durante o evento, acompanhei pesquisas e compartilhei reflexões com estudiosos, especialmente de língua portuguesa, que enfrentam desafios similares aos meus, como o acesso a bibliografias acessíveis e traduções que rompam com a lógica colonial.

A Conferência consolidou-se como espaço central para os debates sobre identidade afro-europeia, ampliando sua visibilidade e

imagens de controle. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019, p. 73.

⁷Association for the Study of the Worldwide African Diáspora.

inserindo essas discussões na agenda internacional. Como plataforma transdisciplinar, promove pesquisas sobre racismo, culturas negras e identidades afrodescendentes na Europa, fortalecendo o diálogo com os estudos latino-americanos. No entanto, o contexto europeu ainda é marcado por uma narrativa dominante centrada na branquitude, que dificulta o reconhecimento das trajetórias afrodescendentes.

Em 2018, no contexto da Década Internacional de Afrodescendentes (ONU, 2015–2024), o Parlamento Europeu sediou a primeira *People of African Descent Week*, voltada à visibilidade e ao reconhecimento das mais de 15 milhões de pessoas negras na Europa. Organizado com o apoio de entidades como o Intergrupo Antirracismo e Diversidade e a ENAR (Rede Europeia contra o Racismo), o encontro reuniu ativistas, especialistas e parlamentares para debater estratégias contra o racismo estrutural, a violência institucional e a exclusão social. Resultado da articulação de movimentos negros europeus, a iniciativa gerou recomendações políticas em defesa da justiça racial e da inclusão. Ao reafirmar a presença negra no continente, inseriu a pauta afro-europeia na agenda da União Europeia, articulando cultura, memória e justiça como eixos centrais⁸.

A partir desse cenário fértil, aprofundi a pesquisa na comunidade afro-alemã, em interlocução com a pesquisadora Jéss Oliveira, cujo estudo sobre May Ayim — poeta negra alemã e referência no movimento de mulheres negras — foi fundamental para compreender as lutas e construções identitárias afro-alemas. A trajetória de Ayim, especialmente em Berlim, é emblemática: ao interrogar sua identidade em uma sociedade estruturada pela branquitude, cunhou o termo “afro-alemã” e articulou o movimento de mulheres negras no país, com forte atuação intelectual e artística.

Esse processo evidenciou a centralidade da arte na formação dessas identidades, especialmente por meio da poesia e da literatura, influenciadas por trocas com mulheres negras do continente americano, como Audre Lorde. Mais que uma reivindicação racial, a identidade afro-alemã consolidou-se como um movimento de resistência cultural e intelectual.

⁸ EUROPEAN INTEREST. *Honouring EU people of African descent*. 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.europeaninterest.eu/honouring-eu-people-african-descent/>. Acesso em: 15/07/2023.

Nesse contexto, insere-se o Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim, em diálogo com o Coletivo NEGA, de Florianópolis. Suas performances tensionam representações hegemônicas sobre mulheres negras, mobilizando afetos e narrativas que desconstróem imagens forjadas pela colonialidade. Essa produção evidencia a persistência do passado no presente e sua projeção sobre o futuro, articulando temporalidades em movimento.

Como aponta Koselleck (2014, p. 271), o presente projeta-se no futuro enquanto permanece ancorado no passado, compondo um tempo espiralar, em que os eventos, fora da linearidade, se transformam continuamente e se implicam mutuamente. A história, nesse movimento, atua como ferramenta analítica capaz de refletir e intervir nesses processos. Nessa perspectiva, Chandra Mohanty (2020) reforça a importância de analisar as especificidades das experiências diaspóricas sem perder de vista suas conexões mais amplas. Para a autora, reconhecer as diferenças entre comunidades e identidades é essencial para compreender relações transnacionais de forma mais complexa, já que nenhuma fronteira é fixa ou definitiva.

O Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim tem origem no Coletivo Madalena-Anastácia, fundado no Rio de Janeiro em 2015 como parte da Rede Ma(g)dalena Internacional, uma articulação transnacional de artistas-ativistas da América Latina, África e Europa. Enraizado na metodologia do Teatro das Oprimidas, o grupo surgiu para ampliar a representatividade negra no encontro anual da Rede, realizado em Puerto Madryn, Argentina.

Sua estreia ocorreu com a performance *Consciência do Cabelo aos Pés*, uma adaptação do Teatro-Fórum baseada em uma peça anteriormente apresentada em Berlim. Com a expansão das atividades para a capital alemã, o coletivo consolidou uma nova fase a partir de 2017, sob a direção de Bárbara Santos, atriz, dramaturga e diretora teatral brasileira. Residente em Berlim desde 2009⁹, Santos também coordena o

⁹Mulher negra brasileira, radicada em Berlim, Alemanha, é socióloga formada pela UFF e atuou como professora na rede municipal de educação do Rio de Janeiro durante quinze anos. Bárbara trabalhou por duas décadas com Augusto Boal como coordenadora do Centro de Teatro do Oprimido – CTO, na concepção e desenvolvimento do Teatro-Legislativo e da Estética do Oprimido, tem 26 anos de experiência ininterrupta com o método, no Brasil e em 38 países nos cinco continentes. Bárbara é diretora artística de KURINGA, espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim, do grupo Madalena-Berlin e de TOgether International Theatre Company – cooperação entre organizações de sete países europeus. Idealizadora e coordenadora do Programa KURINGA de Qualificação em Teatro do Oprimido. Integra a ITI Alemanha

espaço teatral KURINGA e o grupo Cor do Brasil, fortalecendo a presença do Teatro das Oprimidas na cena artística e política da cidade.

A fundamentação teórica desta pesquisa sobre o Teatro das Oprimidas e o Coletivo Madalena-Anastácia baseia-se em estudos que analisam sua trajetória, metodologia e interseções com raça e gênero. Para compreender as dinâmicas que estruturam essas práticas teatrais, mobilizo pesquisas que exploram tanto o desenvolvimento do Teatro das Oprimidas quanto as especificidades da atuação dos coletivos investigados. Nesse sentido, são referências os trabalhos de Gabriela Serpa Chiari (2013), Bárbara Santos (2019), Cláudia Simone dos Santos Oliveira (2020), Alessandro da Silva Conceição (2018), Rachel Nascimento da Rocha (2019) e Carolina Angélica Ferreira Netto (2021).

Essas investigações oferecem subsídios para analisar as estratégias artísticas e políticas desenvolvidas pelos coletivos, evidenciando como o Teatro das Oprimidas se configura como um espaço de enunciação para mulheres negras. A abordagem proposta nesta tese busca, assim, compreender como esses grupos articulam teatro e narrativas de combate a branquitude na diáspora negra para a construção de novas narrativas de pertencimento e reexistência.

Enquanto o Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim insere o Teatro das Oprimidas no contexto europeu, o Coletivo NEGA, em Florianópolis, representa a primeira experiência documentada de um grupo de Teatro Negro contemporâneo em Santa Catarina¹⁰. Ao longo dos anos, consolidou-se como um espaço majoritariamente formado por mulheres

(International Theatre Institute of UNESCO) desde 2014. No Rio de Janeiro, é diretora artística do Coletivo Madalena Anastácia – composto por mulheres negras. Também é diretora artística da Rede Ma(g)dalena Internacional, formada por grupos feministas da Europa, África e América Latina. Bárbara Santos é autora do livro *Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis* (2016), *Percursos Estéticos imagem, som, ritmo, palavra: abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido* (2018) e editora da revista METAXIS sobre o Teatro do Oprimido no Brasil e no mundo (uma publicação do CTO).

¹⁰Relatos de moradores mais velhos de Florianópolis sugerem que já existiram experiências de Teatro Negro em diferentes momentos da história da cidade e do estado de Santa Catarina. No entanto, até o momento, não há registros documentados que comprovem essas iniciativas. A ausência de documentação reflete um processo mais amplo de apagamento e desvalorização das manifestações artísticas negras pela branquitude, que historicamente marginaliza essas produções. Dessa forma, a referência ao Coletivo NEGA como o primeiro grupo de Teatro Negro contemporâneo em Santa Catarina baseia-se na sua constituição dentro de uma formação intelectual específica, alinhada à narrativa do Teatro Negro enquanto movimento estético, político e epistemológico. Isso não significa que outras formações negras não tenham existido, mas sim que elas ainda não foram estudadas e registradas, evidenciando a necessidade de investigações que ampliem a compreensão da história das produções cênicas negras no estado.

negras. Ao longo de sua trajetória, o coletivo também contou com a participação de pessoas não binárias, ampliando suas perspectivas e formas de criação.

Sua proposta abrange múltiplas linguagens cênicas e explora as possibilidades rizomáticas de inserção cultural, evidenciando a complexidade das artes negras. Para a compreensão do Coletivo NEGA, suas práticas cênicas e seu contexto de atuação, dois estudos são fundamentais. O primeiro é o Trabalho de Conclusão de Curso de Thuanny Paes (2017), *Teatro é Coisa de Preto e Preta Sim: O Surgimento do Teatro Negro do Coletivo NEGA em Florianópolis*, Santa Catarina, que examina a formação do grupo e seus desdobramentos iniciais. O segundo é a dissertação de mestrado de Fernanda Rachel da Silva (2018), *O Beijo e o Tapa: Manifesto e Interseccionalidade no Teatro Negro do Coletivo NEGA*, que analisa sua atuação a partir de uma perspectiva interseccional e política.

Produzidos por autoras que acompanharam a trajetória do coletivo, esses estudos oferecem subsídios teóricos e analíticos cruciais para esta pesquisa, contribuindo para a compreensão das dinâmicas artísticas e sociais que estruturam o Teatro Negro contemporâneo em Florianópolis.

Santa Catarina, estado do sul do Brasil, está entre aqueles com as menores proporções de população negra do país. De acordo com o Censo Demográfico de 2022, 4,07% de seus habitantes se identificam como pretos e 19,22% como pardos, totalizando 23,29% da população autodeclarada negra. Apesar desse número expressivo, a identidade regional do estado é marcada pela hegemonia da branquitude, sustentada por discursos que o associam à imigração europeia e ao mito da "Europa brasileira". Essa configuração reflete os efeitos do projeto de branqueamento promovido pelo Estado brasileiro ao longo da formação nacional, naturalizando a marginalização da população negra e de suas expressões culturais.

Apesar do apagamento sistemático da cultura negra, comunidades negras seguem se fortalecendo e preservando suas referências culturais. Em Florianópolis, essa presença se manifesta tanto na reconfiguração de expressões artísticas quanto na criação de entidades afrodescendentes. Entre elas, destacam-se a Escola de Samba Embaixada Copa Lord e as 19 comunidades quilombolas reconhecidas pelo poder

público¹¹, além de outras organizações que serão analisadas ao longo deste estudo.

O impacto do conceito de “Europa brasileira” vai além do silenciamento da população negra, afetando outros grupos culturais ao selecionar quais identidades são valorizadas. Esse processo hierárquico minimiza contribuições culturais diversas, negando às populações negras seu papel histórico e empurrando suas existências para um não-lugar cultural. Representações midiáticas e institucionais reduzem práticas de herança africana, como o carnaval e a capoeira, a recortes turísticos e folclóricos, desconsiderando sua profundidade histórica e política.

No contexto contemporâneo, isso se traduz na forte adesão do estado a discursos conservadores antifeministas e racializados, consolidando Santa Catarina como um dos principais polos da extrema-direita no Brasil. Esse cenário favorece a proliferação de organizações neonazistas e intensifica a violência material e simbólica contra mulheres negras¹². Além do racismo estrutural, o estado reproduz mecanismos de exclusão disfarçados sob narrativas de tradição e proteção cultural europeia, invisibilizando suas dimensões de violência social e simbólica¹³.

A presença do Coletivo NEGA em Florianópolis adquire um significado particular quando analisada a partir da experiência de pessoas negras que não pertencem à região Sul do Brasil. Em um estado onde a branquitude se consolidou como norma cultural e social, a busca por territórios negros, sociabilidades e afetividades torna-se um desafio. Diferentemente de outras capitais do país, onde essas redes são mais visíveis e organizadas, em Florianópolis, sua identificação requer um mapeamento mais atento e uma aproximação ativa.

Foi nesse contexto que tive meu primeiro contato com o Coletivo NEGA. A apresentação de *Preta-à-Porter*, que assisti, marcou uma

¹¹RASCHE, Karla Leandro. Associações negras: cacumbis, clubes recreativos, blocos carnavalescos e escolas de samba de Florianópolis na primeira metade do século XX. In: *III Seminário Internacional de História do Tempo Presente*, 2017, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: UDESC, 2017, p.12.

¹²Ver texto da historiadora Cristina Sheibe Wolff, no Portal Catarinas, onde a pesquisadora traz questões do tempo presente para que se estude o estado de Santa Catarina sob perspectivas outras: <https://catarinas.info/por-que-estudar-historia-de-santa-catarina/> Acesso em: 28/07/2025.

¹³No documentário “Cafê com leite (água e azeite?)” dirigido e roteirizado pela doutora em cinema Guiomar Ramos, o antropólogo Kabengele Munanga (2007) explica que o racismo brasileiro é manhoso, um sentimento que não é aberto ou explícito, mas já está enraizado e naturalizado. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-YMdQMxoZTg&t=9s>. Acesso em: 28/07/2025.

ruptura com o padrão predominante dos espaços culturais da cidade, nos quais a presença negra é frequentemente minorizada. No ambiente da performance, a composição da plateia já evidenciava essa diferença: majoritariamente negra, criando um espaço de pertencimento e reconhecimento.

Ao final do espetáculo, a roda de conversa promovida pelo coletivo não apenas ampliou as reflexões propostas na cena, mas também funcionou como um espaço de troca, no qual o público compartilhava experiências de racismo e deslocamento na cidade. Esse processo evidencia o papel do teatro não apenas como expressão estética, mas como dispositivo de elaboração coletiva das vivências da população negra, mobilizando afetos, memória e resistência.

Essa experiência revelou que o teatro não se limitava à representação, mas operava como um espaço de escuta e articulação coletiva, onde as experiências negras eram validadas e elaboradas de forma compartilhada. A intensidade das trocas e a circulação das emoções entre artistas e público revelavam a potência política da cena teatral, mobilizando questões que transcendiam o espetáculo em si. Esse impacto levou-me a refletir sobre a necessidade de aprofundar academicamente a relação entre teatro, diáspora e construção de pertencimento, transformando essa experiência em um objeto de pesquisa que articula estética, memória e resistência.

Esse processo trouxe a hipótese de que a performance mobiliza não apenas narrativas individuais, mas também emoções coletivas, revelando a permanência do passado colonial e racista nos corpos e subjetividades negras. Assim, o teatro, enquanto prática estética e política, torna-se um meio de elaboração e ressignificação dessas vivências, promovendo diálogos que atravessam a cena, o corpo e os afetos que estruturam o cotidiano da população negra.

A teoria de Ahmed (2004) sobre a circulação das emoções como fenômeno social oferece um referencial relevante para compreender como experiências históricas permanecem e se atualizam nas relações contemporâneas. Segundo a autora, as emoções não apenas rememoram o passado, mas moldam relações no presente e projetam futuros, orientando formas de interação e pertencimento. Nesse sentido, "sujeitos alinham-se uns aos outros", estabelecendo conexões afetivas e políticas que atravessam o tempo¹⁴.

¹⁴AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004, p. 119.

Apesar das especificidades, Florianópolis e Berlim compartilham dinâmicas semelhantes de exclusão racial, nas quais o pertencimento é frequentemente associado à branquitude. Como consequência, suas populações negras enfrentam deslocamentos sociais e simbólicos semelhantes, conectados pela experiência do racismo e pela luta antirracista. Essa realidade se insere no contexto mais amplo do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), marcado não apenas pela dispersão diaspórica das populações negras, mas sobretudo pelas condições estruturais que restringem suas existências em sociedades modernas.

Nesse sentido, os trânsitos artísticos entre mulheres negras no Atlântico Negro evidenciam conexões afetivas e políticas que atravessam fronteiras nacionais, demonstrando como suas experiências são moldadas por processos semelhantes de exclusão e resistência. A experiência diaspórica desfaz a noção ingênua de uma memória comum e homogênea¹⁵, destacando sua dimensão política, dinâmica e negociada. É nessa dinâmica contingente e politicamente disputada da memória que se encontra a modernidade própria da diáspora, marcada pela constante reelaboração de suas identidades.¹⁶

Navegar por essas águas exige um olhar que compreenda o Atlântico não como abismo, mas como caminho. O teatro dessas mulheres opera como um rizoma (Deleuze; Guattari, 2011): não há um centro fixo, uma origem única ou um destino previsível¹⁷. Ele se expande em múltiplas direções, interligando experiências, ressignificando territórios e criando redes que resistem à lógica colonial. A cena teatral negra se inscreve em um movimento contínuo de desconstrução e reconstrução, onde cada performance se ramifica, multiplicando narrativas e rompendo com estruturas hierárquicas que tentam restringir sua expressão.

Os referenciais teóricos que estruturam esta tese refletem a complexidade das experiências das mulheres negras na diáspora e suas produções teatrais, articulando diferentes campos do conhecimento. O

¹⁵GILROY, Paul. *Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. Tradução de Célia M.M. de Azevedo et. al., São Paulo, Annablume, 2007.

¹⁶GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001, p.57.

¹⁷O conceito de rizoma, originado na botânica, refere-se a uma estrutura vegetal cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto, formando redes interligadas onde não há um início ou fim fixo. Para Deleuze e Guattari, o rizoma é um modelo epistemológico dinâmico, desmontável, conectável e reversível. Essa perspectiva rompe com a linearidade e sugere que as fronteiras não se definem pelo espaço ou pelo tempo, mas pelos pontos de encontro e fratura, exigindo diálogo e abertura à alteridade.

feminismo negro fornece uma base fundamental para compreender como essas artistas constroem e afirmam suas próprias narrativas. Intelectuais como Sueli Carneiro (2003, 2011, 2021), Lélia Gonzalez (1983) e Angela Figueiredo (2020) oferecem análises sobre raça e gênero, destacando a centralidade das mulheres negras na produção de conhecimento e na construção de novas epistemologias.

A História Global e a História do Tempo Presente fornecem o arcabouço teórico que permite compreender as dinâmicas artísticas das mulheres negras para além dos contextos locais, inserindo suas produções teatrais em um fluxo mais amplo de circulação de ideias, estéticas e epistemológicas. A História Global possibilita analisar as redes de trocas culturais e intelectuais que atravessam diferentes territórios, conectando Florianópolis e Berlim dentro de um panorama amplo da diáspora negra. Já a História do Tempo Presente permite articular as experiências das artistas aos processos sociais contemporâneos, revelando como suas produções dialogam com desafios e disputas atuais no campo cultural.

No campo das abordagens pós-coloniais e decoloniais, os trabalhos de Paul Gilroy (2001) e Beatriz Nascimento (2007) são fundamentais para a formulação do conceito de Atlântico Negro, possibilitando a compreensão dos deslocamentos e das conexões transnacionais entre mulheres negras em Florianópolis e Berlim. Stuart Hall (2006, 2011) aprofunda essa discussão ao analisar as identidades em contextos híbridos, destacando a articulação política e cultural da diáspora como processo dinâmico e situado.

As teorias do entre-lugar, de Homi Bhabha (2013), e da identidade mestiça, de Gloria Anzaldúa (2005), também oferecem ferramentas importantes para pensar as dinâmicas de formação identitária nos contextos analisados. Anzaldúa concebe a identidade mestiça como espaço de transgressão e reinvenção, rompendo com ciclos de apagamento impostos pelo colonialismo. Já Bhabha propõe o entre-lugar como zona de contato e ambiguidade, onde as identidades não apenas resistem, mas criam novos significados. Ambas as perspectivas ajudam a compreender como sujeitos negros, especialmente mulheres, transitam entre referenciais culturais e tensionam hierarquias construídas pela branquitude.

A pesquisa também se ancora no pensamento decolonial latino-americano, especialmente nos trabalhos de Walter D'Mignolo (2002, 2013) e Aníbal Quijano (2005), que criticam o eurocentrismo e identificam a colonialidade como base persistente das desigualdades globais. Essa

estrutura molda os imaginários sobre as mulheres negras e sustenta o racismo estrutural tanto no Brasil quanto na Europa, como no contexto berlinense. A partir dessa perspectiva, evidenciam-se as estratégias políticas e intelectuais por meio das quais mulheres negras, mesmo situadas em margens impostas, redefinem pertencimentos e transformam o não-lugar colonial em espaço de resistência e criação teórica.

Sara Ahmed (2004) complementa essa discussão ao examinar as emoções como elementos estruturantes das relações sociais e dos processos de racialização. Seu trabalho permite analisar como os afetos circulam nos espaços de produção cultural e como a branquitude opera como um regime de percepção que regula acessos e visibilidades. A partir dessa perspectiva, esta pesquisa investiga como os coletivos teatrais estudados desafiam essas fronteiras afetivas, ressignificando a cena e criando novas possibilidades de existência negra na arte.

No contexto alemão, os estudos de Fátima El-Tayeb (1999, 2009, 2011) são fundamentais para estruturar a compreensão da negritude afro-alemã, analisando as formas como a branquitude europeia historicamente nega a presença negra dentro de suas fronteiras. Seus trabalhos demonstram como os afro-alemães desafiam essa invisibilização ao reivindicar espaços de pertencimento e expressão cultural, um processo que ressoa nas práticas teatrais das artistas analisadas nesta pesquisa.

O arcabouço teórico adotado nesta tese possibilita uma leitura ampliada dos deslocamentos, da criação artística e das dinâmicas de pertencimento que atravessam as performances dos coletivos estudados. Cada um desses referenciais contribui para situar as produções teatrais no entrecruzamento entre estética, política e identidade, sem perder de vista que, como destaca Gilroy (1993, p. 107), "a transformação social e o combate à opressão devem ocupar lugar central na agenda de investigação".

Por fim, reconheço que a pesquisa não se deu em um lugar neutro, mas foi atravessada por experiências pessoais, incluindo deslocamentos geográficos, luto, racismo e a pandemia de COVID-19, que afetaram diretamente o ritmo do trabalho e a forma de escrever. A autorreflexividade, nesse contexto, tornou-se um gesto metodológico necessário, reforçando a ideia de que toda produção de conhecimento é situada, afetada e politicamente implicada.

No Capítulo I – A Construção da Identidade Nacional e seus Impactos na Representação Global das Mulheres Negras Brasileiras, analiso, a partir das perspectivas da colonialidade e do racismo estrutural,

como essas dinâmicas históricas e sociais moldaram narrativas excludentes que consolidam a branquitude como referência central da identidade nacional. O capítulo também investiga o impacto das políticas de branqueamento e imigração europeia, com ênfase no caso de Santa Catarina, onde essas estratégias contribuíram para a construção de uma identidade regional branca e europeizada, reforçando a invisibilização das populações negras e marginalizando suas contribuições para a cultura e a sociedade locais.

O Capítulo II – Mulheres Afro-Diaspóricas: Potências Históricas que Ligam, Entrelaçam, Constroem e Abrem Caminho investiga as experiências de mulheres negras na diáspora, tomando a literatura afro-alemã como estratégia de afirmação identitária e analisando as conexões político-culturais entre Brasil e Alemanha. O capítulo discute especialmente como essas alianças desafiam as narrativas eurocêtricas hegemônicas. Nesse contexto, examina-se o surgimento e a atuação do Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim, destacando as performances e os desdobramentos políticos gerados pelo intercâmbio com o Coletivo Madalena-Anastácia do Rio de Janeiro. A análise enfatiza como esses encontros entre artistas negras potencializam conexões afetivas, intelectuais e políticas, ampliando as possibilidades de representação na diáspora negra global.

O Capítulo III – Produção Cultural Negra em Santa Catarina: Narrativas que sobrevivem fora do lugar analisa práticas culturais e artísticas afrodescendentes no estado, destacando como essas manifestações desafiam a hegemonia da branquitude na região. O capítulo aborda a trajetória do Coletivo NEGA, analisando especialmente a performance Prêt-à-Porter como exemplo de teatro negro contemporâneo e sua importância na elaboração de novas narrativas sobre pertencimento e identidade negra.

1. CAPÍTULO I- A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E SEUS IMPACTOS NA REPRESENTAÇÃO GLOBAL DAS MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS

condição: imigrante

desde que cheguei

um cão me segue

&

mesmo que haja quilômetros

mesmo que haja obstáculos

entre nós

sinto seu hálito quente

no meu pescoço.

&

não me deixa

frequentar espaços sem sua companhia.

desde que cheguei

um cão me segue

&

não me deixa

frequentar outros espaços.

um cão que me rosna

&

não me deixa

eu o chamo imigração.

um país que te rosna

uma cidade que te rosna

ruas que te rosnam:

como um cão selvagem

esqueça aquela ideia

infantil aquela lembrança

infantil

de sua mão afagando um cão

de sua mão afagando seu cão.

(Prates, 2018, p. 33)

Este capítulo analisa como a identidade nacional brasileira foi construída e de que maneira essa formação influenciou a representação global das mulheres negras, considerando também o contexto internacional e as dinâmicas transatlânticas que atravessam essas representações. O texto investiga os discursos que sustentam hierarquias raciais e de gênero, evidenciando como teorias racialistas, narrativas

sobre mestiçagem e projetos de branqueamento contribuíram para a marginalização dessas mulheres tanto no Brasil quanto em sua projeção global. A discussão será conduzida a partir das contribuições de intelectuais negras, que problematizam o racismo estrutural e a invisibilização de suas trajetórias no campo acadêmico e cultural.

1.1. NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL E RAÇA: NOVAS LINGUAGENS, NOVAS IMAGENS E VELHOS ACORDOS

A agenda feminista contemporânea global está com os olhos voltados a registrar, acolher e redimensionar trajetórias de mulheres racializadas que têm sido persistentes em expressar de forma crítica que, historicamente, a raça configura as definições políticas. Suas análises sugerem que as lógicas de dominação racial, ainda que mudem os sistemas políticos e econômicos, persistem definindo lugares sociais de maneira muito parecida sem ter em conta o território de ocupação¹⁸.

No Brasil, principalmente a partir da segunda década do século XXI, as agendas dos movimentos sociais e das ações político-partidárias progressistas intensificaram os esforços para combater as opressões seculares vividas pelas mulheres afrodescendentes e negras no país. Apesar da inclusão recente, é fundamental reconhecer e valorizar o trabalho intelectual de mulheres negras como protagonistas na construção do pensamento antirracista e na interpretação da história do Brasil.

A produção destas mulheres intelectuais insere-se na narrativa de intérpretes do Brasil, porque suas produções trazem as experiências das populações negras dentro dos processos de construção da identidade nacional, e evidencia o racismo como um elemento fundamental na história do Brasil. Portanto os movimentos mais recentes que trazem esses pensamentos como norteadores das ações sociais, configuram um importante aliança para o avanço do antirracismo.

Lélia Gonzalez, pensadora que publicou textos como *Por um feminismo afrolatinoamericano* e *Racismo e Sexismo no Brasil*, ambos nos anos 1980. Sueli Carneiro, pioneira na criação do Instituto da Mulher Negra, também na década de 1980 produz conhecimentos que articulam discussões entre gênero, sexualidade e raça, e que até hoje produzem efeitos significativos para os avanços em torno dos direitos civis das populações negras. Tornando-se referências tanto para pessoas

¹⁸Carneiro, 2003; Mohanty, 2008; hooks, 2019.

acadêmicas quanto ativistas que desejam entender a complexidade da formação brasileira a partir desses pressupostos teóricos.

Beatriz Nascimento (1942-1995), historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista pelos direitos humanos, foi uma das principais personagens das lutas negras que interpelaram o racismo e as leituras teóricas dominantes da experiência afro-brasileira na década de 1970, exigindo conhecimentos que valorizassem negros como sujeitos dos processos históricos. Nascimento participou da “Quinzena do Negro” da USP, evento organizado pelo sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira com o objetivo de construir uma teoria social negra¹⁹. Durante este evento, em 1977, ela concedeu uma entrevista para o documentário *O Negro, da Senzala ao Soul* (TV Cultura), na qual afirmou:

A História do Brasil... Eu gostaria de dizer que uma frase de José Honório Rodrigues, que se tornou quase que uma afirmação geral, é que a “História do Brasil foi uma história escrita por mãos brancas”. Tanto o negro quanto o índio, quer dizer, os povos que viveram aqui, juntamente com os brancos, não têm suas histórias escritas, ainda (Nascimento, 2018 [1977], p. 195 *apud* Assunção 2021 p.234).

No final da década de 1970, durante a abertura política da Ditadura Militar e o ressurgimento dos movimentos sociais, o conceito de raça começou a ser politizado, desafiando o mito da democracia racial, que afirmava que o Brasil era uma nação racialmente igualitária apesar das evidentes desigualdades. Esse processo visava confrontar e dismantelar a visão idealizada da igualdade racial, evidenciando as realidades de discriminação e desigualdade.

Quando Nascimento enfatiza que a narrativa histórica oficial do país foi predominantemente escrita por mãos brancas, é necessário evidenciar que foram mãos majoritariamente masculinas e brancas. Até o fortalecimento dos movimentos feministas na mesma década e a implementação de tratados de direitos humanos, que começaram a modificar a realidade das mulheres, principalmente brancas, os homens

¹⁹ Assunção, et al, 2021, p.234.

mantinham seu espaço na esfera pública, desqualificando o trabalho intelectual feminino²⁰.

Lélia Gonzalez critica a romantização da escravidão por autores como Gilberto Freyre e a naturalização das relações entre senhores e escravizadas por Caio Prado Júnior. Sua crítica se volta, por exemplo, ao arianismo de Oliveira Vianna, ao elogio à mestiçagem de Gilberto Freyre e à perspectiva patriarcal de Caio Prado Júnior em *A Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), um clássico do pensamento social brasileiro²¹. Para Gonzalez, a análise de Prado Júnior sobre as relações entre senhores e escravizadas é desumanizante. Ele ignora as violências vividas por mulheres negras e transforma essas experiências em abstrações históricas. Ela ironiza a forma como ele naturaliza o desejo como motor da história:

Por essas e outras também que dá vontade de rir quando a gente continua lendo o livro do “seu” Caio Prado Jr. Aquele trecho que a gente reproduziu aqui termina com uma nota de rodapé, onde ele reforça todas as babaquices que diz da gente, citando um autor francês em francês (só que a gente traduz): “O milagre do amor humano é que, sobre um instinto tão simples, o desejo, ele constrói os edifícios de sentimentos os mais complexos e delicados” (André Maurois). É esse milagre que o amor da senzala não realizou e não podia realizar no Brasil Colônia” (grifos nossos). Pelo exposto, parece que nem Freud conseguiu definir neurose melhor do que André Maurois. Quanto à negativa do “seu” Caio Prado Jr., infelizmente, a gente sabe o que ele está afirmando esquecidamente: o amor da senzala só realizou o milagre da neurose brasileira graças a essa coisa simplérrima que é o desejo. Tão simples que Freud passou a vida toda escrevendo sobre ela (talvez porque não tivesse o que fazer, né, Lacan?). Definitivamente, Caio Prado Jr. “detesta” nossa gente. A única colher de chá que dá pra gente é quando fala da “figura boa

²⁰ AGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 582.

²¹ A obra *Formação do Brasil Contemporâneo*, publicada em 1942, é a obra de maior destaque do historiador Caio Prado Jr. É um dos textos mais influentes em relação à história do Brasil e suas relações entre nação e colônia no processo histórico que originou o Brasil. (Rios, 2020, p.08).

da ama negra” de Gilberto Freyre, da “mãe preta”, da “bá”, que “cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura”. Nessa hora a gente é vista como figura boa e vira gente. Mas aí ele começa a discutir sobre a diferença entre escravo (coisa) e negro (gente) pra chegar, de novo, a uma conclusão pessimista sobre ambos (Gonzalez, 1984, p. 234-235).

Beatriz Nascimento reforça essa crítica ao afirmar que a história do povo negro ainda está por ser escrita, dentro de uma história do Brasil também a ser refeita (Nascimento, 2018, p.48). Ambas defendem a urgência de reconstruir as narrativas nacionais a partir das experiências negras e femininas, historicamente silenciadas.

Para que a tradição historiográfica brasileira seja quebrada, uma vez que “na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance²²”. Historicamente silenciado, o pensamento de mulheres negras foi inserido na academia de forma tutelada. Em resposta, alianças feministas construídas por essas mulheres têm desafiado estereótipos, evidenciado experiências excluídas e proposto políticas que enfrentam múltiplas formas de dominação.

A colonialidade, base da modernidade, articula racismo, patriarcado e eurocentrismo para sustentar desigualdades²³. A classificação racial, inicialmente científica, foi reconfigurada como uma ferramenta sociológica de dominação, justificando o racismo e estabelecendo pessoas brancas como o padrão global²⁴. Como conceito,

²²CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49.

²³MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, João; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 42.

²⁴QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do poder e a experiência cultural latino-americana*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas

a branquitude revela que a raça, enquanto valor, experiência e identificação afetiva, organiza a sociedade²⁵”.

Nesse sistema, raça e gênero operam como tecnologias de poder que desumanizam sujeitos negros e posicionam mulheres, sobretudo negras, em lugares subalternos²⁶. O sujeito branco “[...] é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano²⁷”, como mostram autores como Maria Aparecida Bento e Lourenço Cardoso.

Essas dinâmicas, originadas no período colonial, foram consolidadas como um poder global e persistem na formação do Brasil. O projeto de nação imaginado pelas elites hierarquizou modos de existência, fixando no imaginário social o mito de que as diferenças entre europeus e não europeus são naturais, e não fruto de relações de poder²⁸”.

Após a independência, o Brasil enfrentava instabilidade política e buscava construir uma identidade nacional que unificasse seus diversos povos. O Governo Imperial, em parceria com intelectuais, iniciou um projeto de formação da nação, apesar de o Estado já estar constituído. Como observa José Murilo de Carvalho (2003), em alguns casos, “o Estado cria a nação; às vezes é o oposto; às vezes criam-se mutuamente” (p. 397). A ideia era integrar diferentes classes, gêneros, etnias e raças sob uma única identidade cultural, representando o país como uma grande família nacional²⁹.

dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, João; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

²⁵BENTO, Maria Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 163. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/>. Acesso em: 29/01/2025.

²⁶A colonialidade de gênero é um dos desdobramentos da discussão da colonialidade. Ver: LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Para complementar o debate, indico a leitura do artigo escrito pela professora Cláudia Lima Costa, onde ela interroga Maria Lugones sobre os posicionamentos da autora que vão de encontro aos debates levantados pelas feministas negras interseccionais COSTA, Claudia de Lima. Interrogando Lugones: reflexões sobre um debate inconcluso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1.

²⁷CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014, p. 17.

²⁸Quijano, 2005, p.122.

²⁹José Murilo de Carvalho traz um panorama sobre os principais movimentos rebeldes que ocorreram no Brasil entre os anos de 1831 e 1848. In CARVALHO, José Murilo de. *A construção*

Embora alguns teóricos considerem o conceito de identidade nacional ultrapassado, ele ainda exerce forte influência como fonte de pertencimento cultural. Trata-se de uma resposta política articulada por sistemas de poder, baseada em práticas, memórias, cultura e linguagem. Mesmo diante da globalização, esses projetos identitários seguem operando de forma complexa, desafiando os estudiosos contemporâneos no século XXI.

Esse cenário exige uma revisão crítica da identidade brasileira, tema presente desde a Independência e intensificado com a adoção de ações afirmativas para pessoas negras. Ao reconhecer o racismo estrutural, essas políticas escancaram as contradições de uma identidade nacional que ainda legitima desigualdades e bloqueia avanços de indígenas e negros rumo à equidade cultural e epistêmica.

No século XIX, o pensamento brasileiro foi moldado por teorias raciais europeias, que atribuíam essências e capacidades distintas às raças. Compreender a opressão vivida por mulheres negras hoje exige revisitar esse passado e seus discursos ainda presentes no Brasil e na diáspora³⁰.

Em *O Espetáculo das Raças*, Lília Schwarcz mostra como, entre 1870 e 1930, a questão racial foi discutida por museus, faculdades e institutos históricos, que legitimaram hierarquias raciais sob o disfarce da ciência. Influenciados pelo darwinismo social, esses intelectuais adaptaram símbolos e saberes para justificar a exclusão. Nesse período, raça virou dado científico nos museus, argumento jurídico nas faculdades de Direito e patologia nos discursos médicos. Como afirma Schwarcz, “se a diferença já existia, é nesse momento que é adjetivada” (1998, p. 242).

A população negra passou a ser tratada como obstáculo ao projeto nacional. Para as elites, o desafio era transformar um país diverso em uma nação branca e europeizada, apagando tensões raciais em nome de uma identidade homogênea³¹. Essa construção baseou-se na ideia de

da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 250.

³⁰“Diáspora Africana” ou “Diáspora Negra” é um conceito que faz alusão a diáspora Judaica, que levou os judeus a se espalharem pelo mundo, evento semelhante ao ocorrido com os africanos, com a diferença que estes foram retirados de seu continente para serem trabalhadores escravizados. Do mesmo modo, o conceito diáspora passou a ser utilizado por ativistas e intelectuais ligados às tradições africanas e à luta antirracista. As pessoas da diáspora africana uma vez instalados em quaisquer dos continentes, por mais que as tradições fossem represadas ou aniquiladas, se recriavam culturalmente e socialmente nos novos espaços.

³¹REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 25-28.

que a cultura é biologicamente determinada e deveria refletir a branquitude. Tal ideal foi introjetado na memória coletiva e na subjetividade dos colonizados, promovendo inferiorização racial, hierarquias de gênero e submissão cultural³².

A unificação cultural no Brasil impôs um padrão hegemônico que apagou múltiplas histórias e reforçou hierarquias raciais, afetando especialmente a subjetividade das populações negras. Essa subjetividade — espaço simbólico onde se constrói sentido — foi moldada por narrativas, linguagens e códigos dominantes³³. Como observa Sodré (1999, p. 85), as teorias raciais tornaram-se instrumentos para forjar uma identidade nacional sustentada pela colonialidade, cujo poder atua tanto interna quanto externamente. O ideal eurocêntrico guiou estratégias que apagaram aspectos da própria formação brasileira, reproduzindo desigualdades globais.

Nos séculos XIX e XX, esse projeto impactou diretamente a identidade das mulheres negras, à medida que padrões baseados no branqueamento, na mestiçagem e no mito da democracia racial foram naturalizados. Essas estruturas compuseram uma engenharia social que produziu desigualdades profundas. Como aponta Bhabha (1998, p. 120), os sujeitos do discurso são formados dentro de um aparato de poder que retém saberes e os transforma em estereótipos — formas limitadas de alteridade que mantêm o racismo como estrutura fixa.

A epistemologia colonial se sustenta em histórias únicas, repetidas até parecerem definitivas, “isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua fixidez enquanto racismo. Criando um desequilíbrio de narrativas, onde sobrevive a que tem melhor representação”³⁴.

A mestiçagem foi usada como projeto político de branqueamento no Brasil, articulando imigração europeia, miscigenação seletiva e exclusão da população negra³⁵. Embora Arthur de Gobineau³⁶.

³²Ibid., p. 50.

³³BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jun. 2006, p. 371. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10/01/2023.

³⁴BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Miriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013, p. 117.

³⁵SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 41-42.

³⁶Ibid., p. 36.

defendesse o branqueamento por substituição racial, ao considerar negros e mestiços degenerados, outros pensadores — como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Sílvio Romero — apostaram na miscigenação como forma de criar uma nação homogênea, onde prevaleceriam os traços da “raça superior”. No Brasil, esse projeto assumiu contornos próprios: a mestiçagem foi instrumentalizada para moldar uma identidade nacional e reforçar narrativas hegemônicas — inclusive sobre as mulheres brasileiras no cenário internacional³⁷.

A arte teve papel central nesse processo, ao projetar um país branco, civilizado e harmonioso³⁸. Instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro fixaram representações estereotipadas e apagaram corpos negros da narrativa nacional³⁹. Artistas como Rugendas, Debret e Modesto Brocos — autor de *A Redenção de Cã* — contribuíram para essa construção, especialmente ao representar mulheres negras como figuras subalternas ou sexualizadas⁴⁰.

A mulher negra foi reduzida a estereótipos como a “mãe preta”, a “mulata sensual”, a “escrava fiel” e a “mucama sapeca” — imagens construídas sob o olhar branco, reforçando um ideal de passividade socialmente imposto às mulheres negras⁴¹. Nesse contexto, a sexualidade foi instrumentalizada: o corpo da mulher racializada tornou-se território simbólico na construção da nação, definindo fronteiras identitárias, porque “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das

³⁷SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996, p.43.

³⁸Bhabha, *Op. cit.*, p. 105.

³⁹A vinda da família real para o Brasil em 1808 representou uma mudança considerável no âmbito da produção científica, a partir da influência e iniciativa da monarquia de criar várias instituições científicas como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, o Museu Real (atual Museu Nacional), a Biblioteca Real (atual Biblioteca Nacional), entre outras instituições com o objetivo de promover a pesquisa de materiais da fauna, flora, geológicos e etnológicos da então América Portuguesa. Sobre o tema ver: SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

⁴⁰As obras de arte, amplamente presentes nos livros didáticos de história em circulação no país, desempenham um papel fundamental na formação social, pois transitam entre passado e presente, contribuindo tanto para processos educacionais quanto para dinâmicas políticas.

⁴¹PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 58.

fronteiras que definem quem nós somos servindo de fundamento para a identidade⁴².

Essa imagem idealizada ainda reverbera nas relações atuais de trabalho e na divisão racial e de gênero do cuidado. Mulheres negras, vistas como naturalmente destinadas a servir, seguem confinadas a funções subalternas, com suas capacidades intelectuais negligenciadas⁴³.

Lélia Gonzalez contesta essa visão, para ela, longe da passividade, a presença dessa mulher negra no espaço doméstico foi marcada por estratégias de resistência: ao inserir tradições africanas no cotidiano da casa-grande, ela subverteu, ainda que sutilmente, o domínio patriarcal⁴⁴. A idealização dessa figura contribuiu para a consolidação do mito da “democracia racial”, que se enraizou como explicação dominante da identidade nacional.

O estereótipo da cuidadora amorosa, por exemplo funciona como dispositivo de controle racial: ao mesmo tempo em que confere valor simbólico, restringe a plena existência das mulheres negras⁴⁵. Essa lógica, que sexualiza umas e maternaliza outras, atua como filtro simbólico que limita a presença e a voz das mulheres negras na cultura, na política e no pensamento. Reduzidas a corpos estereotipados, essas mulheres tiveram negado o direito de narrar suas próprias histórias⁴⁶.

Esses papéis migraram da literatura para o teatro, o cinema e a TV, negando às mulheres negras o direito à complexidade e à autoria de suas histórias. Representadas como sexualizadas ou subservientes, foram instrumentalizadas para sustentar tanto o projeto de branqueamento quanto o mito da democracia racial.

A mestiçagem, longe de promover igualdade, mascarou a dominação colonial e a violência sexual que estruturam a identidade

⁴²WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p.15.

⁴³CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014, p.976.

⁴⁴BAIROS, L. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, J.; MENDONÇA, M.; WHITE, E. (Orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Criola: Global Exchange, 2006. p. 42-61

⁴⁵CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014, p.976.

⁴⁶XAVIER, Giovana. *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930)*. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

nacional. Como explica Giovana Xavier⁴⁷, essas imagens funcionaram como metáforas da patologia e da corrupção nacional, marcando o corpo negro feminino como ameaça à ordem social.

Essas representações, marcadas pela sexualização e exotização das mulheres negras, são centrais nos debates que emergem com a Lei 10.639/2003. O corpo feminino negro foi associado ao projeto de branqueamento, visto como instrumento de “redenção” racial. A miscigenação, longe de ser símbolo de igualdade, resultou de relações coloniais de dominação, atravessadas por violências físicas, sexuais e simbólicas — especialmente contra as mulheres negras⁴⁸.

Sob esse discurso homogêneo, múltiplas realidades foram apagadas. As mulheres negras tiveram suas possibilidades de existência restringidas por uma indigência cultural que negou acesso à educação, desvalorizou suas capacidades intelectuais e perpetuou uma produção desigual do conhecimento⁴⁹.

A partir da década de 1930, elementos das culturas afro-brasileira e indígena foram apropriados como símbolos da brasilidade. Estereótipos sobre as comunidades negras, amplamente divulgados como verdades nacionais, foram incorporados ao imaginário coletivo e naturalizados no cotidiano⁵⁰. Nesse contexto, a figura do mulato — pessoa negra de pele mais clara — passou a ocupar um lugar intermediário, visto como mais apto à integração social. Segundo Figueiredo (2015), essa figura foi instrumentalizada para suavizar tensões raciais e sustentar o mito da inexistência do racismo no Brasil⁵¹.

⁴⁷O estudo examina alguns dos principais estereótipos atribuídos à mulher negra escravizada na literatura do século XIX. Entre as “tipologias literárias” analisadas por Xavier, destacam-se a “preta quitandeira” Bertoleza e a “mulata lavadeira” Rita Baiana, personagens do romance *O Cortiço* (1890). XAVIER, Giovana. *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação* (EUA, 1890-1930). Campinas, SP: [s.n.], 2012.

⁴⁸PACHECO, Ana Claudia Lemos. *Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. 2008. 324 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008, p. 61. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/wp-content/uploads/2015/09/PachecoAnaClaudiaLemos.pdf>. Acesso em: 01/01/2023.

⁴⁹CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 389 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-comonca3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 29/09/2020.

⁵⁰ORTIZ, Renato. 2003, p. 41.

⁵¹FIGUEIREDO, A. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 152–169, 2015. DOI: 10.9771/peri.v1i3.14261. Disponível em:

A identidade do mulato encobria conflitos raciais ao permitir uma identificação nacional ampla, marcada pela ambiguidade entre ser negro ou mestiço⁵². Apagavam-se, assim, os traços africanos, associando a felicidade à aproximação da branquitude.

Como aponta Neusa Santos (1983), o ideal de embranquecimento foi parcialmente assimilado por setores da população negra como estratégia de inclusão social. “Homens negros-mestiços foram incorporados à estrutura produtiva⁵³”, enquanto a “mulher mulata foi construída como figura sexualizada e reprodutora dos mestiços brasileiros”⁵⁴.

A construção de um sentimento de nacionalidade envolveu diversos setores sociais, com forte apoio das práticas culturais. Carnaval e futebol tornaram-se símbolos centrais da ideia de um Brasil mestiço e integrado⁵⁵.

A historiadora Miriam Garcia Mendes analisou as produções teatrais brasileiras entre 1838 e 1888, revelando que, mesmo visualmente presentes, as personagens negras eram relegadas a papéis secundários ou estereotipados⁵⁶. Leda Maria Martins (1995) aprofundou essa análise ao propor que tais personagens habitam os espaços da invisibilidade e da indizibilidade – estratégias simbólicas de apagamento que acompanham o projeto de branquitude no Brasil⁵⁷.

Quanto à indizibilidade colocada pela autora, trata-se de uma apresentação onde a fala atribuída a essas personagens era imposta externamente, não surgindo de sua própria vontade. Dentro do controle da branquitude, as epistemologias negras são indizíveis para que seja forjada uma trajetória única de subserviência através de papéis que são

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/14261>. Acesso em: 26 fev. 2023.

⁵²ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 43.

⁵³Figueiredo. Op. cit., p. 164.

⁵⁴Ibid., p. 164.

⁵⁵Além disso O Estado Novo criou o Dia das Raças para celebrar a harmonia racial do Brasil (Gomes, 2009 p.03).

⁵⁶Para detalhar mais essas representações no campo teatral, cito outra referência, o livro de Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro* (1982), em que a historiadora apresenta um mapeamento de obras dramáticas dos principais dramaturgos brasileiros do século XIX, como Martins Pena (1815-1848); Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882); José de Alencar (1829-1877) e Arthur de Azevedo (1855-1905), para citar alguns. MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

⁵⁷Martins. Op. cit., p. 40.

pensados “[...] reduzindo-as a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira⁵⁸”.

Gonzalez (2018, p. 129) é assertiva ao dizer que a exclusão de atrizes negras não se deve à falta de talento, mas a um mercado que as restringe a papéis estereotipados. Essa limitação reforça a narrativa de um Brasil cordial e não racista, sustentada pela ausência de leis segregacionistas formais, como o Apartheid ou a Jim Crow. Assim, fortalece-se o mito da democracia racial, fundado na ideia de uma escravidão e abolição harmoniosa⁵⁹.

Em consonância a esses estudos, a artista e escritora Grada Kilomba em “Memórias da Plantação” (2019), descreve a força terrível desse silenciamento, entre outros modos, através da 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. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (Kilomba, 2019, p. 33).

Essa imposição da indizibilidade negra através de uma voz conduzida a partir de um imaginário branco, que têm crenças muito fortes sobre a inferioridade negra e uma vontade, sobretudo um desejo de fazer todas as características negras desaparecerem na história nacional, fundamenta os modelos ficcionais que vão criar representações de

⁵⁸Idem, p. 40.

⁵⁹Schwarz, 2012, p. 41.

mulheres negras, e é desta matriz que se reverbera “um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro⁶⁰”.

À medida que o modelo de sociedade idealizado pela branquitude foi naturalizado nas estruturas sociais, especialmente ao longo do século XX, a presença de mulheres negras na produção teatral oscilou entre a completa ausência e a reprodução de estereótipos racistas. Essas representações, marcadas por paradigmas de subserviência ou hipersexualização, contribuíram para a consolidação de imagens negativas e hierarquizadas da identidade negra⁶¹.

A escassez de personagens negras, mesmo como figurantes, evidencia uma estratégia de invisibilização que reforça a ideia de que suas histórias e experiências não são dignas de representação, alinhando-se ao projeto de apagamento promovido pelo discurso nacional.

Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro (TEN), Idealizado por diversos intelectuais negros, entre mulheres e homens, e fundado por Abdias do Nascimento⁶², tornou-se um marco na contestação dessas estruturas. Idealizado por intelectuais negros, o TEN não apenas combatia estereótipos, mas também articulava arte e ação política, promovendo a valorização da identidade negra. O termo “experimental” refletia seu compromisso com a inovação estética e com a formação cultural e política de uma população historicamente marginalizada.

Sua atuação extrapolava o palco, organizando debates, congressos e publicações que buscavam denunciar os limites dos estudos

⁶⁰Ibid., p. 41.

⁶¹A presença ou a ausência, do negro no teatro brasileiro correspondem aos diferentes contextos de nossa história, e se relacionam com o espaço e os valores atribuídos às artes cênicas nos diferentes períodos. Miriam Garcia Mendes em seu livro *O negro no teatro brasileiro*, aponta para a presença de um tipo de teatro negro no Brasil na segunda metade do século XVI “quando, no período natalino os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, as Taiciras, o Quicumbre, os Quilombos”, danças dramáticas de origem africana reelaboradas no período colonial sob influência dos autos portugueses e franceses da Idade Média

⁶²Abdias é animador cultural, artista plástico, ensaísta, dramaturgo, poeta e político. Um intelectual ligado às questões do negro e da defesa dos direitos humanos. É professor emérito da Universidade do Estado de Nova York, em Buffalo, Estados Unidos, tendo permanecido de 1971 a 1981 e recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1993; e pela Universidade Federal da Bahia, em 2000. Em 1990, foi eleito senador pelo Rio de Janeiro com Darcy Ribeiro e Doutel de Andrade na chapa do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Em 1991, foi nomeado primeiro titular da Secretaria Extraordinária de Defesa e Promoção das Populações Afro-Brasileiras (SEAFRO) do Governo do Estado do Rio de Janeiro, criada pelo Governador Leonel Brizola. Em 1996, faleceu o senador Darcy Ribeiro e Abdias assumiu sua cadeira no Senado, exercendo o mandato até 1999 (Nascimento, 2004).

afro-brasileiros da época e fomentar a consciência crítica⁶³. Como afirmou Abdias, em entrevista concedida a um jornal carioca,

Quando fundamos o Teatro Experimental do Negro, ficou desde logo estabelecido que o espetáculo, a pura representação, seria coisa secundária. O principal, para nós, era a educação, e esclarecimento do povo. Pretendíamos dar ocasião aos negros de alfabetizar-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc (Brasil de fato, 2024, online).

Embora o TEN tenha realizado um trabalho de base profundo, articulando-se com dinâmicas globais de emancipação negra e com organizações nacionais como o Conselho Nacional de Mulheres Negras — que discutia questões como educação e trabalho —, a força da branquitude nas estruturas de representação cultural manteve sua hegemonia. Apesar da participação ativa de mulheres negras na escrita, atuação e direção teatral, suas contribuições seguem invisibilizadas. Isso se deve à crença, sustentada pelo racismo estrutural, de que pessoas negras seriam incapazes de produzir cultura e civilização.

A invisibilização da produção cultural negra no Brasil está ligada ao epistemicídio, que atua, junto ao racismo, como instrumento da colonialidade que estrutura a sociedade brasileira. Como observa Sueli Carneiro (2005), esse processo não apenas desqualifica saberes subalternizados, mas impõe uma indigência cultural marcada pela negação ao acesso à educação, pela inferiorização intelectual e pela deslegitimação do negro como sujeito do conhecimento. “Fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra” (Carneiro, 2005, p. 97).

Nesse contexto, o Teatro Experimental do Negro foi uma importante estratégia de resistência, ao reunir pessoas negras em torno de experiências comuns de discriminação, fortalecendo a consciência coletiva e impulsionando os movimentos negros que viriam depois. Sua atuação, assim como a de outras organizações negras, deve ser entendida

⁶³NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004, p.211.

como esforço para afirmar a humanidade negada por uma lógica colonial marcada pela recusa furiosa de reconhecer o outro como humano⁶⁴.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) atuou entre 1944 e 1961. Seu enfraquecimento pode ser associado ao crescimento do conservadorismo no país, à intensificação das narrativas da branquitude e à repressão de iniciativas negras durante a Era Vargas e o regime militar. Nesse período, a defesa da identidade nacional e da integração cultural levou o Estado a classificar projetos como o TEN como ameaças à ordem, justificando sua desarticulação.

Como destaca Miriam Garcia Mendes, as barreiras sociais e econômicas tornavam “difícil, senão impossível” a inclusão da população negra nas estruturas culturais do país. A elitização dos espaços artísticos, a precarização da vida urbana e a associação da negritude ao trabalho braçal consolidaram a ideia de que ser negro e produzir arte eram práticas incompatíveis⁶⁵. O exílio de Abdias do Nascimento também dificultou a articulação com a diáspora.

Paralelamente, o governo intensificou a propaganda da mestiçagem como traço definidor da identidade brasileira, enquanto reprimia manifestações culturais negras. A atuação do TEN foi gradualmente esvaziada, apesar da potência de suas produções, ao passo que o discurso da mestiçagem se consolidava como um dispositivo de poder central na formação da identidade nacional, convencendo a população que esse processo “contém os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: unidade na diversidade⁶⁶”.

A participação efetiva da comunidade negra nos projetos do TEN foi gradualmente reduzida, apesar da expressividade de suas produções. O controle estatal sobre a identidade nacional permitiu que o Brasil fosse apresentado como uma nação harmoniosa, onde a mestiçagem e a cultura negra eram celebradas apenas de forma simbólica. Ao mesmo tempo, silenciava-se a luta e a resistência da população negra.

Ao apropriar-se seletivamente de elementos culturais negros e negar espaço para a afirmação de uma identidade racial autônoma, o Estado passou a exercer o monopólio da memória nacional, definindo o que seria lembrado ou apagado na construção simbólica do país. Nesse

⁶⁴FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.212.

⁶⁵Martins, 1995, p. 82.

⁶⁶*Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 4. reimp. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.93.

processo, o que era mestiço tornou-se sinônimo de nacional, reforçando um discurso inclusivo apenas na aparência⁶⁷.

Essa premissa de valorização do nacional não se concretiza no cotidiano, revelando-se como um discurso retórico que não reconhece as contribuições históricas de sujeitos racializados. As diferenças são apagadas em nome de uma suposta unidade nacional, desconsiderando os cruzamentos singulares que compõem a sociedade brasileira⁶⁸. Por meio de construções políticas, as identidades negras foram sendo forjadas como uma “construção de segunda ordem”, situadas na tensão entre o nacional e o popular, sustentadas por uma lógica global que marginaliza saberes e corpos negros⁶⁹.

Nesse contexto, as representações dos corpos mestiços revelam camadas adicionais de apagamento. Como demonstram as distinções entre as imagens construídas para “mulatos” e “mulatos⁷⁰”, raça, gênero e nação se entrelaçam para silenciar diferenças e projetar uma visão homogênea da sociedade. O mito da democracia racial, assim, opera como ferramenta para manter intactas as hierarquias sociais, mascaradas sob a aparência de inclusão⁷¹.

Leda Maria Martins (2003) observa com precisão que “a cor de um indivíduo nunca é exatamente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente” (p. 35), que estabelece marcas de poder, define lugares, funções e vozes. É nesse cenário que o desejo pelo embranquecimento surge como uma promessa de mobilidade social, em que o sofrimento pareceria diminuir à medida que a pele clareia e os traços negros são apagados — um projeto de futuro que reforça a violência simbólica da branquitude.

Nesse sentido, o desejo pelo clareamento das próximas gerações, aparece como um planejamento de futuro possível onde o sofrimento vai diminuindo conforme a pele vai clareando, e os traços negros sendo apagados.

Esse projeto de nação se empenhou em criar uma identidade negra homogênea, e mesmo sendo questionada desde sua criação pelas

⁶⁷OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984, p.08.

⁶⁸SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 28.

⁶⁹Ortiz, 2013, p. 139.

⁷⁰Figueiredo, 2015, p. 164.

⁷¹MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 35.

narrativas negras, se um grupo é simbolicamente marcado como ‘socialmente inaceitável’, como ocorreu com as populações negras os efeitos gerados não são apenas simbólicos, mas materiais e sociais, uma vez que esse grupo será socialmente excluído sofrendo também, desvantagens materiais causadas pelas estruturas classificatórias no interior dos sistemas de representações⁷².

Sueli Carneiro também escreve no texto *Negros de Pele Clara*, sobre a experiência de sua família em relação ao modo de fixação e aprisionamento de imagens estereotipadas da qual o racismo faz uso:

Insisto em contar a forma pela qual foi assegurada, no registro de nascimento da minha filha Luanda, a sua identidade negra. O pai, branco, vai ao cartório; o escrivão preenche o registro e, no campo destinado à cor, escreve: “branca”. O pai diz ao escrivão que a cor está errada, porque a mãe da criança é negra. O escrivão, resistente, corrige o erro e planta a nova cor: “parda”. O pai novamente reage e diz que a filha não é parda. O escrivão, irritado, pergunta: “Então, qual é a cor de sua filha?” O pai responde: “Negra”. O escrivão retruca: “Mas ela não puxou nem um pouquinho ao senhor?” É assim que se vão clareando as pessoas no Brasil e o próprio Brasil (Carneiro, 2011, p. 71).

No trecho acima, a resistência do escrivão em aceitar a identificação como negra da criança, e sua sugestão de que a criança poderia ter herdado características do pai branco, evidenciam a complexidade da identidade racial de uma criança, que começa a ser negociada e moldada no ato do registro de nascimento. Esse trecho ilustra as marcas de poder que Leda Martins se refere. E estas criam os limites no processo de construção de memória social das mulheres negras, apagando a identidade social e intelectual desse grupo na formação do país.

A memória enquanto um dispositivo que participa da narrativa histórica como um elemento importante no processo de construção da identidade de um indivíduo ou comunidade, movimenta os significantes

⁷²WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014, p.16.

históricos na construção das identidades, sendo que a memória e a identidade “se conjugam, se nutrem mutuamente e se apoiam uma na outra”⁷³. Nesse momento as estruturas oficiais tratam de criar a narrativa do Brasil mestiço e cordial, e que a persistência da miscigenação produziria uma sociedade de classes aberta na qual negros, brancos, índios e mestiços poderiam transitar nos diversos grupos sociais.

A crítica ao modelo de sociedade racialmente excludente esteve presente no pensamento de diversos intelectuais e militantes negros, ainda que em ritmo desigual ao avanço do discurso hegemônico. Após o golpe militar de 1964, os movimentos antirracistas sofreram forte repressão, representando uma derrota temporária, mas o período ainda foi marcado por ações e tentativas de articulação⁷⁴.

Apesar da hostilidade interna à herança africana e dos esforços para embranquecer a população, a década de 1960 foi também atravessada por uma efervescência cultural. Segundo Corrêa (2023), esse cenário foi impulsionado por relações diplomáticas com países africanos e pelo uso da arte como instrumento de aproximação internacional⁷⁵.

Um marco simbólico foi a visita de Léopold Sédar Senghor ao Brasil, em 1964⁷⁶, acompanhada de uma exposição itinerante de esculturas africanas organizada pelo Instituto Francês para a África Negra

⁷³CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011, p.16.

⁷⁴A partir do levantamento realizado por Petrônio Domingues, destaco algumas ações relevantes para o recorte desta pesquisa, por exemplo, em Porto Alegre, 1971, nasceu o Grupo Palmares, o primeiro no país a defender a substituição das comemorações do 13 de Maio para o 20 de novembro. Nesse mesmo estado, foi fundado o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), em 1976. Além dessas iniciativas, a criação do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) por um grupo de estudantes e artistas em 1972 também se destaca como um importante esforço. No entanto, essas ações eram, em sua maioria, fragmentadas e careciam de um sentido político que efetivamente confrontasse o regime (Domingues, 2007, p.112).

⁷⁵CORREA, Sílvia Marcus de Souza. O Brasil na mira de Senghor: a primeira exposição de arte africana após o golpe de 1964. *Revista de Ciências Sociais*, v. 21, 2023, p.12.

⁷⁶O governo de Senghor oficializou a língua portuguesa no Senegal, promovendo um intercâmbio com a comunidade afro-luso-brasileira, da qual o Senegal poderia fazer parte. Esse projeto de comunidade transatlântica visava atender a objetivos da Organização de Unidade Africana. Senghor visitou o Brasil com a intenção de fortalecer essa relação, apresentando sua política cultural e artística como uma ponte entre os dois países. A visita oficial do presidente senegalês se deu num contexto político inesperado, pois a ideia inicial era encontrar o presidente João Goulart. Apesar do golpe de Estado, o presidente senegalês manteve a visita, pois o Brasil era uma peça importante no tabuleiro internacional em plena década de independências africanas. A visita de um primeiro chefe de Estado africano ao Brasil tinha uma finalidade política bem pragmática na perspectiva africana. No entanto, o Itamaraty ainda não tinha fechado o programa da visita do presidente senegalês a um mês da chegada do presidente Senghor, como noticia o Correio da Manhã de 22 de agosto de 1964. CORREA, Sílvia Marcos. *Op. cit.*, p.13.

(IFAN). Fiel aos princípios da Negritude e do Panafricanismo, Senghor buscava apresentar as artes negras como expressões do humanismo africano e da unidade continental⁷⁷.

Apesar desse momento de valorização externa, a cultura e a arte negra só começaram a ganhar reconhecimento interno no final da década de 1970, com a reorganização democrática e a ascensão dos movimentos populares. Esse contexto impulsionou ações estatais pontuais em prol da cultura afro-brasileira, embora ainda marcadas pelo predomínio do discurso da mestiçagem e da democracia racial⁷⁸.

Como destaca Manuela Cunha (2000, p. 199), a ciência contribuiu para naturalizar a racialização com base em características fenotípicas, como cor da pele e textura do cabelo, difundindo ao senso comum uma ideia ingênua sobre a formação racial do país. Esse discurso sustentou o mito da democracia racial — fantasia colonial segundo a qual o sistema de classificação por cor não impediria a mobilidade social nem afetaria as oportunidades. Na prática, essa ideologia funcionou como uma falsa noção de tolerância racial, mascarando a profunda desigualdade que estrutura a sociedade brasileira⁷⁹.

O mito da democracia racial nega o racismo estrutural ao afirmar uma falsa igualdade entre brancos e negros, enquanto sustenta privilégios

⁷⁷Ibid., p.25.

⁷⁸Em 1982, iniciou-se o processo de tombamento da Serra da Barriga, antiga sede do Quilombo dos Palmares, que foi oficialmente inscrita nos *Livros de Tombo* em 1986, já sob um regime democrático. Esse processo foi fundamentado pela criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) em 1975 e pelas reformulações do IPHAN em 1979, ações de Aloísio Magalhães (FORTI, 2017, p. 84). Em 1988, após a criação do Ministério da Cultura em 1985, foi estabelecida a Fundação Cultural Palmares, a primeira instituição federal voltada para a cultura negra no Brasil, dedicada à proteção e promoção da cultura afro-brasileira. Apesar dos desafios enfrentados durante o governo Collor, a fundação continuou operando e desempenhou um papel crucial na formulação de políticas públicas culturais para negros nos governos de Lula e Dilma. Ver: FRANCISCO, Rodrigo. Políticas Culturais para Negros: Ações do Ministério da Cultura Voltadas para o Público Negro Entre 2011 e 2014. *Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as -ABPN Consócio Nacional de Núcleos de Estudos Afro-brasileiros -CONEABs*. Universidade Federal de Uberlândia -(UFU). Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anaais/> Acesso em: 28/07/2025.

⁷⁹A democracia racial é um conceito criado para suavizar conflitos e disputas em torno do racismo que estrutura a sociedade brasileira, projetando a ideia de uma convivência harmoniosa entre diferentes grupos raciais. No entanto, essa noção mascara as desigualdades históricas e estruturais, apagando as dinâmicas de discriminação e exclusão que afetam, sobretudo, a população negra. Ao reforçar a ilusão de uma integração racial sem tensões, a democracia racial opera como um mecanismo ideológico que dificulta o reconhecimento e o enfrentamento do racismo sistêmico no Brasil.

e exclusões baseados na raça⁸⁰. Para se aproximar do ideal europeu, o Brasil construiu, em diferentes momentos históricos, “pequenas Europas” em regiões específicas⁸¹. Assim, os dispositivos da mestiçagem, do branqueamento e da democracia racial foram vivenciados de formas distintas, conforme os contextos históricos regionais.

Enquanto o Brasil promovia uma política de embranquecimento por meio da mestiçagem e da incorporação seletiva de práticas culturais negras, consolidava-se o mito das três raças como base da identidade nacional. No Sul, porém, desenvolveu-se um modelo distinto de embranquecimento, que rejeitava a miscigenação e exaltava a branquitude como símbolo de pureza e superioridade civilizatória.

Ainda que ideias de raça e racismo apresentem traços comuns entre diferentes países, sua operação assume formas específicas em cada território. No Brasil, a branquitude atua como estrutura de sustentação do racismo, moldando discursos, territórios e hierarquias sociais.

Santa Catarina foi escolhida como vitrine da “Europa brasileira”, um simulacro europeu destinado a representar o ideal de modernidade nacional. Essa identidade regional se apoia em uma história única, cultivada pelas elites locais para legitimar privilégios racializados, sustentados por um projeto capitalista e colonial⁸².

Embora não se possa medir o racismo regional em números absolutos, é possível analisar as narrativas e os afetos que moldam identificações e rejeições simbólicas nos diferentes contextos políticos. Para entender o papel das identidades nacionais na cultura brasileira, é preciso considerar como as estruturas regionais influenciam a percepção das identidades negras. Ser negro em São Paulo, em Salvador ou em Santa Catarina implica experiências distintas, atravessadas por histórias e relações de poder específicas.

As identidades nacionais assumem sentidos simbólicos diferentes conforme o contexto regional, pois estruturas sociais e narrativas locais moldam a experiência de ser negro no Brasil. Ser negro em São Paulo, Salvador ou Santa Catarina implica vivências distintas,

⁸⁰GOMES *apud* BRASIL. *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03*. Brasília, DF: MEC; SECAD, 2005, p. 57.

⁸¹SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula destacam que, dentro das nações colonizadas, sempre existiram as chamadas “pequenas Europas”, espaços onde os valores e estruturas coloniais foram reproduzidos e mantidos (*Epistemologias do Sul*). Coimbra: Almedina, 2009, p. 13.

⁸²*Ibid.*, p. 13.

marcadas por histórias e dinâmicas específicas. Da mesma forma, o significado de ser branco também varia. O discurso da brancura, muitas vezes silencioso, sustenta posições de poder e hierarquias raciais, classificando sujeitos como "branco", "encardido" ou "branquíssimo", este último associado ao topo da escala social⁸³.

O debate sobre as cotas raciais trouxe a branquitude para o centro das discussões, rompendo com sua invisibilidade. Como apontam Maria Aparecida Bento (2002) e Lourenço Cardoso (2014), a branquitude se constrói como lugar de superioridade, definindo os outros a partir de sua própria visão de mundo. O sujeito branco é aquele que se apresenta como mais inteligente, mais racional — o único plenamente humano⁸⁴.

Ao reduzir o sujeito negro, a branquitude se afirma como condutora dos processos sociais, políticos e culturais. Em Santa Catarina, o discurso da história única — presente desde sua criação como projeto político — é constantemente atualizado por meio de narrativas que exaltam a “identidade europeia” e a suposta pureza racial, apagando as contribuições negras e indígenas.

Essa narrativa, alinhada ao projeto nacional desde o início da formação do Brasil, ainda produz efeitos no século XXI, articulando passado, presente e futuro na construção das identidades e das representações territoriais. O território importa porque é nele que as narrativas se cristalizam em símbolos, memórias e valores que sustentam a exclusão⁸⁵.

Discutir esses conceitos exige refletir sobre como o presente se articula a dimensões históricas que definem continuidades, rupturas e singularidades. Questionar a ideia de uma “Europa brasileira” é fundamental para compreender as políticas do esquecimento e a execução

⁸³A pesquisadora Lia Vainer Schucman em sua tese intitulada *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana" buscou compreender como a branquitude, uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, exerce poder sobre o próprio grupo de indivíduos brancos, marcando diferenças e hierarquias internas. A categoria branco é uma questão internamente controversa pois alguns tipos de branquitude são marcadores de hierarquias da própria categoria, que varia por exemplo entre o branco brasileiro, que seria o encardido, e o branco original. Além disso, a categoria ainda se move no interior das diferenças de origem, regionalidade, gênero, fenótipo e classe. Ver SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: <10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521>.

⁸⁴Cardoso, 2014, p. 17.

⁸⁵Woodward, 2014, p.10.

do epistemicídio das culturas negras. Esse diálogo pode ajudar a iluminar as sombras que legitimam hierarquias e paralisam os avanços das populações negras e indígenas rumo à equidade cultural e epistêmica⁸⁶.

A seguir, discutirei alguns aspectos culturais resultantes do influxo de imigrantes europeus na região de Santa Catarina e do discurso cultural que envolve o território e o coloca como sendo a Europa brasileira, as contradições e efeitos danosos para todos que compõem essa comunidade.

1.2. A INVENÇÃO DA EUROPA BRASILEIRA E SEUS IMPACTOS NA CULTURA.

A identidade nacional é construída por meio de narrativas que circulam na literatura, na mídia e na cultura popular, oferecendo imagens, eventos e rituais que simbolizam experiências compartilhadas. Como explica Stuart Hall, essas histórias buscam criar identidades culturais unificadas — não são inatas, mas formadas dentro da representação. Evidenciando que as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*⁸⁷.

Nós só sabemos o que significa ser “brasileiro” devido ao modo como a “brasilidade” veio a ser retratada, uma representação mítica de um país miscigenado e pacífico e unido em torno dos mesmos interesses culturais. Essa construção, porém, é marcada por contradições: de um lado, o desejo das elites de embranquecer a nação; de outro, a luta de populações negras e afrodescendentes por pertencimento. A ideia de brasilidade nasce, assim, da tentativa de conciliar projetos de mundo inconciliáveis, unificados simbolicamente pela mestiçagem.

O significado de “ser brasileiro” resulta de uma representação mítica da mestiçagem como símbolo de unidade cultural. Essa construção articula emoções contraditórias: o desejo de pertencimento das

⁸⁶KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo: Estudos sobre História*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014. ISBN 978-85-7866-099-3. P.47.

⁸⁷HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.49.

populações negras e o projeto embranquecedor das elites⁸⁸. A brasilidade foi forjada como uma tentativa de conciliar projetos incompatíveis, unificados simbolicamente pela mistura racial.

A história nacional foi reescrita sob uma ótica positiva, ainda que sem base documental sólida⁸⁹. O conceito de raça, central na formação da nação, oscilou entre valorizações e estigmas⁹⁰. Nesse processo, a mestiçagem tornou-se um “horizonte de expectativas”, projetando no presente a promessa de um futuro harmonioso⁹¹.

Embora o discurso oficial afirme que todos são mestiços, persiste a ideia de que a miscigenação representa um atraso, especialmente no pós-abolição. Essa lógica atravessa áreas como medicina, direito e filosofia, afetando mecanismos de pertencimento e reconhecimento social. A invisibilidade negra funciona como parte da branquitude, permitindo que narrativas oficiais ocultem as culturas negras e indígenas, enquanto valorizam origens europeias — como alemã, italiana ou portuguesa — associadas ao prestígio social.

Sobrenomes, traços fenotípicos e até dialetos esquecidos ainda operam como marcadores de status na estrutura colonial brasileira. Através desses marcadores, brasileiros brancos acessam prestígio e poder dentro da sociedade colonial, evidenciando o sucesso esperado do processo de branqueamento e a convivência de duas realidades distintas. “(...) de um lado, a descoberta de um país profundamente mestiçado em suas crenças e costumes; de outro, o local de um racismo invisível e de uma hierarquia arraigada na intimidade⁹²”.

O racismo no Brasil foi historicamente silenciado e absorvido por outras demandas sociais, funcionando como parte de um projeto estruturado. Como aponta Maria Aparecida Bento, o branqueamento é tratado como um problema do negro, que, insatisfeito com sua condição, busca se identificar com o branco ou miscigenar-se para diluir seus traços raciais⁹³.

No século XIX, o negro passou a ser responsabilizado pela

⁸⁸AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Tradução de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

⁸⁹SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 188.

⁹⁰Ibid., p. 20.

⁹¹Ahmed, op. cit.

⁹²Schwarcz, op. cit., p. 241.

⁹³Bento, op. cit., p. 01.

degeneração da população brasileira, ao mesmo tempo em que a branquitude era apresentada como símbolo de civilização, inteligência e progresso. O racismo científico e a lógica eugenista estruturaram a ideia de que o “problema racial” se resolveria com a eliminação das pessoas negras — por meio da miscigenação seletiva ou da substituição via imigração europeia.

Nesse contexto, a mestiçagem foi tolerada como etapa transitória rumo ao embranquecimento, e não como valorização da diversidade. Para pensadores eugenistas, a miscigenação ameaçava a supremacia branca, dificultando a formação do “branco ideal⁹⁴”. A solução proposta foi implementar “um modelo racial particular”⁹⁵ a partir da imigração europeia⁹⁶, seletiva, com o objetivo de extinguir gradualmente a população negra e aumentar a presença branca — um projeto que previa, em poucas gerações, uma nação embranquecida⁹⁷.

Enquanto isso, no século XIX, a Europa vivia intensas transformações políticas, econômicas e sociais que estimularam o interesse migratório para as Américas, especialmente para o Sul do Brasil. Paralelamente, as populações negras resistiam às violências coloniais, articulando formas próprias de organização e sobrevivência.⁹⁸ No século XIX, transformações políticas, econômicas e sociais na Europa estimularam a migração para as Américas, especialmente para o Sul do

⁹⁴Os principais pensadores escolhidos para pensar na formação de uma identidade nacional a partir desses moldes foram Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Sílvio Romero e Euclides da Cunha. Estes autores tratavam a questão da mestiçagem de um ponto de vista estratégico tentavam “transformar diferenças sociais em barreiras biológicas fundamentais” (Schwarcz, 1993, p.241).

⁹⁵Essa tese foi apresentada por uma comissão brasileira, liderada pelo então diretor do Museu Nacional, João Baptista de Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres, em 1911. Lá, ela recebeu elogios pela forma pacífica com que os brasileiros resolveriam seu “problema negro”. O antropólogo e médico carioca João Baptista de Lacerda foi um dos principais expoentes da tese do embranquecimento entre os brasileiros, tendo participado, em 1911, do Congresso Universal das Raças, em Londres. Esse congresso reuniu intelectuais do mundo todo para debater o tema do racismo e da relação das raças com o progresso das civilizações (temas de interesse corrente à época). Baptista levou ao evento o artigo *Sur les métiés au Brésil* (Sobre os mestiços do Brasil, em português), em que defendia o fator da miscigenação como algo positivo, no caso brasileiro, por conta da sobreposição dos traços da raça branca sobre as outras, a negra e a indígena.

⁹⁶SCHWARCZ, Lília Moritz. *Uso e abuso da mestiçagem da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. Afro-Ásia*, n. 18, 1996, p.89.

⁹⁷OLIVEIRA, Lúcia O. *Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.10.

⁹⁸OLIVEIRA, Ryan de Sousa. *Colonização alemã e poder: A cidadania brasileira em construção e discussão* (Rio Grande do Sul, 1863-1889). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008, p.38.

Brasil. Ao mesmo tempo, populações negras resistiam às violências coloniais, criando um contexto de tensão para as elites brasileiras.

Levantes de negros na Bahia e a independência do Haiti, reconhecida em 1825, alarmaram os proprietários rurais, já que o Brasil dependia da mão de obra escravizada e era majoritariamente mestiço⁹⁹. Esse cenário foi usado por intelectuais eugenistas para justificar políticas de incentivo à imigração europeia, com o objetivo de embranquecer a população por meio da substituição gradual de grupos considerados indesejáveis¹⁰⁰.

A legislação imigratória definia o perfil do colono ideal como o agricultor branco que emigrava em família, único merecedor de subsídios¹⁰¹. Em meio às instabilidades na Europa, o Brasil passou a classificar virtudes e defeitos de cada nacionalidade, criando uma hierarquia entre os grupos brancos europeus com base em suas habilidades agrícolas¹⁰².

O continente europeu atravessava diversas lutas internas, por isso o interesse em traçar o perfil desejado se deu por meio do levantamento e nomeação “das virtudes e defeitos de cada nacionalidade europeia¹⁰³”, instituindo se, assim, uma espécie de hierarquia entre as populações brancas europeias, de acordo com as suas habilidades agrícolas. Embora o discurso evitasse menções diretas à raça, o agricultor ideal era descrito uma pessoa que como sóbrio, obediente, perseverante e respeitador da autoridade, entre outras características¹⁰⁴— critérios que, na prática, excluíram outros grupos europeus e consolidaram os germânicos como escolha preferencial¹⁰⁵.

Após a definição do colono ideal, o foco passou à escolha do território. Como destaca Oliveira (2001), a política imigratória visava

⁹⁹Ibid., p.37.

¹⁰⁰BARBOSA, Márcia Fagundes. *Imagens nacionais e relações de poder nas narrativas da imigração alemã em Santa Catarina*. 2009, p.18.

¹⁰¹SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, n. 52, 2002, p.120.

¹⁰²Ibid., p.120.

¹⁰³Ibid., p.121.

¹⁰⁴Ibid., p.120.

¹⁰⁵Giralda Seyferth destaca a influência de personalidades de origem germânica junto ao Governo imperial, como os naturalistas Freyreiss e Schaffer. Este fato pode explicar a predominância de alemães nos primeiros projetos de colonização. O major J. A. Schaeffer foi responsável pelo aliciamento de imigrantes para as colônias de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul em 1824, de São Pedro de Alcântara e Mafra, em Santa Catarina, e Rio Negro, no Paraná, as demais em 1829.

povoar os chamados “vazios demográficos” (p. 13), para garantir a posse da terra e estimular a produção, num processo controlado pelo Estado. A região Sul, marcada por disputas de fronteira e vastas áreas consideradas devolutas, foi escolhida como campo ideal para aplicação das políticas eugenistas, mesmo com a presença de indígenas, africanos e caboclos, desconsiderados como legítimos ocupantes¹⁰⁶.

Dentro da hierarquização dos povos imigrantes, os germânicos foram priorizados. Após tentativas no Sul da Bahia e em Nova Friburgo (RJ), a imigração alemã se consolidou a partir de 1824, com a fundação da colônia de São Leopoldo (RS) e, em 1828, de São Pedro de Alcântara (SC), consideradas bem-sucedidas pelo Estado¹⁰⁷. Embora consideradas devolutas, essas terras não estavam desocupadas. Ainda assim, foram estratégicas para a alocação dos primeiros imigrantes alemães, reativando um projeto de povoamento interrompido desde a chegada dos casais açorianos no século XVIII às áreas litorâneas do Rio Grande do Sul e Santa Catarina por casais açorianos, trazidos no século XVIII¹⁰⁸.

Segundo Giralda Seyferth (2004), havia uma expectativa em torno dos germânicos, moldada pela ideia de uma “raça alemã” associada à superioridade branca, à disciplina e ao trabalho. Essas qualidades foram atribuídas aos diversos grupos que se estabeleceram nas colônias do Sul¹⁰⁹. Mesmo sem ser sempre nomeada, a noção de raça esteve presente no planejamento nacional, funcionando como discurso ideológico para justificar desigualdades sociais e culturais. No ideal do colono branco produtivo, indígenas e negros foram posicionados como o oposto da civilização, reduzidos a figuras auxiliares no projeto de construção nacional.

Na construção do discurso das aptidões e habilidades do colono branco, as populações indígenas e negras tornaram-se o modelo antagônico da civilização europeia, portanto “as discussões da política

¹⁰⁶MAUCH, Cláudia; VASCONCELLOS, Naira (Orgs.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: Editora da ULBRA, 1994. p. 149-161.

¹⁰⁷Giralda Seyferth explica que a primeira colônia alemã foi fundada no Rio de Janeiro em 1818, porém esse processo ocorreu dentro de uma lógica da colonização que servia majoritariamente a interesses econômicos de grandes proprietários. Um desenvolvimento sistemático e cultural ocorreu a partir da fundação da colônia alemã de São Leopoldo em 1824, no Rio Grande do Sul, por isso comumente considera-se como o marco da colonização com imigrantes. (1990. p. 18)

¹⁰⁸SEYFERTH, Giralda. As identidades dos imigrantes e o melting pot nacional. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 14, 2000, p. 144.

¹⁰⁹SEYFERTH, Giralda. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 22, p. 249-297, 2004, p.16.

imigratória, dessa forma, foram perpassadas por um conteúdo racista”¹¹⁰ que hierarquiza e reduz a participação das populações não brancas á auxiliaadoras no processo de resignação das qualidades dos colonos.

As colônias alemãs, além de fortalecer fronteiras e viabilizar rotas comerciais, já que os imigrantes devastaram as matas e formavam o mercado consumidor¹¹¹, serviram aos interesses do Estado como justificativa para expandir o projeto imigratório, consolidando o embranquecimento e a ocupação estratégica do território.

Apesar dos benefícios concedidos, a partir de 1870 os alemães deixaram de ser considerados imigrantes ideais. Mesmo sob tutela estatal, mantiveram a homogeneidade étnica e o isolamento cultural, contrariando o projeto nacional de construir uma identidade unificada. O Estado, então, passou a privilegiar imigrantes brancos da Península Ibérica e da Itália¹¹², considerados mais assimiláveis à cultura latina e católica.

A assimilação tornou-se estratégia central, articulando o branqueamento com a ideia de “caldeamento de raças”¹¹³ e o fortalecimento de uma nação brasileira de base europeia, católica e lusófona — ao mesmo tempo que atendia a interesses econômicos e territoriais.

O ideal de latinidade projetado para os imigrantes no Sul do Brasil não incluía os portugueses como grupo preferencial. Associados ao passado colonial, eles eram vistos pelas elites como obstáculos à modernização nacional, influenciada por modelos europeus não ibéricos¹¹⁴.

Enquanto italianos e alemães eram considerados mais aptos à construção de um Brasil “europeizado”, os portugueses carregavam o estigma de uma herança a ser superada. O antilusitanismo cresceu ao longo do século XIX, impulsionado por sua presença dominante no comércio e por conflitos com outros grupos sociais, dificultando sua aceitação no projeto de integração nacional¹¹⁵.

¹¹⁰OLIVEIRA, Ryan de Sousa. *Colonização alemã e poder: A cidadania brasileira em construção e discussão* (Rio Grande do Sul, 1863-1889). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008, p.37.

¹¹¹Ibid., p. 17.

¹¹²Seyferth, 2002. p129.

¹¹³Ibid., p.303.

¹¹⁴SOUZA, Ricardo Luiz de. O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade. *Revista Politêia*, v. 5, n. 1, p. 133-151, 2005, p.143.

¹¹⁵O antilusitanismo, em alguns contextos, também esteve associado a uma crescente consciência racial entre negros e mulatos, especialmente em momentos de motins. Nessas ocasiões, a

A presença massiva de portugueses gerava tensões tanto com as elites — que não os viam como modelo de modernização — quanto com as camadas populares, que os percebiam como concorrência direta após a abolição. O antilusitanismo consolidou-se como parte de um projeto de reorganização cultural, que buscava substituir a influência lusitana por referências francesas, inglesas e alemãs, rompendo simbolicamente com o passado colonial¹¹⁶.

Diversos estereótipos contribuíram para rebaixar os portugueses na hierarquia do “imigrante ideal”. Segundo Leite (1999 p. 177), a maioria dos que migraram na segunda metade do século XIX era pobre e sem qualificação profissional — o oposto do ideal racializado e ariano desejado pelas elites¹¹⁷. Como aponta Souza, o português era visto ora como comerciante explorador, ora como trabalhador submisso, que aceitava condições que o “brasileiro malandro” recusaria, sendo acusado de praticar concorrência desleal¹¹⁸.

Para parte da Europa, portugueses e espanhóis nem mesmo eram considerados “brancos-brancos”, sendo comparados a negros livres. Além da rejeição aos portugueses, outros grupos também foram excluídos do projeto de embranquecimento por não corresponderem ao ideal europeu¹¹⁹. Imigrantes asiáticos eram vistos como causa de degeneração física e moral, enquanto os africanos eram recusados por associarem o Brasil a um passado negro e escravocrata. Esse receio foi formalizado no Decreto nº 528, de 1890, que restringia a entrada de africanos e asiáticos, subordinando-a à autorização do Congresso Nacional.

Imigrantes asiáticos foram rejeitados por eugenistas, que temiam a degeneração física e moral decorrente da miscigenação. Já os africanos foram recusados por associarem o Brasil a uma herança negra e escravocrata que as elites buscavam apagar. Esse receio foi institucionalizado com o Decreto nº 528, de 1890, que restringiu a entrada de imigrantes africanos e asiáticos, subordinando-a à autorização do Congresso¹²⁰.

contestação à presença portuguesa funcionava como um espaço de afirmação identitária desses grupos. (Souza, 2005).

¹¹⁶Ibid., p. 144.

¹¹⁷Ibid., p. 143.

¹¹⁸ROWLAND, 2001, p. 161 *apud* SOUZA, Ricardo Luiz de. O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade. *Revista Política*, v. 5, n. 1, p. 133-151, 2005, p. 143.

¹¹⁹Cardoso, 2014.

¹²⁰BRASIL. Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890. Regula a entrada de imigrantes no país. Coleção de Leis do Brasil, Rio de Janeiro, 28 jun. 1890. Disponível em:

Essas restrições evidenciam que o imigrante ideal deveria ser branco, europeu e moralmente aceitável, reforçando crenças biologizantes que hierarquizavam a sociedade brasileira”¹²¹. Como analisa Hall (2011), esse “efeito de naturalização” transforma construções sociais — como cor da pele, cabelo e feições — em verdades aparentes, legitimando a hegemonia da branquitude e excluindo elementos indesejáveis da imagem nacional e regional¹²².

Embora houvesse resistência à imigração portuguesa, a colonização catarinense manteve foco nas comunidades germânicas, italianas e açorianas, estas últimas já presentes na costa desde o século XVIII¹²³. Segundo Maria Bernardete Ramos Flores (2000), há predominância de descendentes portugueses no litoral, enquanto no planalto e oeste catarinense vivem populações de origem tupi-guarani e cabocla, além de afrodescendentes e outros grupos europeus com menor visibilidade¹²⁴.

O projeto de branqueamento ignorou a diversidade entre os próprios imigrantes brancos, sustentando uma ideia de homogeneidade cultural que não se confirmava nas práticas cotidianas. As colônias formadas em Santa Catarina expressam diferentes identidades e trajetórias, muitas vezes conflitantes.

Segundo Oliveira (2008 p. 72), as colônias alemãs se destacaram pela valorização da endogamia, em contraste com a miscigenação comum em outras regiões. Essa escolha reforçou o isolamento e foi sustentada por preconceitos que desqualificavam o povo brasileiro, marcando essas comunidades como distintas¹²⁵.

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>.

¹²¹SEYFERTH, Giralda. Imigrantes, estrangeiros: a trajetória de uma categoria incômoda no campo político. In: *Reunião Brasileira de Antropologia*, 26., 2008, p.11.

¹²²HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.70.

¹²³Confiantes nas ofertas régias – transporte gratuito, terras, armas, ferramentas agrícolas, animais e alimentos –, muitas das promessas ficaram apenas no discurso. As famílias de colonos frustraram-se quanto às expectativas de dias melhores no Brasil (Flores, 2000, p. 43-67; Santos, 2004, p. 47-51).

¹²⁴FLORES, Bernardete Ramos. *Povoadores da fronteira: os casais açorianos rumo ao Sul do Brasil*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000, p.75.

¹²⁵Oliveira (2008) adverte que o isolamento de determinados grupos não deve ser superestimado, uma vez que a preservação da identidade ocorre em constante interação com outros grupos. Segundo o autor, esse processo envolve critérios de inclusão e exclusão, bem como mecanismos para expressá-los (Oliveira, 2008, p. 194). Nesse sentido, compartilho dessa perspectiva, pois

A vida comunitária fechada visava preservar a identidade alemã, ao mesmo tempo em que buscava reconhecimento legal no país. Essa postura, porém, contrariava o ideal de assimilação defendido pelo Estado, exigindo estratégias para integrar esses grupos à identidade nacional.

Na primeira metade do século XX, uma das respostas foi a disseminação do discurso positivo sobre populações "sem origem", que estimulava descendentes europeus a esquecer suas origens, promovendo um discurso de identidade nacional desvinculada da ancestralidade. A ideia era que esses grupos cumprissem seu papel no projeto de embranquecimento ao se tornarem "brasileiros legítimos"¹²⁶.

Esse esforço foi mais intenso entre os alemães, vistos com desconfiança por manterem vínculos fortes com suas raízes — a ponto de se temer a formação de um “Estado dentro do Estado”¹²⁷. Nesse contexto, aceitar o apagamento das origens passou a ser interpretado como um gesto de pertencimento: “não há nada mais brasileiro do que não saber a procedência de seus antepassados”¹²⁸.

Nesse contexto, os povos afro-brasileiros da região, independentemente da origem, foram marcados como “sem origem” por conta da cor da pele — sua única filiação reconhecida era a escravidão, não uma origem étnica ou geográfica. Essa identidade foi ainda mais diluída pela mestiçagem e pelo discurso sobre o mulato¹²⁹.

A integração desigual de diferentes grupos revela as tensões na construção da identidade nacional. As políticas estatais buscaram forjar uma coesão simbólica alinhada ao ideal nacionalista, mesmo que a diversidade real resistisse a uma representação única. Enquanto o Estado agia de forma violenta para forçar o esquecimento das origens entre os imigrantes, colonos alemães conseguiram se afirmar politicamente e "tornar-se brasileiros"¹³⁰ sem romper completamente com a ideia de pertencimento ao povo alemão, adaptando suas referências culturais ao

fatores subjetivos, como a história da imigração e a colonização como experiência comum, por si só não são suficientes para criar, manter e expandir elementos identitários objetivos.

¹²⁶FERREIRA, S. L. “*Nós não somos de origem*”: populares de ascendência açoriana e africana numa freguesia do Sul do Brasil (1780-1960). 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006, p. 25.

¹²⁷FLORES, Bernadete Ramos. *Povoadores da fronteira: os casais açorianos rumo ao Sul do Brasil*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

¹²⁸Ferreira, Op. cit., p. 25.

¹²⁹Ibid., p. 25.

¹³⁰Ibid., p. 72.

discurso nacional.

Na segunda metade do século XX, emergiram duas narrativas concorrentes sobre a identidade cultural de Santa Catarina. Uma exaltava as regiões colonizadas por alemães — como Blumenau, Joinville e Brusque —, retratadas como prósperas, homogêneas e superiores ao restante do país. Essa visão reforçava o mito do pioneirismo germânico, marcado pela disciplina e pelo trabalho árduo, em contraste com a imagem de outros povos como preguiçosos. A ideia do “alemão culto e refinado”¹³¹ influenciava até preferências no mercado de trabalho.

Paralelamente, outro discurso buscava consolidar a “açorianidade” como marca identitária do estado, conectando-o a uma origem portuguesa valorizada pela narrativa nacional. No entanto, muitos elementos foram reclassificados como açorianos sem o serem de fato. Essa construção funcionou como estratégia política para organizar e hierarquizar identidades regionais, promovendo uma imagem hegemônica de catarinidade¹³².

A consolidação da “açorianidade” pode ser entendida como um esforço político para criar uma identidade hegemônica em Santa Catarina, usada como parâmetro para avaliar e hierarquizar outras identidades regionais. Essa estratégia foi acompanhada por uma campanha estatal de valorização do litoral catarinense, com ênfase em sua suposta origem açoriana, buscando promover uma imagem de unidade linguística, cultural e histórica — e, assim, conter o isolamento simbólico das regiões de colonização alemã.

Na busca por uma brasilidade para Santa Catarina, construiu-se uma narrativa histórica que privilegiava o homem branco de origem portuguesa, silenciando as presenças negra e indígena¹³³. Afirmar a identidade luso-brasileira do estado era também afirmar a nacionalidade luso-brasileira do país — contexto em que se insere a ideia de uma “açorianidade inventada”.

Esse processo revela desigualdades na pressão pelo abraqueiramento: enquanto os negros enfrentavam eliminação física, cultural e espiritual, os colonos alemães eram estimulados à integração como catarinenses. Foi nesse momento de disputa pela hegemonia cultural que a temática açoriana ganhou destaque, e arquivos passaram a

¹³¹ Flores, 2000, p.72.

¹³²FLORES, Bernadete Ramos. *A Farra do Boi*: palavras, sentidos e ficções. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997, p.117.

¹³³Flores. 2000. *Op. cit.*, p.76.

ser mobilizados como lugares de memória¹³⁴.

Isso implica atribuir à identidade considerada “normal” todas as características positivas, enquanto as demais são avaliadas de forma negativa em comparação com essa “identidade desejável e única”¹³⁵. No caso, havia um desejo de positivar a identidades açoriana para disputar o imaginário de que a cultura alemã era mais próspera e que esses valores é que deveriam ser escolhidos para representar a identidade catarinense e ser exemplo normativo dentro do projeto de branqueamento do Brasil conforme vinha sendo apresentada substancialmente pela historiografia catarinense e alguns políticos da época.

pode afirmar-se, o povo catarinense é essencialmente ariano, com particularidade nos centros alemães ou italianos, como Joinville, Blumenau, Brusque, Nova Trento, Orleans e Nova Veneza, cidades e vilas que foram outrora colônias, e cujas populações hão de ser, no futuro, o fator de um novo tipo de brasileiro interessante, superior, perfeito (Várzea, 2019 [1900], p.23).

Parte da historiografia catarinense atribui o progresso do estado exclusivamente à herança europeia, reduzindo a presença negra ao período da escravidão e alimentando disputas narrativas entre grupos brancos europeus. Também se difundiu a ideia de uma escravidão branda, conferindo a Santa Catarina um suposto “sentido distinto de colonização”¹³⁶.

Essa fantasia eugenista ignora as diferenças entre os grupos europeus e seleciona apenas elementos que reforçam o bloco cultural hegemônico da chamada “Europa brasileira” — um território idealizado como modelo de embranquecimento para o país, por manter traços culturais, arquitetônicos e sociais associados à Europa.

A branquitude, enquanto estrutura, ultrapassa Santa Catarina e

¹³⁴FLORES, Bernadete Ramos. *A Farra do Boi*: palavras, sentidos e ficções. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997, p.133.

¹³⁵SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p.83.

¹³⁶MAMIGONIAN, Beatriz. Africanos em Santa Catarina: escravidão e identidade étnica (1750-1850). In: FRAGOSO, João Luís Ribeiro; FLORENTINO, Manolo; SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá; CAMPOS, Adriana (orgs.). *Nas rotas do império*: eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português. Vitória/Lisboa/Brasília: Ed. da UFES/Instituto de Investigações Científicas Tropicais/CNPq, 2006, p.615.

sustenta a organização racial do país. Como destaca Hilton Costa (2010), ideias de autores como Nina Rodrigues e Sílvio Romero ajudaram a construir a imagem do Sul como território branco e imigrante, apagando a presença de não-brancos. Romero, embora visse a imigração como ferramenta de branqueamento, também expressava reservas sobre a dificuldade de os imigrantes assimilarem a brasilidade em formação¹³⁷.

Para sustentar o imaginário europeu, símbolos de prestígio são continuamente recriados, reforçando uma ideia de cultura superior associada à branquitude e à herança estrangeira. Esse processo se intensificou nos anos 1960 com a promoção de Blumenau como “Europa Brasileira”, consolidando Santa Catarina como território alemão por meio da arquitetura, festas e costumes naturalizados como locais.

O conceito de imaginário aqui funciona como ficção compartilhada: narrativas repetidas e desprovidas de base histórica criam um sentimento de coesão social. Essa comunidade imaginada se articula em torno da brancura fenotípica e cultural vinculada à Europa¹³⁸ — um mito reforçado pelos meios de comunicação com expressões como “A galega Blumenau” ou “Alemanha sem passaporte”, que projetam a região como espaço majoritariamente europeu.

No imaginário coletivo, Santa Catarina é representada como território construído por europeus brancos, o que desloca a realidade e reforça a ficção de que o “catarinense legítimo” é branco, de traços claros. Essa representação histórica moldou a identidade local e nacional a partir de assimetrias entre memória e discurso identitário. Duas narrativas atuam de forma complementar: uma voltada aos próprios catarinenses, imersos em práticas culturais diversas; outra, projetada para o restante do país, reforça a ideia de uma cultura europeia homogênea. Ambas são mobilizadas conforme os interesses do contexto¹³⁹.

Essas duas perspectivas atuam de maneira complementar, sendo mobilizadas conforme as necessidades do contexto. Dessa forma, os slogans “ilha da magia” e “terra açoriana”, buscam apresentar a cidade de Florianópolis em consonância à identidade catarinense, e dissociada dos conflitos raciais e sociais do Brasil. Essa imagem, associada à brancura

¹³⁷COSTA, Hilton. Ilusão de ótica: presença negra e imigração para o sul do Brasil nas análises de Raymundo Nina Rodrigues e Sílvio Romero. In: *Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, 5., 2010, p.05)

¹³⁸SILVA, L. da. (Org.). (2020). *Criciúma: uma história de todos*. Criciúma: Delta Print. 2020, p.10.

¹³⁹ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.135.

europeia, é sustentada por ações que visam consolidar a cidade como um destino turístico, com ênfase na suposta inexpressividade numérica da população negra ¹⁴⁰.

Slogans como “ilha da magia” e “terra açoriana” reforçam a imagem de Florianópolis como um espaço branco, pacífico e turístico, dissociado dos conflitos raciais e sustentado pela invisibilização da população negra. A produção simbólica da “Europa brasileira” opera por meio de afetos e deslocamentos estratégicos, criando uma ilusão de pertencimento e unidade que mascara as dinâmicas de exclusão racial e étnica em um contexto globalizado.

Na palestra “Ser negro em Florianópolis” (2019), disponível no YouTube, o professor Márcio José Pereira de Souza, ativista e coordenador da Feira Afro Artesanal, relatou a necessidade de uma ação legal contra uma peça publicitária da Secretaria de Turismo que exaltava apenas os grupos europeus do estado, reforçando a ideia de Santa Catarina como “Europa brasileira”.

Santa Catarina se construiu disputando o título internacional de ser o estado fora da Europa mais germânico que existe. Isso não é a fala deste que vos fala, é o recurso inclusive utilizado como peça promocional turística do estado de Santa Catarina. Certa feita, a secretaria de turismo editou um material que dizia assim: Apresentamos o conjunto de grupos étnicos de Santa Catarina [isso na tv] italiano, alemão, polaco, japonês...Com a música de fundo: "O melhor lugar do mundo é aqui, e agora". Todos reconhecem essa melodia, essa canção? Gilberto Gil. Para o deboche, ao fundo está Gilberto Gil. Eu ingressei com uma ação no Ministério Público e consegui tirar a peça do ar, pela ausência dos negros. Ou o governo do Estado colocava os negros, ou tirava a peça. Eles preferiram tirar a peça. Então, o programa Catarinense de invisibilização do povo negro, povo indígena é uma permanente, é uma estratégia colocada pelo poder que não se revela, que não tem

¹⁴⁰QUEIROZ, Mariana Amaral de. *Racismo, drogas e necropolítica: uma análise da violência policial na região metropolitana de Florianópolis*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2020, p.38.

face mas totaliza sua intervenção no fundamentalismo de colocar este estado como uma representação da hegemonia europeia germânica fascista e hitlerista" (Marcio José Pereira De Souza, 2019, 09 '30).

A idealização da identidade europeia em Santa Catarina tem efeitos profundos, reforçando a associação do estado às culturas alemã e italiana, enquanto oculta outras contribuições. Essa narrativa alimenta ideologias extremistas que exploram a branquitude para promover exclusão e superioridade racial, mobilizando emoções como amor e ódio.

Promovida por instituições e campanhas turísticas, a ideia de “Europa brasileira” cria uma falsa unidade catarinense e pressiona sujeitos a se ajustarem a esse modelo, afetando as dinâmicas raciais e étnicas locais. Como aponta Ahmed (2004), as emoções circulam socialmente, conectando e separando sujeitos ao “grudar” em certos corpos e narrativas, produzindo fronteiras simbólicas e afetivas na sociedade¹⁴¹.

É fundamental reconhecer que a narrativa de uma Santa Catarina branca e europeia tem alimentado ideologias extremistas, fortalecendo grupos que exploram a branquitude para promover exclusão e reivindicar superioridade racial. Isso contribuiu para que o estado se tornasse um dos principais polos de organizações neonazistas no país¹⁴², que difundem discursos de ódio e intensificam tensões em um território historicamente diverso.

Como explica Ahmed (2004), o ódio circula ao conectar imagens e sujeitos marcados como ameaças comuns¹⁴³, enraizando distinções. Paradoxalmente, o discurso de amor — à terra, às tradições e à identidade branca catarinense — também opera como força de coesão, mobilizando ações de ódio contra negros e indígenas, vistos como ameaças a esse ideal. O amor, nesse contexto, separa: une “nós, brancos” e exclui “os outros”¹⁴⁴.

¹⁴¹AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004, p.15.

¹⁴²WOLFF, Cristina Scheibe. *Por que estudar a história de Santa Catarina?* Portal Catarinas, 2023. Disponível em: <https://catarinas.info/por-que-estudar-historia-de-santa-catarina/>.

¹⁴³O original: “Hate is an intense emotion; it involves a feeling of ‘againstness’ that is always, in the phenomenological sense, intentional. Hate is always hatred of something or somebody, although that something or somebody does not necessarily preexist the emotion” (Ahmed, 2004 p.49).

¹⁴⁴Ahmed, 2004. Op. cit., p. 125.

Ao promover uma história única de Santa Catarina, centrada no sucesso de comunidades brancas de origem europeia, o discurso se ancora no “amor” — à terra, às tradições e à cultura — como emoção mobilizadora. Em nome desse amor, naturalizam-se ações de ódio contra negros e indígenas, vistos como ameaças à identidade local.

Essa lógica cria uma separação entre “nós, brancos” e “os outros”, legitimando exclusões em defesa de uma cultura europeia idealizada. O ódio, nesse contexto, opera ao atribuir significados negativos baseados na pertença a grupos racializados, convertendo sujeitos em inimigos imaginários¹⁴⁵. Parte desse projeto é invisibilizar a contribuição negra, reduzida a figuras do passado e tratadas como exceção.

Dentro desse processo de branqueamento que mobiliza as emoções para garantir o sucesso na manutenção das tradições europeias, ser negro se torna um desafio que necessita de muitas camadas de compreensão para dar conta de si e do entorno. Sobre isso, o professor Márcio de Souza nos explica que,

Ser negro em Florianópolis é ter o papel de projetar uma vontade permanente de resistir. Ser negro em Florianópolis é viver num universo paralelo também de profunda invisibilidade. A ser destinada. E por que viver num universo permanente, um paralelismo diante da história da cidade? É você fazer não parte de citação alguma de existência. É você não ter participação alguma na construção, na projeção, no patrimônio material e imaterial dessa cidade. O que nós temos aí de afirmação feita pelos negros e negras dessa cidade? Nós termos ainda que trabalhar ainda com a ideia do Cruz e Sousa. É termos ainda para dizer que existimos e passamos por aqui. trabalhar com a recomposição da memória e identidade da professora Antonieta de Barros (Marcio José Pereira De Souza, 2019, 33 '16).

¹⁴⁵Ahmed (2004) enfatiza que o ódio não se limita a grupos extremistas e que nem toda manifestação odiosa pode ser classificada como crime. Isso ocorre porque atos individuais possuem motivações diversas e não emergem de uma única origem. Além disso, a criminalização do ódio não elimina seus impactos na sociedade, tampouco impede suas consequências.

Habitar um mundo definido pelos outros impõe limites à construção de uma comunidade própria, marcada pela invisibilidade — inclusive emocional. A negação do reconhecimento das emoções de grupos marginalizados reforça estruturas de poder que os mantêm em posição subalterna.

No capítulo *A Organização do Ódio*, Sara Ahmed (2004) mostra como o fascismo mobiliza o amor à pátria para justificar o ódio a um “outro” ideológico, geralmente estrangeiro. Esse discurso cria um “nós” branco idealizado e transforma o outro — muitas vezes racializado pela pele marrom — em ameaça.

A intensificação do ódio tem o efeito de definir quais corpos fazem parte do “nós”, reforçando a nação branca como uma comunidade coesa. O surgimento do ódio não só associa o “eu” ao “nós” (corpo branco, cultura branca), mas também o “você” ao “eles” (corpo negro, culturas negras), e quando esse ódio se fixa modela esse grupo como uma ameaça comum¹⁴⁶.

O ódio, disfarçado de amor, molda identidades coletivas, definindo quem pertence à nação branca e quem deve ser excluído. Essa lógica também opera em Santa Catarina, onde discursos neonazistas e estruturas de branquitude atuam em nome da proteção de tradições europeias. No entanto, esse “amor compartilhado” se revela contraditório: une pelo desejo de controle ou eliminação de grupos considerados ameaçadores à identidade branca local.

Essa lógica de exclusão se manifesta tanto em práticas sociais quanto em discursos políticos. Em 2025, o governador de Santa Catarina, Jorginho Mello, afirmou que a “cor da pele das pessoas” era um atrativo turístico de Pomerode — cidade marcada pela predominância branca. Embora disfarçada como valorização cultural, a fala legitima a marginalização de grupos racializados, apagando sua contribuição à história e cultura do estado¹⁴⁷.

Se o catarinense é definido como branco, todos os que não o são tornam-se “os outros”. Esse episódio exemplifica o que Lélia Gonzalez (1984) chamou de “racismo à brasileira”: uma forma sutil de discriminação, sem segregação formal, mas sustentada por discursos e

¹⁴⁶ AHMED, Sara. On Being Included: Racism and Diversity. In *Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012, p.53.

¹⁴⁷ LEÃO, Emily. Declaração de governador coloca Santa Catarina no centro do debate sobre racismo. *Portal Catarinas*, 30 jan. 2025. Disponível em: <https://catarinas.info/declaracao-de-governador-coloca-santa-catarina-no-centro-do-debate-sobre-racismo/>. Acesso em: 04/03/2025.

políticas que naturalizam a branquitude como norma social.

A valorização da identidade regional, centrada nas tradições europeias, encobre uma estrutura de poder racializada que usa o discurso de pertencimento para manter a branquitude como padrão legítimo de cidadania. Nesse contexto, corpos negros e indígenas são criminalizados como forma de demonstrar “amor à nação”. Sueli Carneiro (2005), explica que o dispositivo da racialidade apaga a complexidade do sujeito negro, que é reduzido à sua cor, antes mesmo de ser reconhecido como indivíduo, profissional ou cidadão: “O negro chega antes da pessoa, do gênero, do título universitário, da riqueza.” (p. 131-132).

Somado ao racismo estrutural, o recorte proposto por Ahmed sobre amor e ódio ajuda a compreender como essas emoções circulam e sustentam violências simbólicas e materiais em Santa Catarina — especialmente contra os grupos historicamente apagados da narrativa oficial, intensificando a sensação de não pertencimento.

Grupos que defendem a branquitude como base da identidade catarinense se organizam em torno do discurso do amor à cultura local. Nesse cenário, o ódio é uma emoção atribuída àqueles que identificam os grupos de ódio como grupo de ódio — negros, indígenas e também brancos que não se alinham ao ideal racial dominante.¹⁴⁸

Movimentos antirracistas, feministas ou antifascistas são então retratados como ameaças aos “valores” defendidos por esses grupos. O amor, nesse contexto, funciona como ferramenta de coesão identitária e ganha força por estar alinhado ao discurso hegemônico, sustentado pelas estruturas de poder. Sara Ahmed destaca os paradoxos desse processo: ideais de amor e união, quando articulados com a exclusão, revelam os limites violentos das identidades baseadas na branquitude e no pertencimento racial.

A autora ilustra essa reflexão, a partir do caso dos muçulmanos no Reino Unido, indicando não apenas o desejo de expulsar os imigrantes, mas também um esforço para extinguir sua cultura. Havia uma expectativa de que se tornassem ingleses, através da integração com nativos e o abandono de seus valores culturais estrangeiros, pois “tornar-se britânico é um trabalho de amor para o migrante, cuja recompensa é a “promessa” de ser amado em troca¹⁴⁹”.

Seguindo a premissa de Ahmed, no mesmo modo de operação,

¹⁴⁸Ahmed, 2004, p. 122.

¹⁴⁹Ibid., p. 134.

espera-se que negros em Santa Catarina silenciem sobre histórias negras para tornarem-se catarinenses. absorver a cultura branca europeia é uma forma de gratidão pela partilha do território. Essas emoções são forjadas através da relação histórica entre os estereótipos lançados e o corpo negro e, quanto mais eles circulam, mais valor afetivo acumulado adquirem.

Bhabha (1998, p. 117) define o estereótipo como uma representação fixa que nega a complexidade do outro, reforçando fronteiras entre pertencimento e exclusão. Essa lógica fundamenta estratégias que exaltam a herança europeia no Sul do Brasil, forjando uma identidade voltada ao turismo e baseada em tradições supostamente preservadas desde o século XIX — muitas delas inventadas ou reinventadas recentemente.

Com base nessa lógica, estratégias foram criadas para exaltar a herança cultural europeia no Sul, forjando uma identidade regional voltada ao turismo. Difunde-se a ideia de que as tradições, sobretudo germânicas, permaneceram inalteradas desde o século XIX, ainda que muitas sejam invenções recentes. Afinal, como aponta a literatura sobre tradições inventadas, “nem tudo que a tradição inventada abarca é realmente passado; várias manifestações são recentes, mas surgem para as pessoas como algo que há muito existe¹⁵⁰”.

Um exemplo é a política de “germanização” urbana em Blumenau e Joinville nas décadas de 1970 e 1980, com a criação do estilo arquitetônico *neo- enxaimel*. Essa estética, apresentada como típica, é composta por estruturas falsas e cenográficas, seus encaixes de madeira são apenas de fachada, geralmente pregados nas paredes, criando um estilo e dando apenas um efeito visual¹⁵¹. Como observa Flores (1997, p. 63), essas “cidades turísticas germânicas” funcionam como vitrines: ilhas para o olhar do turista, enquanto a pobreza e as favelas permanecem invisíveis. O patrimônio torna-se espetáculo, desvinculado da memória histórica.

A estética distinta da arquitetura em cidades como Blumenau, Joinville e Brusque é amplamente explorada em folhetos e campanhas turísticas, que vendem a ideia de uma “cultura germânica típica” como parte de uma história mítica. Esse imaginário é reforçado por eventos como a Oktoberfest, que adapta elementos da cultura alemã — música,

¹⁵⁰Flores, 1997, p. 35.

¹⁵¹VEIGA, Maurício Biscaia. *Arquitetura neo- enxaimel em Santa Catarina: a invenção de uma tradição estética*. 2013. 174 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p.62.

gastronomia e língua — para sustentar a imagem de Santa Catarina como “um pedacinho da Europa no Brasil”¹⁵²”.

Maria Bernardete Ramos Flores destaca que a primeira Oktoberfest ocorreu em 1984, uma festa para mostrar ao país “a cidade mais alemã do Brasil, com grande sucesso, impulsionando a criação de outras festas semelhantes no Vale do Itajaí”¹⁵³. Ela identifica nesse movimento a formação de uma “indústria da tradição”, onde as festas funcionam como estratégia econômica e política de germanização simbólica, recriando memórias e valores voltados ao turismo¹⁵⁴.

As festas étnicas em Santa Catarina transformam elementos culturais estrangeiros em símbolos “autênticos”, criando simulacros que apagam contradições históricas e reforçam uma identidade inventada¹⁵⁵. Como observa Flores (1997), turistas são atraídos por essa encenação, movidos pela promessa de viver uma “experiência europeia” no Brasil.

A mídia de massa desempenha papel central na difusão dessas imagens, promovendo uma visão branca e europeizada do estado. Essa representação exclui negros e indígenas da narrativa local¹⁵⁶, ao mesmo tempo que legitima discursos extremistas — como os de grupos neonazistas — travestidos de defesa das tradições. Parte dessa ideologia também se perpetua de forma velada por figuras influentes que reforçam o mito de uma Santa Catarina branca, sem serem diretamente reconhecidas como agentes dessa violência simbólica.

A negritude em Santa Catarina é atravessada por uma estrutura de poder que, como aponta Quijano (2005 p. 121), vai além do Estado, atuando também por meio da dominação simbólica. Desde 2010, o aumento de imigrantes e refugiados africanos tem ocorrido paralelamente ao avanço da branquitude e do neonazismo, intensificando o racismo e colocando esses grupos em situação de extrema vulnerabilidade social e econômica¹⁵⁷”.

¹⁵²Flores, 1997. Op. cit., p. 25.

¹⁵³FLORES, Maria Bernadete Ramos; WOLFF, Cristina Scheibe. Imagens que não se apagam: representações de gêneros na Oktoberfest. In: Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC*. n°14, São Paulo: 1997. p. 162.

¹⁵⁴FLORES, Maria Bernadete Ramos; WOLFF, Cristina Scheibe. Op. cit., p. 162.

¹⁵⁵Ibid., p. 21.

¹⁵⁶Schwarcz, 2000; Oliveira, 2005.

¹⁵⁷SILVA, Karine de Souza; SILVEIRA, Henrique Martins da; MULLER, Juliana. Santa Catarina no roteiro das diásporas: os novos imigrantes 154 africanos em Florianópolis. *Rev. katálysis* [online]. v.21, n.2, 2018, p. 288.

Em contextos dominados pela branquitude, mulheres negras vivenciam a desterritorialização como exclusão simbólica e material. Segundo Sueli Carneiro (2011), esse sentimento está ligado à democracia racial, que as objetificou e as empurrou para o não-lugar. Territorializar-se, portanto, é disputar poder em espaços onde seus corpos seguem controlados e violentados. Adotar padrões hegemônicos, nesse cenário, torna-se muitas vezes uma estratégia de sobrevivência¹⁵⁸.

A vigilância sobre o corpo da mulher negra molda tanto o olhar social quanto o autorreconhecimento. Segundo Bueno (2019), as imagens de controle naturalizam hierarquias ao articular racismo e sexismo de forma interdependente, reforçando desigualdades como se fossem inevitáveis. Essas representações operam de forma distinta sobre mulheres negras e brancas, sustentadas por um pensamento binário que conecta raça, gênero e classe, perpetuando um sistema de dominação interconectado¹⁵⁹.

Em Santa Catarina, onde o neonazismo encontra espaço, a branquitude impõe um regime de vigilância que marginaliza mulheres negras e idealiza a mulher branca como guardiã da cultura local. Como aponta Bueno (2019, p. 1), essas imagens funcionam como “roteiros sociais” que definem como a sociedade enxerga e espera que mulheres negras se comportem. A branquitude é associada à pureza e feminilidade respeitável, em contraste com a hiperssexualização e criminalização que recaem sobre mulheres negras, vistas como fora da norma e da civilidade.

A mulher branca é idealizada como pura e inocente apenas em contraste com a hiperssexualização e criminalização atribuídas à mulher negra. Enquanto a branquitude é associada à feminilidade respeitável, mulheres negras são retratadas como promíscuas ou predadoras, marcadas como desviantes dos padrões de “normalidade”, “humanidade” e “civilização”¹⁶⁰.

Essa lógica binária sustenta uma opressão específica, que utiliza a sexualidade e o comportamento das mulheres negras como justificativa para sua exclusão. Ela também dificulta a solidariedade entre mulheres,

¹⁵⁸CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p.64-66.

¹⁵⁹BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2009) a partir do conceito de imagens de controle. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019, p.69.

¹⁶⁰Ibid., 110.

pois a branquitude atua como barreira estrutural. A vigilância sobre o corpo negro opera além do físico — é simbólica e cultural. Meios como teatro, cinema e TV reforçam esses estereótipos, perpetuando imagens históricas que desumanizam mulheres negras e moldam o imaginário social sobre elas¹⁶¹.

No coração das memórias das elites ainda persistem centenas de imagens de controle que neutralizam em suas mentes os impactos que a manutenção de seus privilégios econômicos e sociais causaram na vida da população negra. As imagens de controle são propagadas de forma tão massiva e constante na mídia por uma razão bastante específica: é confortável para a comunidade branca que existam justificativas que lhes retirem a responsabilidade de responder pelo contínuo de violência que a exploração econômica dos povos negros significou na construção do *status quo* da branquitude (Bueno, 2019 p.112).

As representações históricas das mulheres negras no Brasil, apesar das variações regionais, consolidaram discursos que afetam tanto a percepção pública quanto a subjetividade dessas mulheres. Inseridas em um contexto de racismo estrutural disfarçado de igualdade formal, enfrentam desigualdades cotidianas naturalizadas, muitas vezes invisíveis às instituições legais¹⁶².

Essa lógica se conecta à imposição de uma narrativa única, criticada por Chimamanda Adichie em *Americanah* (2013) e no ensaio *O Perigo de uma História Única* (2019). Para a autora, representar um povo de forma unidimensional é uma forma de dominação. Segundo Adichie (2019), “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” p. 22).

A história única funciona como uma estratégia política de universalização da epistemologia ocidental, consolidando o eurocentrismo como referência para definir o que é cultura e conhecimento legítimo na América Latina. Sustentada pela colonialidade,

¹⁶¹Ibid., p. 109.

¹⁶²Schwarcz, 2012, p. 32.

essa lógica impõe narrativas repetidas que, ao se tornarem hegemônicas, ocultam outras formas de existência.

A epistemologia colonial sobrevive por meio da criação de sociedades imaginadas a partir dessas histórias únicas, gerando um desequilíbrio narrativo onde apenas a versão dominante persiste. No Brasil, essa lógica afeta profundamente as subjetividades — especialmente as negras —, moldadas por padrões de controle e hierarquização que atravessam todas as esferas da vida social.

O Brasil entra em cena nessa discussão porque as subjetividades das populações brasileiras, sobretudo negras, sofrem sistemáticas interferências desse padrão de controle, hierarquização e classificação afetando todas as dimensões da existência social. É importante salientar que de maneira geral, as populações afrodescendentes¹⁶³ se tornaram majoritárias no Brasil atravessando diversas formas de aniquilação, e depois de diversos processos políticos, são denominadas como população negra¹⁶⁴, e sua experiência no país é também compreendida por diversos intelectuais e ativistas negros como parte da diáspora africana.

As culturas nacionais moldam sentidos de pertencimento ao articular narrativas, memórias e símbolos que conectam passado e presente. Como destaca Vera Follain (*apud* Figueiredo, 1999), “a nação é uma invenção”, sustentada por atos coletivos de imaginação. Para Cuti (2010), é na produção cultural que se disputam essas imagens, construindo o imaginário social.

¹⁶³O conceito de afrodescendente parte da ideia de alguns intelectuais que acreditam que desprender-se do conceito criado a partir do colonizador é uma etapa fundamental no processo de emancipação das populações afrodescendentes, principalmente no que se refere às propostas educacionais. – SANTOS, Aline Dias dos. *Iconografia e Representação Feminina*: as mulheres negras nos livros didáticos de História pós-Lei 10.639/2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017. 197 f., p. 91.

¹⁶⁴No final do XIX e ao longo do século XX tal categoria vai acabar sendo incorporada, ressignificada e recolocada se constituindo enquanto um conceito político nascido entre os afro-americanos e estudantes africanos, que tinham como objetivo estabelecer uma solidariedade racial entre os negros. Assim, tal ideia foi incorporada pelo Movimento Pan-Africanista, na diáspora, objetivando dar um caráter de luta política e de solidariedade na luta dos negros contra a discriminação. Em África, tal movimento de solidariedade foi um dos responsáveis pela luta por libertação do domínio colonial (Malavota; Vieira, 2013, p.110). A ressignificação do conceito de negro tem sido fundamental na luta contra o racismo e no alargamento de conquistas políticas por meio de ações afirmativas, que utiliza ainda hoje a solidariedade racial presente no conceito para promoção de políticas públicas. SANTOS, Op. cit., p. 91.).

A partir do Estado Novo, o Brasil passou a ser projetado internacionalmente como “paraíso das mulatas”¹⁶⁵ — um imaginário articulado por autores como Gilberto Freyre e reforçado por viajantes estrangeiros. Essa narrativa opera como ferramenta de dominação, silenciando violências históricas e perpetuando desigualdades raciais e de gênero.

A filósofa Sueli Carneiro observa que a identidade nacional omitiu gênero e raça, relegando à ficção a representação das mulheres negras — quase sempre estereotipadas como exóticas, sensuais e animalizadas. A mídia, submetida à lógica capitalista, reforça essa invisibilização ao restringir a dramaturgia negra a papéis subordinados¹⁶⁶.

O paradoxo se intensifica quando os corpos das mulheres negras circulam na Europa, enfrentando estigmas associados à nacionalidade, idioma, classe e migração. A imagem da mulher negra brasileira — marcada pela mestiçagem e hiperssexualização — é ressignificada, mas segue subordinada a padrões coloniais. Essas representações operam como instrumentos de dominação: mesmo com maior visibilidade, a negritude continua marginalizada, enquanto a mídia reforça a supremacia da branquitude e silencia as produções culturais das mulheres negras¹⁶⁷.

Nesse cenário, torna-se fundamental compreender como a figura da mulata — erotizada, mestiça e festiva, extrapolou as fronteiras nacionais, tornando-se um dos principais vetores da imagem internacional da mulher brasileira. Essa representação, forjada historicamente no cruzamento entre erotização, colonialismo e projeto nacional, não apenas encarna o mito da democracia racial, como também se transforma em mercadoria cultural amplamente consumida no exterior.

1.3. ENTRELAÇANDO LUGARES: TRAÇANDO ROTAS PARA UMA VIAGEM PELO ATLÂNTICO NEGRO

¹⁶⁵GOMES, Mariana Selister. *Marketing turístico e violência contra as mulheres: (des)(re)construções do Brasil como paraíso de mulatas*. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em Turismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p.03.

¹⁶⁶Carbonari, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁷ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.60.

Ao longo do século XX, consolidou-se a identidade nacional baseada na mestiçagem, na meritocracia e na democracia racial. O governo Vargas, especialmente no Estado Novo, promoveu símbolos de integração racial — como a seleção de futebol diversa, a nacionalização da capoeira, o Dia das Raças e o carnaval, com a mulata como ícone central. Esse imaginário foi reforçado por figuras como Oswaldo Sargentelli, autodenominado “mulatólogo”, que popularizou o “Show de Contemplação às Mulatas” em programas de TV e casas noturnas no Brasil e no exterior¹⁶⁸.

Durante a ditadura militar, esse discurso hegemônico foi intensificado. Movimentos que denunciavam o racismo, como o Teatro Experimental do Negro, foram encerrados ou submetidos à censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que moldou os meios culturais à lógica da exclusão racial.

Segundo Gomes (2009), o turismo ganhou centralidade na agenda do regime militar com a criação da EMBRATUR e do Conselho Nacional de Turismo em 1966. Nesse contexto, o Brasil passou a ser promovido como um “paraíso de mulatas”, reforçando uma identidade nacional baseada na mestiçagem, harmonia racial e erotização¹⁶⁹.

O imaginário do Brasil como paraíso tropical foi amplamente explorado por empresários do turismo, que, movidos por interesses econômicos, promoveram o país como destino exótico, frequentemente atrelado ao turismo sexual. Segundo Gomes (2009), “se ser mulata já era uma construção discursiva e performática, é agora uma construção disciplinada nas relações de saber-poder” (p. 9-10).

A EMBRATUR reforçou esse estereótipo ao divulgar imagens de mulheres seminuas como atrativos turísticos, consolidando a figura da

¹⁶⁸Sandrinha Sargentelli, sobrinha de Oswaldo Sargentelli, continua promovendo espetáculos conhecidos como “shows de mulatas”, voltados para turistas estrangeiros e empresários brasileiros. Esses espetáculos fazem parte de um processo amplo de turistificação do samba, no qual a figura da mulata é centralizada como um símbolo de exotismo e sensualidade. Para uma análise aprofundada sobre as relações entre samba, identidade e turismo, ver GOMES, Mariana Selister. *Fado(s) em Portugal e samba(s) no Brasil: identidades, patrimônios, turismos. V/ Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul – SeminTur*. Caxias do Sul, RS: Universidade de Caxias do Sul, 2010.

¹⁶⁹GOMES, Mariana Selister. *Marketing turístico e violência contra as mulheres: (des)(re)construções do Brasil como paraíso de mulatas*. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em Turismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 53.

“mulata tipo exportação¹⁷⁰”. A corporeidade das mulheres negras foi transformada em mercadoria, reativando o imaginário de erotização e mestiçagem consagrado por Gilberto Freyre e por viajantes europeus que viam o Brasil como um território de prazeres abundantes¹⁷¹.

Gomes (2010) e Corrêa (1996) destacam que, em 1993, com a primeira vinheta do Carnaval exibida pela Rede Globo — idealizada por um europeu e protagonizada por uma mulata nua, com o corpo pintado e sambando — consolidou-se a imagem da mulher brasileira que seria internacionalizada¹⁷².

Segundo Gomes (2009, p. 55), no contexto da indústria do turismo, a figura da mulata passou a ser tratada como profissão, com performances refinadas e cursos voltados à sua formação. Como observa Giacomini (2006, p. 88), “ser mulata é “saber se produzir””, dominando aparência, gestual e interação com o público, inclusive frente aos “acidentes de trabalho”.

Esses cursos funcionavam como filtros para selecionar quem podia representar a “mulata autêntica”, reforçando a exotização e mercantilização dos corpos negros. Giacomini (2006) mostra que, com a profissionalização da mulata, criou-se uma hierarquia entre a “mulata artista”, ligada ao samba e ao carnaval, e a “mulata prostituta”, associada à promiscuidade.

Ainda que tentem se distinguir, ambas permanecem presas ao mesmo imaginário erotizado¹⁷³. Na prática, mesmo reconhecidas como dançarinas, essas mulheres são tratadas como produtos moldados pelos

¹⁷⁰GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado; et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1983. p. 223-244. (Ciências Sociais Hoje, v. 2).

¹⁷¹Gomes, Op. cit., p. 05.

¹⁷²A vinheta Globeleza é a tradicional chamada da TV Globo para o início das coberturas de Carnaval, exibida desde 1990. Até 2016, a vinheta consistia em destacar o corpo e a performance do samba de mulheres passistas negras, que apareciam nuas, com o corpo pintado – as chamadas “Globelezas”. O nome mais emblemático dessa tradição foi o de Valéria Valenssa, conhecida por ocupar esse posto até 2005, quando foi demitida e substituída por outra “mulata.” Ver mais: <https://www.youtube.com/watch?v=fvx-9rSEHJU>. Acesso em: 18/09/2023.

Esse modelo de vinheta gerava críticas constantes devido à exploração sexual e à objetificação da mulher negra. Em 2017, a TV Globo alterou o formato da vinheta, apresentando a Globeleza vestida, com figurinos temáticos que representavam os diferentes carnavais do Brasil, como o frevo e o maracatu, e não mais apenas o samba. Além disso, a nova vinheta incluiu outros personagens, buscando refletir a diversidade das manifestações carnavalescas no país. Ver mais: <https://www.youtube.com/watch?v=gRgrMzZqAEY>. Acesso em: 30/09/2023.

¹⁷³Gomes, Op. cit., p. 58.

interesses do mercado nacional e internacional, numa lógica que se expande com as contradições do capital¹⁷⁴.

As mulatas só podem ocupar esse papel a partir de um roteiro padronizado, baseado em estereótipos sexuais que controlam seus corpos para gerar desejo e atrair turistas, projetando no exterior o imaginário do “paraíso das mulatas” — junção de um país exuberante com mulheres sensuais e disponíveis¹⁷⁵.

Antes voltada à valorização do nacional-popular, a cultura brasileira passou a privilegiar o internacional-popular, adaptando-se ao consumo global. Esse processo coincidiu com mudanças no fluxo migratório: nos anos 1980, brasileiros buscaram os EUA¹⁷⁶; a partir dos anos 1990, Portugal tornou-se o principal destino na Europa¹⁷⁷.

Nesse contexto, empresários do turismo transformaram a figura da mulata em marca nacional, reduzindo a diversidade das mulheres brasileiras a um estereótipo vendável. Paralelamente, Osvaldo Sargentelli e outros empresários levaram os shows de mulatas para o exterior, sobretudo à Europa, inserindo essas trabalhadoras em fluxos migratórios que visavam atrair o interesse estrangeiro pelo Brasil, sem se importar com suas motivações¹⁷⁸.

¹⁷⁴Carbonari, Op. cit., p. 125.

¹⁷⁵Gomes, 2009, p. 61.

¹⁷⁶Ortiz, 1994, p. 205.

¹⁷⁷O fortalecimento das medidas de segurança nas fronteiras estadunidenses, intensificado após os atentados de 11 de setembro de 2001, consolidou políticas migratórias mais restritivas. Como consequência, o fluxo de brasileiros passou a se intensificar em direção à Europa. Nos dois continentes, os fluxos migratórios apresentam características semelhantes, especialmente no que se refere ao perfil dos primeiros migrantes, que eram predominantemente jovens do gênero masculino, pertencentes às camadas médias, atuando como dentistas, profissionais de informática e engenheiros. A partir da metade da década de 1990, tornou-se cada vez mais comum a presença de migrantes menos qualificados, que passaram a ocupar postos no mercado de trabalho secundário. Esse movimento se intensificou ao longo dos anos 2000, com um aumento substancial da participação feminina, marcando novas dinâmicas nas mobilidades transnacionais.

ASSIS, Gláucia de Oliveira; CANELLA, Francisco; MARTENDAL, Lais; ALVES, Isadora Luísa de Oliveira. Os projetos migratórios de brasileiras/os na Alemanha no século XXI e as configurações de famílias transnacionais. *Revista de Direito Socioambiental e Desenvolvimento Sustentável*, v. 9, n. 1, 2023, p. 113-115.

¹⁷⁸Embora Gomes (2009) insira que já nesse período a motivação estava ligada ao turismo sexual entre brasileiras e estrangeiros, portanto essa relação já nasce permeada por questões de gênero e raça, se baseando na representação da mulata (Gomes, 2009, p.05). Excluindo suas subjetividades e individualidades, e resumindo-as apenas a um corpo permeado pelo mito de uma sexualidade aflorada, tendo o Estado enquanto agente legitimador deste processo.

O “Show das Mulatas” reforçou o imaginário racista que desumaniza a mulher brasileira, vista como “quente, lasciva e destinada ao sexo”. Entre as décadas de 1970 e 1990, a proliferação de imagens de mulheres negras seminuas sambando consolidou a mulata como corpo-objeto — simultaneamente meio de trabalho e de exploração sexual, herança da lógica escravista¹⁷⁹.

A expressão “ser mulata” carrega, de forma velada, violências raciais ligadas à inferioridade biológica atribuída aos negros, ao ideal de branqueamento e ao mito da democracia racial¹⁸⁰. No Brasil, mulheres negras são os principais alvos dessa objetificação; no exterior, o estereótipo da mulher brasileira hipersexualizada é aplicado a todas, independentemente de raça, idade ou classe¹⁸¹.

Mulheres brasileiras, mesmo consideradas brancas no Brasil, ao migrarem para a Europa, são frequentemente interpretadas por estereótipos sexualizados e racializados associados à identidade nacional. Segundo Feijó (2015), essas mulheres passam a ser percebidas como mestiças, revelando como a percepção racial é reconfigurada no contexto migratório¹⁸².

A imagem da “mulher brasileira” — marcada pela cordialidade, mestiçagem e erotização — molda sua recepção no exterior, afetando não apenas mulheres negras, mas também brancas, que são confrontadas com representações coloniais perpetuadas pela literatura e pela mídia. Assim, ao cruzarem fronteiras, essas mulheres enfrentam desigualdades que reforçam a dominação simbólica de homens brancos do Norte sobre mulheres do Sul.

As representações construídas ao longo da história do Brasil — reforçadas no início do século XX — seguem sendo atualizadas até hoje. Como destaca Brah (2006), “nosso gênero é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro de relações globais de poder” (p. 341). Assim, independentemente do projeto migratório,

¹⁷⁹GIACOMINI, Sônia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. 2ªed. Curitiba: Appris, 2013.

¹⁸⁰GOMES, Nilma Lino. *Sem Perder a Raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

¹⁸¹Ainda que todas as mulheres sofram com essa narrativa, o corpo das mulheres negras, devido à hierarquia racial e social, enfrenta demandas específicas dentro dessa hipersexualização. Isso ocorre porque, embora seja uma identidade compartilhada por todas as brasileiras, foi sobre o corpo delas que essa narrativa foi criada.

¹⁸²Feijó, Glauco Vaz. *O Brasil Lá Fora: A Invenção de nacionalidades brasileiras na Alemanha e em Portugal (1989-2012): Narrativas e Discursos de Identidades*. 2015, p.188.

mulheres brasileiras imigrantes precisam negociar constantemente com o imaginário que as antecede.

Segundo Avtar Brah (2006, p. 341), as mulheres são inseridas nas relações globais de poder por meio de processos econômicos, políticos e ideológicos que as posicionam não como uma categoria homogênea, mas como “mulheres imigrantes”, “da classe trabalhadora” ou outras categorias sociais marcadas por classe, raça, gênero e nacionalidade.

Por isso, não são raros os relatos de brasileiras — inclusive brancas e turistas — enfrentando assédio, estigmas e negações de visto ou oportunidades apenas por sua nacionalidade, desde frases como “sabe sambar” até xingamentos públicos. Essas experiências constrangedoras muitas vezes analisados apenas na chave do machismo ou xenofobia, são marcas de uma história anterior perpassada por um conteúdo racista, que não se dilui por completo no presente, portanto, “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como “variáveis independentes” porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela¹⁸³.

A narrativa construída no passado, por meio de termos e imagens que sexualizam as mulheres negras brasileiras buscando trazer esse formato para uma identidade nacional são atualizadas constantemente no imaginário que o senso comum europeu tem de brasileiras, através de peças de teatro, programas e shows de tv brasileiros que foram e ainda são exportados para diversos países

Como o racismo é um sistema global, a branquidade de brasileiras no exterior nem sempre garante os mesmos privilégios da branquitude local. No entanto, isso não as iguala automaticamente às mulheres negras — ser brasileira não as torna negras. A sexualização de seus corpos está ligada não só a traços fenotípicos, mas à percepção da brasilidade como uma performance sexualizada, forjada a partir dos corpos negros escravizados. Reconhecer que o racismo estrutura essas relações — dentro e fora do Brasil — implica também questionar a branquitude como identidade construída social e historicamente¹⁸⁴.

Esse reconhecimento desloca a branquitude naturalizada, revelando a posição frágil dessas mulheres dentro da estrutura de poder e

¹⁸³BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, p. XX-YY, jun. 2006, p.351.

¹⁸⁴Brah, op. cit., p. 362.

permitindo, ainda que brevemente, uma aproximação com a realidade vivida por mulheres negras. Estas, por sua vez, enfrentam o racismo como barreira constante à mobilidade social, sendo lidas quase exclusivamente pela chave da erotização — um tratamento "degradante, sujo e desrespeitoso".

Embora compartilhem a nacionalidade, as mulheres negras ocupam uma posição social inferior, marcada pela diferença racial, o que aprofunda a discriminação e intensifica os danos físicos e psicológicos associados à migração.

O trauma causado pelo racismo surge do contato cotidiano com a branquitude e seus códigos excludentes, que operam mesmo no silêncio, mantendo estruturas de poder. A necessidade de se adequar a esses códigos pode paralisar. Como aponta Kilomba (2019, p. 161), o racismo fere o sujeito negro tanto psicologicamente quanto fisicamente, sendo a dor muitas vezes somatizada por não haver palavras ou símbolos suficientes para expressá-la. O corpo, então, torna-se o principal espaço onde o racismo se inscreve, pois é nele que a diferença se torna visível e passível de controle, reforçando hierarquias por meio de traços físicos transformados em símbolos de exclusão¹⁸⁵.

A experiência de mulheres brasileiras imigrantes é marcada por múltiplos atravessamentos. Muitas vezes, suas identidades são reduzidas a narrativas essencializadas que ignoram as complexidades históricas e contextuais em que as diferenças se formam, tratando inimizades como naturais ou imutáveis¹⁸⁶. Por isso, é fundamental abordar nacionalidade, etnicidade, raça e gênero de forma interseccional, reconhecendo que as identidades são construídas por processos históricos e contraditórios, sempre em transformação¹⁸⁷.

Nesse sentido, a ideia de diáspora negra proposta por Gilroy (2001) é uma ferramenta potente para analisar essas experiências, ao propor o Atlântico Negro como metáfora de uma identidade em trânsito. Ele rompe com noções fixas de pertencimento nacional, mostrando como

¹⁸⁵CUNHA, Manoela Ivone. A natureza da "raça". *Cadernos do Noroeste: Série Sociologia, Sociedade e Cultura*, v. 13, p. 191-205, 2000, p.200.

¹⁸⁶CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. [2ª edição, revista e ampliada]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.17.

¹⁸⁷FEIJÓ, Glauco Vaz. *O Brasil Lá Fora: A Invenção De Nacionalidades Brasileiras Na Alemanha E Em Portugal (1989-2012): Narrativas E Discursos De Identidades*. 2015, p.189

o racismo cultural impõe limites à identidade negra por meio da ligação exclusiva entre raça, etnia e nacionalidade¹⁸⁸.

A diáspora negra, marcada pela dispersão forçada de populações africanas, gerou comunidades negras em diferentes países, permitindo reconhecer semelhanças e diferenças nas vivências raciais. As identidades étnico-raciais das mulheres negras imigrantes são moldadas por novas realidades socioculturais, criando formas de identificação que rompem com a ideia colonial de cultura fixa e homogênea. Encontros entre pessoas negras em contextos migratórios ativam memórias afetivas e vínculos de pertencimento, evidenciando que etnicidade e diáspora são categorias interligadas e essenciais para compreender as negociações culturais vividas por mulheres negras¹⁸⁹.

Paul Gilroy e Homi Bhabha convergem ao pensar identidades fora da lógica colonial: para Bhabha, esses encontros ocorrem nos “entrelugares” — espaços liminares onde surgem novos sentidos de identidade, colaboração e contestação¹⁹⁰. Entendo os “entrelugares” propostos por Bhabha não como abandono da brasilidade rumo à branquitude, mas como resposta crítica à provocação de Beatriz Nascimento (2018), que questiona a narrativa oficial sobre a cultura afro-brasileira, marcada pela miscigenação e romantizada como contribuição voluntária:

Como então nos desfazermos dos nossos complexos? Acreditando que embranquecemos quando clareamos a pele? Quando alisamos o cabelo? Quando casamos com branco, surgindo a possibilidade da próxima geração ser mais clara? Quando acreditamos na democracia racial brasileira? Quando aceitamos frases como “Sou o branco mais preto do Brasil”? (Samba da Benção, de Vinícius de Moraes). Quando acendemos de classe social? Quando nosso grupo como o qual nos relacionamos, é totalmente branco? Quando acreditamos que apesar de tudo “contribuímos para a formação da etnia brasileira através da culinária e da música”, como quer a maioria dos nossos

¹⁸⁸GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001, p.48.

¹⁸⁹Ibid., p. ZZ.

¹⁹⁰Bhabha, op. cit., p. 19.

livros de História e Geografia? Contribuímos ou fomos forçados a fazer esta cultura? Nossa “contribuição” foi de escravos, a maior parte de nossa raça está realmente sem acesso às riquezas, ao bem-estar. Mas será que ela só precisa disso para sentir-se em igualdade? (Nascimento, 2018, p.48).

Sua provocação nos convida a refletir sobre os complexos de embranquecimento e o papel forçado da população negra na construção da identidade nacional. O trabalho fronteiriço da cultura consiste em criar identidades que escapem às traduções hegemônicas, recusando tratar mulheres negras como um bloco homogêneo. O entre-lugar torna-se um espaço de transformação, aberto ao presente e às influências atuais, em vez de ancorado na nostalgia¹⁹¹.

Com o fortalecimento das culturas africanas e negras, a branquitude como única via de sobrevivência perde força, abrindo novos campos de negociação. Como aponta Bhabha (1998, p. 20), é nesse espaço liminar que se tornam visíveis as estruturas de poder e onde se negociam valores culturais, interesses comunitários e estratégias de representação, desafiando as fixações coloniais¹⁹².

Brah (2006, p. 374) propõe que compreender a diferença exige questionar seu lugar de enunciação, já que ela pode estar associada tanto à opressão quanto à agência política. Movimentos culturais que desafiam a ordem hegemônica surgem justamente nesse espaço de rearticulação.

Para Bhabha (1998, p. 130), esse processo não é mera reprodução nem ruptura, mas ocorre entre os dois, desestabilizando categorias coloniais. A mímica, estratégia central do hibridismo, reproduz e simultaneamente subverte a cultura dominante, revelando suas contradições. Assim, torna-se um “signo do inapropriado”, que perturba a autoridade e os mecanismos do poder hegemônico. Beatriz Nascimento, além de questionar criticamente a história oficial do Brasil, atuou como narradora e roteirista do documentário *Órí* (1989), de Raquel Gerber. Produzido ao longo de onze anos (1977–1988), o filme articula subjetividade e objetividade ao retratar os movimentos negros no Brasil, oferecendo uma reflexão potente sobre as fronteiras identitárias e históricas.

¹⁹¹Bhabha, op. cit., p. 27.

¹⁹²Bhabha, op. cit., p. 374.

A palavra *Ôrí*, de origem iorubá, significa “cabeça” ou “centro” e simboliza, no documentário homônimo, a integração entre intelecto e memória, cabeça e corpo, e indivíduo e terra¹⁹³ na construção da identidade negra na diáspora. Beatriz Nascimento utiliza o termo para refletir sobre como a experiência negra transcende o cativeiro, articulando intelecto, ancestralidade e território. O filme se inicia com um poema da autora, evocando a travessia atlântica como ponte entre África e América — um espaço de dor, beleza e transformação — e nos convida a pensar as fronteiras criadas por essas vivências.

Na fronteira, o horizonte de expectativas oscila entre expansão e contração. A chegada forçada de africanos ao Brasil não extinguiu suas culturas, mas as transformou e deu continuidade. Beatriz Nascimento vê o Atlântico como ponte entre África e Brasil, integrando histórias e culturas. Para entender os deslocamentos da população negra, ela propõe o conceito de *transmigração* — a adaptação cultural e espiritual entre territórios. Nesse sentido, os quilombos não são apenas refúgios, mas espaços de resistência e reinvenção da ancestralidade africana¹⁹⁴.

Na perspectiva de *Ôrí*, o tempo é rizomático: passado, presente e futuro se reconciliam em um só fluxo. Ao se conectar com seu *orí*, o sujeito reconhece seu poder e projeta uma imagem ainda por vir. O filme funciona como uma alegoria benjaminiana, montando fragmentos da história negra no Brasil por meio da voz e presença de Beatriz Nascimento. O corpo, nesse contexto, torna-se guardião da memória, e a perda de imagem dos escravizados transforma-se em busca por imagens perdidas na diáspora.

Na diáspora, os corpos negros se reconhecem por contraste e movimento, ancorando-se em uma “terra firme no continente da memória”. A imagem corporal, comparável à pele — superfície visível do Eu —, remete ao oceano como lugar simbólico de conexão entre

¹⁹³ *Ôrí* significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento...Então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o *Ôrí*, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento pra outro, de um saber pra outro, de um poder atuar para outro poder atuar Ver: ORI. Direção de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber Produções Cinematográficas, 1989. 136 min. Documentário.

¹⁹⁴ SOBRINHO. Alexandre, Gilberto. *Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas*. *Cadernos Pagu* [online]. 2020, p.60.

civilizações atlânticas¹⁹⁵. Beatriz Nascimento evoca esse sentimento ao afirmar: “Eu sou atlântica” (1989), expressão que traduz a possibilidade de reconstruir laços em uma história fragmentada.

Essa visão se alinha ao pensamento de Paul Gilroy, que entende a diáspora negra como espaço de fronteira, onde identidades se recriam em circulação e resistência, marcadas por uma “dupla consciência” — estar dentro e fora do Ocidente ao mesmo tempo¹⁹⁶. Essa perspectiva rompe com a expectativa colonial de que estrangeiras se conformem aos limites impostos pela colonialidade, desafiando normas culturais e revelando como os fluxos atlânticos transformam continuamente os espaços conectados.

As fronteiras culturais podem gerar tanto consensos quanto conflitos, já que a diferença não implica necessariamente opressão. Beatriz Nascimento torna essas ideias visíveis em *Ôrí*, ao tratar a migração e a busca por território como expressão do desejo de liberdade e de construção de comunidades conectados pela “rede atlântica¹⁹⁷”. Esses deslocamentos acionam lutas simbólicas que desafiam a ordem social e reivindicam visibilidade e autonomia para populações historicamente marginalizadas.

O fortalecimento dos diálogos simbólicos aciona movimentos culturais insurgentes que desafiam a ordem social e reivindicam visibilidade e autonomia para populações fronteiriças¹⁹⁸. As fronteiras entre o eu e o outro se borram, e encontros com identidades em reconstrução geram formas específicas de prazer e resistência. Gilroy

¹⁹⁵RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 25.

¹⁹⁶Gilroy, 2001, p. 84.

¹⁹⁷Ibid., p. 53.

¹⁹⁸Bhabha, 1998, p. 21.

(2001) propõe o conceito de antífona¹⁹⁹ para descrever esses intercâmbios diaspóricos, marcados por diálogo e ressignificação²⁰⁰.

Com base em Nascimento (1989), Gilroy (2001), Brah (2006) e Bhabha (1998), observa-se como mulheres negras subvertem os lugares fixados pela colonialidade, criando redes de memória e espaços de reinvenção cultural nas margens do poder. Ao tensionar a matriz da branquitude, sua existência desafia a produção cultural hegemônica e reivindica novas formas de expressão²⁰¹.

A partir do Atlântico Negro, essas mulheres constroem estratégias coletivas que articulam experiências compartilhadas de opressão, mas também saberes, histórias e memórias silenciadas pelo racismo. Trata-se de forjar, nas margens da branquitude, novas formas de existir e resistir. Como aponta Sueli Carneiro (2020, p. 5), a utopia dessa luta é justamente alcançar uma existência plena, onde se possa “ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher”, rompendo com reduções identitárias e conquistando o direito de ser humano para além das limitações impostas por raça e gênero.

Para Gilroy (2007), Bhabha (2008), Mbembe (2019) e Carneiro (2020), desmontar a racionalidade racista e seus dispositivos é condição fundamental para reposicionar o corpo negro em um projeto de bem viver. Nesse contexto, a arte negra diaspórica no Brasil não apenas expressa as lutas e aspirações do povo negro, mas também atua como ferramenta de emancipação e reivindicação de direitos²⁰².

O reconhecimento da intelectualidade das mulheres negras em movimentos teatrais distintos contribui para o resgate de identidades culturais apagadas pela lógica colonial. Suas produções artísticas operam como repetições com diferença — atualizam tradições à luz da experiência da diáspora, desafiando a identidade legitimadora da

¹⁹⁹O termo antífona tem origem na música litúrgica cristã e refere-se a um canto responsorial baseado em um diálogo entre um solista e um coro, ou entre diferentes grupos de cantores. Essa estrutura cria um padrão de chamada e resposta, marcado por repetição e variação. Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* (1993), emprega essa metáfora para descrever a dinâmica cultural da diáspora negra, caracterizada por um processo contínuo de troca, ressignificação e diálogo transnacional. Para o autor, as experiências e expressões culturais negras não se desenvolvem de forma isolada, mas em constante interação, refletindo a circulação de memórias, práticas e formas de resistência através do Atlântico. Esse conceito permite compreender como a cultura diaspórica se estrutura como um campo relacional, onde diferentes tempos e espaços se interconectam, preservando e transformando identidades e narrativas.

²⁰⁰Ibid., p. 168.

²⁰¹Ibid., p. 40.

²⁰²Ibid., p. 129.

colonialidade e abrindo espaço para outras formas de existir e narrar o mundo.

A identidade nacional brasileira, construída sobre a branquitude e a exclusão da população negra, molda não apenas a autoimagem do país, mas também sua projeção internacional. As hierarquias raciais da colonialidade invisibilizam trajetórias de mulheres negras, inclusive em contextos transnacionais. A poesia de Lubi Prates, que abre este capítulo, expressa a vigilância e o desconforto enfrentados por corpos negros fora do Brasil. O “cão” da imigração simboliza os mecanismos de controle — aqui associados à branquitude — que marcam, limitam e estranham essas existências.

A vigilância sobre corpos negros é estrutural e se repete com variações, atualizando os dispositivos da colonialidade nos contextos contemporâneos. Essa repetição, porém, nunca é idêntica: as experiências negras ressignificam práticas culturais e identitárias, criando formas próprias de existência e resistência.

As mulheres negras brasileiras, em contextos diaspóricos, sentem continuamente esse “rosnar” simbólico, tendo suas trajetórias marcadas por imagens de controle racial que transcendem fronteiras nacionais. São essas mulheres que, através de suas produções artísticas e intelectuais, ressignificam constantemente os espaços em que circulam, confrontando e questionando a colonialidade, adaptando-se a novos contextos, e elaborando narrativas complexas de pertencimento e resistência, sempre em diálogo com as experiências únicas e múltiplas da diáspora.

O próximo capítulo amplia essa discussão, explorando a presença de mulheres negras na diáspora, com ênfase na relação entre Brasil e Berlim, onde dinâmicas semelhantes de exclusão racial são evidenciadas. Por meio da literatura afro-alemã, do intercâmbio cultural e da atuação de coletivos teatrais como o Madalena Anastácia-Berlim, observa-se a construção de novas formas de resistência e de afirmação identitária que questionam a hegemonia branca na Europa e na América Latina.

2. CAPÍTULO II - MULHERES AFRO DIASPÓRICAS: POTÊNCIAS HISTÓRICAS QUE LIGAM, ENTRELAÇAM, CONSTROEM E ABREM CAMINHO

Para este país
eu traria
os documentos que me tornam gente
os documentos que comprovam: eu existo
parecer bobagem, mas aqui
eu ainda não tenho certeza: existo.
para este país eu traria
meu diploma, os livros que eu li
minha caixa de fotografias, meus aparelhos eletrônicos
minhas melhores calcinhas
para este país eu traria
meu corpo
[...]
para este país eu trouxe
a cor da minha pele meu cabelo crespo
meu idioma materno
minhas comidas preferidas na memória da minha língua
para este país eu trouxe
meus orixás sobre a cabeça
toda minha árvore genealógica antepassados, as raízes
para este país eu trouxe todas essas coisas & mais:
ninguém notou, mas minha bagagem pesa tanto.

Ele não me viu com a roupa da escola, mãe?
Marcos Vinicius da Silva, 14 anos, assassinado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro

E ainda que eu trouxesse
para este país
meus documentos meu diploma todos os livros que li
meus aparelhos eletrônicos ou minhas melhores calcinhas
só veriam meu corpo um corpo negro.

(Prates, 2018, p. 27)²⁰³

²⁰³Poema *Para este país*, de Lubi Prates, reproduzido integralmente devido à sua relevância para as discussões desenvolvidas neste capítulo.

Este capítulo investiga as experiências e trajetórias de mulheres negras na diáspora, com destaque para as relações estabelecidas entre Brasil e Alemanha. A análise concentra-se nas dinâmicas de reconhecimento e afirmação identitária na Europa contemporânea, destacando o papel da literatura afro-alemã e das alianças transnacionais no enfrentamento crítico à colonialidade e à branquitude. Dedicase especial atenção ao Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim, cujas performances e articulações exemplificam estratégias artísticas e políticas que fortalecem redes de solidariedade, ampliam representações contra hegemônicas e consolidam novas formas de pertencimento e resistência na diáspora negra global.

2.1. NEGRITUDES EM TRÂNSITO: O NEGRO BRASILEIRO OLHANDO O NEGRO EUROPEU

A presença negra na Europa ainda é encarada com estranheza, reflexo de um imaginário eurocêntrico que associa o continente exclusivamente à branquitude. Essa visão, historicamente sustentada pelo colonialismo, criou uma dicotomia entre o "nós" (europeus) e o "outro" (povos colonizados), negando a possibilidade de pertencimento dos negros ao espaço europeu. No Brasil, essa percepção se manifesta na descrença sobre a existência da negritude alemã, demonstrando como a Diáspora Negra ainda é lida a partir de paradigmas limitados²⁰⁴.

Como consequência, os povos colonizados passaram a ver a Europa através de um imaginário construído pelos próprios europeus, que a apresenta como um espaço branco, coeso e harmônico – uma representação que ignora as contradições, desigualdades e violências internas desse continente. Além disso, o eurocentrismo como paradigma colonial deturpou elementos fundamentais das existências negras, construindo uma representação global do negro como subalterno, explorado e desumanizado²⁰⁵.

O cantor Mano Brown, do grupo Racionais MC's, questiona em um trecho da música *Vida Loka (Parte II)* a crença popular de que ser negro e ter dinheiro são conceitos incompatíveis. Nos versos "Preto e

²⁰⁴SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.34.

²⁰⁵MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.21.

dinheiro são palavras rivais?", ele desafia essa noção e convida o ouvinte a refletir sobre os estereótipos e preconceitos enraizados na sociedade. A problematização levantada por essa música impulsiona a discussão desta seção, que aborda a presença negra na Europa e os desafios enfrentados para romper com representações hegemônicas.

Poder frequentar a Europa, está intimamente ligado ao dinheiro, que nos é ensinado que são palavras rivais, assim como europeu e negro. Por isso essa música move internamente muitos sentimentos confusos e até opostos, mas que me permitem entender, brasileiros que sequer conseguem ouvir falar sobre a possibilidade da negritude alemã. A colonialidade impôs uma escala de valores na qual a branquitude era a referência de civilização e desenvolvimento²⁰⁶.

Esse contexto gerou um paradoxo para populações negras: a necessidade de provar sua adequação ao padrão branco, muitas vezes por meio da negação de suas próprias identidades²⁰⁷. Como resposta, os movimentos sociais negros encararam uma luta secular em busca de humanizar as pessoas negras e retirar a máscara branca de seus rostos.

O fortalecimento das comunidades negras transatlânticas tem desestabilizado estigmas sociais sustentados pelo eurocentrismo. A consciência sobre trajetórias apagadas e negadas aumenta o interesse pelo resgate histórico e cultural dessas populações. No entanto, a relação com a Europa é marcada por ambivalência: ao mesmo tempo em que representa um espaço de oportunidades, é também um território carregado de memórias de domínio e exploração colonial que a coloca como "terra de brancos", contribuindo para um desinteresse, por parte de algumas comunidades brasileiras e negras, em relação ao que a Europa tem a oferecer.

Esse histórico contribui para um distanciamento simbólico e emocional de muitos negros da diáspora, especialmente quando existe a crença de que aproximar-se da Europa irá afastar brasileiros, sobretudo negros e indígenas, de suas identidades. Encontrar sentimentos considerados hostis dentro de uma agenda de pesquisa, foi importante para que ao ouvir com frequência "não há nada lá pra nós", eu pudesse compreender que essa recusa ao mundo europeu é sintomática do sistema no qual as comunidades negras brasileiras estão inseridas.

²⁰⁶FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Editorial, 2018, p.21-22.

²⁰⁷FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFPA, 2008, p.180.

Nesse sentido, corroboro com Oliveira no que se refere a um lugar comum para pessoas negras e diferentes territórios pois,

há uma ideia universal, portanto, do que é ser brasileiro/a, inglês/a, indiano/a, alemão/o, etc que suprime diferenças e dissonâncias destas supostas identidades dentro das fronteiras dos próprios países, e que no caso de países europeus e americanos, historicamente excluem Negrxs, negando cidadania plena, isto é, acesso a direitos básicos, a tais sujeitos (Oliveira de Jesus, 2018 p.63).

Essa concepção homogênea ignora a diversidade de experiências, bem como as diferenças culturais, sociais e raciais existentes nesses países. Nos contextos europeus, a construção da identidade nacional se deu de forma a excluir sistematicamente pessoas negras. Essa exclusão não se manifesta apenas nos discursos e imaginários sociais, mas também nas estruturas políticas e jurídicas, que restringem ou negam a cidadania plena a essas populações²⁰⁸. Nesse sentido, é fundamental desestabilizar estigmas sociais sustentados pelo eurocentrismo e reconhecer a história de afro-europeus como parte integrante da história do continente.

Dessa forma, em contextos distintos que pouco dialogam entre si, as comunidades negras enfrentam formas de racismo semelhantes. Mesmo quando formalmente reconhecidas como cidadãs, pessoas negras europeias, assim como as brasileiras, frequentemente encontram obstáculos no acesso a direitos fundamentais, pois a identidade nacional hegemônica não as integra plenamente à nação²⁰⁹.

Se o racismo opera globalmente como um método de classificação e exclusão, é necessário um movimento articulado em resposta. Esse movimento deve estabelecer diálogos transnacionais e interseccionais, reconhecendo as especificidades das experiências negras em diferentes territórios e fortalecendo redes de resistência. Como propõe Audre Lorde:

Minha resposta ao racismo é raiva. Eu vivi com essa raiva, ignorando-a, alimentando-me com ela,

²⁰⁸SAID, 2008, p. 14.

²⁰⁹Fanon, 2008; Hall, 2011; Mbembe, 2014, 2017.

aprendendo a usá-la antes que minha visão se desfizesse a maior parte da minha vida. Uma vez eu fiz isso em silêncio, com medo do peso. Meu medo da raiva não me ensinou nada ... Raiva expressa e traduzida em ação a serviço de nossa visão e nosso futuro é um ato de esclarecimento libertador e contundente... A raiva está carregada de informação e energia (Lorde, 1984, *apud* Ahmed, 2004, p. 124, 127).

A raiva, como propõe Lorde, pode ser um motor para reconfigurar o imaginário racial europeu e desafiar estruturas que perpetuam a exclusão. Essa tarefa passa, também, pelo resgate das trajetórias negras na Europa, ampliando a visibilidade de afro-europeus e de suas contribuições históricas e culturais.

A epistemologia colonial sobrevive por meio de narrativas únicas e eurocêntricas, que cristalizam a Europa como um território branco e homogêneo. No entanto, a própria história do continente revela que sua identidade é o resultado de interações multiculturais, intensificadas pelos trânsitos coloniais e pós-coloniais. Existem “identidades europeias” contrastantes e rivais, dependentes das fronteiras e da percepção da natureza da “Europeidade²¹⁰”.

A Europa historicamente ocultou sua diversidade étnica para sustentar a ilusão de um território branco e homogêneo, evitando reconhecer o que considerava uma fragilidade interna. No auge do colonialismo, impôs seus valores e princípios como universais, mas hoje enfrenta dificuldades para lidar com suas próprias contradições raciais e étnicas. A construção da ideia de raça serviu como justificativa para a desumanização, manifestando-se tanto na exploração colonial quanto na necropolítica contemporânea, em que corpos racializados seguem sendo os mais expostos à violência e à morte²¹¹.

Essa realidade evidencia a incapacidade estrutural europeia de enfrentar seus conflitos raciais e étnicos, ao mesmo tempo em que movimentos sociais não brancos, cada vez mais organizados, desafiam essa hegemonia e reivindicam justiça social.

²¹⁰SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma nova visão da Europa: aprender com o Sul. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 24-56, set./dez. 2016.

²¹¹MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p.68-69.

Nos estudos em história, é comum que o uso de etnia e etnicidade sejam utilizados, com maior frequência, associada a grupos com minorias de direito dentro de uma população. Entretanto, é crescente a compreensão de que na verdade, a etnicidade é um atributo que todos os membros de uma população possuem, e não apenas determinados segmentos desta. Os grupos étnicos são uma das muitas formas de organização social que formam identidades, escolhidas a partir de cada contexto histórico e do que os participantes daquela comunidade escolhem para organizar o grupo e imprimir uma unidade²¹².

Ao reconhecer as contribuições dos europeus negros, e dos imigrantes, sobretudo as que as mulheres negras brasileiras têm desenvolvido no continente, questionamos narrativas unilaterais utilizadas para nos ensinar o que é a Europa, abrindo um espaço para reavaliar as interações históricas de maneira mais equilibrada, enriquecendo o campo da história global e por sua vez, desafiando perspectivas eurocêntricas que têm dominado a historiografia.

Abrindo espaço para que nossas feridas colônias sejam ressignificadas e também criando oportunidade para os europeus aprenderem com estas experiências, podendo reconhecer histórias, práticas, saberes e soluções além daquelas consideradas anteriormente como universais. Nesse caso,

[...] as relações de poder [que] criam uma dinâmica de escuta e silenciamentos em que determinadas vozes são ouvidas ou hiperamplificadas, e outras são repetidamente ignoradas. O caso seria, então, precisamente o de rearticular a escuta, e não de “dar a voz” – [...] é importante justificar que esse silenciamento é profundamente simbólico e completamente relacionado, de onde vejo, a essas inescutas sistematizadas (Santos, 2014, p. 31).

A diáspora negra é um fenômeno amplamente discutido em diversas partes do mundo, refletindo uma rede complexa de movimentos e interações transnacionais. Tradicionalmente, essas discussões centradas

²¹²BARTH, Frederik. 1998 *Ethnic Groups and Boundaries*. Tradução e impressão: Poutignat & Philippe. Teorias da etnicidade. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998, p. 189.

nas experiências dos EUA, têm se aprofundado nas trajetórias negras nas Américas e na África, especialmente no contexto das lutas por libertação e na construção de identidades pós-coloniais.

No entanto, no continente europeu, as histórias entrelaçadas do colonialismo, racismo e migração criaram intersecções e sobreposições, que à luz da teoria da história global, nos faz perceber que a Diáspora africana pode ser compreendida a partir de várias globalizações, e os estudos mais tradicionais centrados nos EUA não dão conta de explicar, por isso não devem ser consideradas definições finais da experiência negra.

As diásporas negras na Europa têm ganhado crescente visibilidade, impulsionando a criação de espaços de diálogo e intercâmbio cultural. Nesse contexto, a Conferência Bienal Afro-Europeans, criada em 2006, tornou-se um evento acadêmico e cultural de referência, reunindo pesquisadores, artistas e ativistas para debater as experiências, identidades e expressões culturais das comunidades afro-europeias²¹³.

Ao longo de suas edições, a conferência tem se afirmado como uma plataforma interdisciplinar fundamental, fomentando o debate crítico, a produção de conhecimento e a articulação entre diversos atores sociais comprometidos com a valorização das culturas negras no continente²¹⁴. Sem os debates promovidos por esse evento, este capítulo

²¹³A Conferência Bienal Afro-Europeans foi criada em 2006, na Universidade de León, Espanha, por iniciativa da professora Marta-Sofia Rodríguez-López, juntamente com outros acadêmicos, artistas e escritores. O evento surgiu como parte das atividades da Rede AfroEuropeans (AfroEurope@s Network), um grupo internacional e multidisciplinar de pesquisa dedicado ao estudo das culturas, identidades e experiências das populações negras na Europa. A Rede AfroEuropeans foi fundada em 2004, também na Universidade de León, e, ao longo dos anos, expandiu-se conectando acadêmicos, artistas, ativistas e profissionais da cultura em diversos países europeus. A partir dessa organização, consolidou-se a conferência, realizada a cada dois anos em diferentes países. Entre as edições anteriores, destacam-se: León (2006 e 2008), Cádiz (2011), Londres (2013), Münster (2015), Tampere (2017), Lisboa (2019), edição online (2021) e Bruxelas (2022). Além de Rodríguez-López, outras pesquisadoras contribuíram significativamente para a organização e expansão da rede e da conferência, como Deborah Nyangulu e Maya García de Vinuesa de la Concha. A rede também tem fortalecido sua atuação por meio de publicações acadêmicas, como a coletânea AfroEurope@ns: Cultures and Identities (López, 2008) e a revista Afroeuropa (2007-2009).

²¹⁴A última edição da Conferência Bienal dos Afro-Europeans ocorreu de 22 a 24 de setembro de 2022, em Bruxelas, Bélgica. Intitulada "Desafios Interseccionais nas Comunidades Afro-Europeias", a conferência foi organizada pela Vrije Universiteit Brussel (VUB) e contou com palestrantes como Olivette Otele, Mireille-Tsheusi Robert e Kehinde Andrews. Disponível em: https://migrant-integration.ec.europa.eu/event/intersectional-challenges-afro-european-communities_en. Acesso em: 19/07/2025.

não teria sido possível, pois as discussões nele desenvolvidas forneceram subsídios teóricos e empíricos fundamentais para esta análise.

No Brasil, ainda há uma lacuna significativa no conhecimento sobre a história e cultura da população negra na Alemanha. No campo da historiografia, esse é um terreno complexo, pois o tema está diretamente ligado à perpetuação das epistemologias coloniais, que invisibilizam as contribuições das populações negras em contextos históricos europeus. No entanto, algumas iniciativas vêm desafiando essa marginalização, especialmente nos campos do ensino da língua alemã e da tradução, onde projetos inovadores têm buscado ampliar o acesso a produções intelectuais e culturais afro-alemãs.

Nesse sentido, os Grupo de Pesquisa Traduzindo no Atlântico Negro (UFBA)²¹⁵ e o Transnacionalismo Negro e Diáspora Africana, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB-UFSCar)²¹⁶, têm sido referências intelectuais fundamentais. Ambos promovem um contrafluxo epistemológico, articulando saberes afrodiaspóricos e desafiando as narrativas eurocêntricas. Essa produção acadêmica tem desempenhado um papel essencial na ampliação da circulação de obras de autores negros alemães, bem como no fortalecimento do acesso a informações sobre as trajetórias de afro-alemães, preenchendo lacunas históricas e culturais.

Essa revisão crítica das narrativas coloniais permite compreender mais profundamente como a identidade nacional alemã foi construída em contraste com a presença negra. Embora a Alemanha seja frequentemente percebida como um país culturalmente homogêneo, sua identidade nacional foi moldada por múltiplas influências decorrentes de migrações, guerras, colonização e relações internacionais ao longo dos séculos.

Contudo, o modelo de identidade nacional alemão, fortemente baseado na ancestralidade e na continuidade étnica, tornou a negritude incompatível com a noção de "ser alemão". Essa lógica impõe não apenas requisitos culturais específicos, mas também uma ancestralidade

²¹⁵Coordenado pelo professor Jesiel Oliveira Filho e anteriormente pela professora Dra. Denise Carrascosa, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), este grupo reúne pesquisadores de diversas regiões do Brasil e de países como Nigéria, África do Sul, Estados Unidos e Europa. Seu objetivo é desenvolver cartografias afrodiaspóricas de tecnologias de tradução literária, abordando a tradução de maneira multidimensional e interartística.

²¹⁶Integrado ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos (NEAB-UFSCar), este grupo de pesquisa, coordenado pelo professor Valter Roberto Silvério, dedica-se ao estudo das relações raciais, diáspora africana, transnacionalismo negro e educação para as relações étnico-raciais. O grupo busca compreender as dinâmicas transnacionais das populações negras e suas interconexões globais.

vinculada à comunidade nacional, reafirmando uma representação étnica homogênea e a permanência de uma suposta tradição que deslegitima a presença negra no imaginário nacional²¹⁷.

Assim, a identidade alemã é concebida como um destino predeterminado, atrelado à cor da pele, aos traços fenotípicos, ao parentesco e à época do nascimento. Esses "laços naturais" evocam o que se poderia chamar de "a beleza da Gemeinschaft [comunidade]"²¹⁸, reafirmando uma construção histórica que define quem pode ser considerado alemão. Para reforçar a narrativa de unidade e aprofundar a noção de pertencimento, certas características culturais podem ser estereotipadas, resultando na simplificação ou na amplificação de determinados aspectos da cultura para construir uma identidade nacional coesa.

Hall (2006, p. 47-50) argumenta que é possível reconhecer o que significa ser alemão porque a germanidade foi imaginada, construída e representada tanto dentro quanto fora do território alemão. A difusão desse conjunto de ideias exige uma constante reprodução e adaptação aos diferentes contextos históricos para manter sua relevância. Nesse processo, à medida que a nação define a si mesma, também estabelece quem é o outro, traçando fronteiras simbólicas e culturais.

Quando os alemães escolhem não prever a possibilidade de que outros grupos sem ancestralidade alemã reivindicam esse lugar, escondem as diferenças que vão surgindo no interior da nação através dos processos históricos e provoca, ao longo da história, um conjunto de consequências para a coexistência entre nacionais e imigrantes e seus descendentes²¹⁹.

Hall (2006) e Anderson (2005) demonstram que os elementos culturais não surgem de forma orgânica. Não é natural ou inato associar a identidade alemã a características específicas, como ser loiro de olhos azuis²²⁰. A ênfase na continuidade cultural e étnica em nome da tradição tem gerado exclusões. O desejo de "permanecer igual" e preservar uma

²¹⁷COSTA, Sérgio – Regimes de Coexistência Interétnica no Brasil e na Alemanha: Contribuições a um debate inexistente. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Número temático: Imigração, Diversidade e Convivência Cultural, 2012, p. 247-250.

²¹⁸ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005, p.201.

²¹⁹Costa, 2012, p.246.

²²⁰HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, 60-61.

identidade nacional homogênea faz com que mudanças e diversidades sejam vistas como ameaças.

Na Alemanha, o local de nascimento não garante direitos iguais a quem não compartilha da ancestralidade imaginada. Woodward (2014) destaca que, embora as identidades sejam definidas pelas diferenças, algumas distinções entre grupos étnicos tornam-se mais relevantes do que outras, sendo mobilizadas em contextos específicos²²¹. A experiência do povo alemão não revela uma unidade cultural ou étnica absoluta, pois há articulações políticas que se sobrepõem a essa ideia.

Afro-alemanês são excluídos da identidade nacional pelo discurso da ancestralidade, mas, sobretudo, pela cor da pele e pelos traços fenotípicos: não podem ser reconhecidos como alemães porque são negros. Esse mecanismo dificulta o reconhecimento da existência e das trajetórias desses alemães, tornando sua identidade pouco compreendida dentro e fora da Alemanha.

Portanto, existe a necessidade de situá-los historicamente como uma identidade que resulta de processos históricos diversos e situados no contexto mais amplo da Diáspora Africana, ou Diáspora Atlântica/Negra²²². Nei Lopes (2011, p. 51) explica que essa diáspora pode ser analisada a partir de dois grandes momentos: o primeiro, iniciado com o comércio de escravizados a partir do século XV, provocou a dispersão de povos africanos pelo Atlântico, pelo Oceano Índico e pelo Mar Vermelho, configurando um verdadeiro genocídio. O segundo ocorre no século XX, marcado pela migração de africanos para a Europa, principalmente para antigas metrópoles coloniais.

²²¹WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014., p.10-11.

²²²Os conceitos de diáspora africana e atlântica surgiram a partir dos Estudos Africanos na década de 1960, especialmente nas disciplinas de História da África e Estudos Afro-americanos. O primeiro Instituto de Estudos da Diáspora Africana foi fundado na Howard University, em 1979, reunindo acadêmicos internacionais para conferências, pesquisas e programas acadêmicos. Além dos EUA, universidades em Londres, Alemanha e França também criaram centros de pesquisa. Estudos sobre diáspora foram fortalecidos por investigações de colaboradores como W.E.B. Du Bois e Anna Julia Cooper entre outros que ao trabalharem com o Pan-africanismo já pensavam o sentido da diáspora. Os Black Studies iniciados nos anos 1960 estimularam novos estudos sobre a diáspora. Ver Silva, Lúcia Helena Oliveira; Regina Célia Lima Xavier (2018), *Pensando a Diáspora Atlântica*, História (São Paulo), 37, e2018020. - Silva, L. H. O., & Xavier, R. C. L. (2018). Pensando a Diáspora Atlântica.

No entanto, essa abordagem apresenta limitações. O professor Paul Tiyambe Zeleza (2020, p. 921)²²³ propõe a existência de três grandes diásporas africanas: trans indianas, trans mediterrâneas e transatlânticas. Essa perspectiva permite compreender as complexas interações entre história, migração e identidade, reconhecendo a presença negra na Alemanha como parte de uma história global mais ampla.

Embora os termos Diáspora Negra e Diáspora Africana estejam relacionados e frequentemente se sobreponham, é importante frisar que ao tratar de Diásporas africanas, frequentemente são discussões que envolvem o estudo sobre a dispersão histórica dos africanos, incluindo todas as pessoas de origem africana, independentemente de sua identidade racial e etnicidade.

Considero importante trazer essas questões para o corpo do texto, estimulando uma compreensão das dinâmicas diaspóricas globais. Sobretudo, para exemplificar as complexidades que se apresentam à medida que avançamos no tema de pesquisa. Tendo em vista os pensamentos de Lopes e Zeleza, a desalienação, a descolonização não podem ter sua superação ligadas apenas a questões subjetivas, é preciso abordar as raízes estruturais e sistêmicas que o sustentam, nos reconhecendo como colonizados em processo de rompimento com esse sistema²²⁴.

2.1.1 Mapeamentos históricos: Hierarquias Raciais no Pós-Guerra: As Mischlingskinder e a Construção da Identidade Alemã

A identidade nacional alemã sempre esteve intrinsecamente ligada à formulação de hierarquias raciais, um processo que atravessou tanto o período colonial quanto o pós-guerra. Durante a Conferência de Berlim (1884-1885), a Alemanha consolidou sua presença colonial na

²²³Vice-Chanceler da United States International University-Africa em Nairobi, Quênia. Antes de assumir o cargo em 2016, foi vice-presidente de Assuntos Acadêmicos da Quinnipiac University em Connecticut, Estados Unidos. Anteriormente, foi decano do Bellarmine College of Liberal Arts e professor da cátedra de História e Estudos Americanos na Loyola Marymount University. Também ocupou a cátedra de Liberal Arts and Sciences e foi chefe do Departamento de Estudos Afro-Americanos na Universidade de Illinois, em Chicago, lecionou na Universidade Estadual da Pensilvânia e foi Diretor do Centro de Estudos Africanos e professor de História e Estudos Africanos na Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign. Desde 2006, é professor Honorário da Universidade da Cidade do Cabo, África do Sul.

²²⁴FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Editorial, 2018.

África, impondo um sistema de domínio racial que influenciou não apenas a administração dessas regiões, mas também a própria autoimagem da nação. Com a perda das colônias após a Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, com o colapso do regime nazista, essas hierarquias raciais foram reformuladas, mas não abolidas. No pós-Segunda Guerra, a presença das chamadas *Mischlingskinder*, crianças nascidas da união entre mulheres alemãs brancas e soldados aliados negros, tornou-se um símbolo desse embate racial.

Esta discussão examina como as políticas raciais estabelecidas no período colonial foram ressignificadas no século XX, influenciando debates sobre cidadania e pertencimento na Alemanha do pós-guerra. Através da análise do tratamento dispensado às *Mischlingskinder*, investiga-se como a racialização da identidade nacional persistiu sob novas justificativas institucionais, mantendo o conceito de germanidade atrelado à branquitude.

No final do século XIX, durante a Conferência de Berlim (1884-1885), as potências europeias redefiniram as fronteiras do continente africano, resultando na ocupação alemã de diversas regiões. O domínio alemão se estabeleceu na África Oriental (abrangendo os atuais territórios da Tanzânia, Ruanda, Burundi e parte de Moçambique), na África Ocidental (incluindo áreas que hoje fazem parte de Camarões, Togo e Tanzânia) e no sudoeste do continente, correspondente à atual Namíbia. A partir dessa ocupação e do controle territorial imposto, “os africanos provavam das maiores humilhações ao trabalhar para os brancos. Castigos, ração alimentar sem qualidade e quantidade insuficientes²²⁵”.

Segundo Correa (2015), a África Oriental Alemã, estabelecida em 1885, foi a colônia mais importante do Império Alemão. Inicialmente administrada pela Companhia Alemã da África Oriental (*Deutsche Ostafrikanische Gesellschaft*), enfrentou revoltas internas e pressões externas contra a escravidão, especialmente após seu fim no Brasil que comprometeu as atividades comerciais e administrativas da colônia. Esses conflitos levaram, no final do século XIX, à transferência da administração para o governo imperial alemão (II Reich), sob a justificativa de um dever moral e civilizatório²²⁶.

²²⁵CORREA, Sílvio Marcus de Souza. A escravidão na África Oriental Alemã (1885–1914). *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, jul./dez. 2015, p. 57.

²²⁶*Ibid.*, p. 54.

Mesmo sob administração imperial, a escravidão não foi imediatamente abolida. Pelo contrário, houve um aumento de postos militares, missões religiosas e entrepostos comerciais, prolongando o sistema escravista por quase três décadas. A abolição completa só foi projetada para ocorrer em meados de 1920²²⁷. Assim como ocorreu no Brasil, as autoridades coloniais não adotaram um conjunto abrangente de políticas necessárias para uma transição eficiente do trabalho escravo para o trabalho livre, acarretando diversas resistências locais,

A resistência anticolonial atingiu um ponto culminante na virada do século, com a guerra contra os Hererós e os Namaquas no sudoeste da África (1904-1908), e a guerra Maji-Maji na África oriental da Alemanha, ambos os conflitos mais longos e aqueles com as perdas mais pesadas. Com até 300.000 vítimas na África Oriental Alemã e até 100.000 mortos no Sudoeste da África, essas guerras testemunharam a brutalidade e crueldade na guerra alemã, para a qual o termo desumano é um descritor insuficiente. O conflito no Sudoeste da África entrou para a história como o primeiro genocídio do século XX (Zimmerer, 2014, p. 31).

A Revolta Maji Maji, ocorrida entre 1905 e 1907, foi um dos mais expressivos levantes contra o domínio colonial alemão na África Oriental, mobilizando diferentes grupos étnicos contra a expropriação de terras e a destruição das estruturas sociais e culturais locais. Embora tenha sido brutalmente reprimida, a resistência forçou os colonizadores a reconsiderar algumas de suas políticas e influenciou abordagens historiográficas que passaram a enfatizar a relação entre dominação colonial e impactos ambientais. No entanto, apesar dessa inflexão, as práticas opressivas do regime colonial persistiram²²⁸.

A justificativa para a presença alemã na região, assim como em outras colônias europeias, ancorava-se na ideologia da missão civilizadora, que se baseava na suposta superioridade cultural e racial dos colonizadores. Para além do controle territorial e da exploração econômica, o II Reich buscava assegurar a preservação da cultura alemã

²²⁷Ibid., p. 61.

²²⁸CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Colonialismo alemão e privatização dos recursos naturais africanos. *Tempo*, v. 28, n. 3, p. 164.

em suas colônias. Esse objetivo estava ligado ao temor de que emigrantes alemães, ao se estabelecerem nos Estados Unidos, perdessem sua identidade nacional devido à miscigenação, comprometendo a noção de germanidade (*Deutschtum*)²²⁹.

Nesse contexto, a política de germanização tornou-se um pilar fundamental da administração colonial alemã. Estruturada sobre a crença na superioridade racial e cultural do povo alemão, essa política visava não apenas impor valores e modos de vida aos povos colonizados, mas também preservar a identidade nacional dos colonizadores.

Um dos instrumentos centrais desse processo foi a atuação das mulheres alemãs brancas, que desempenharam um papel crucial na manutenção e na transmissão dos valores culturais nas colônias. Enquanto a educação da população nativa era conduzida majoritariamente por missionários, a elite colonial branca estabeleceu escolas exclusivas para seus filhos, onde as mulheres alemãs assumiam a responsabilidade pela formação das novas gerações e pela difusão da *Kultur*²³⁰.

Além do ambiente escolar, a germanização também ocorria no âmbito doméstico, por meio dos padrões de vida impostos pelas mulheres alemãs nas colônias. Seu cotidiano não apenas reproduzia os valores da metrópole, mas também influenciava as mulheres africanas, especialmente aquelas que trabalhavam como empregadas nas casas coloniais. Publicações da época reforçavam essa idealização do papel feminino na colonização, como a revista da Liga de Mulheres, *Kolonie und Heimat in Wort und Bild*, que promovia um modelo de “mulher alemã” alinhado à missão colonial²³¹. Dessa forma, o projeto colonial alemão não se restringia à dominação política e econômica, mas também operava na construção e reprodução de hierarquias culturais e de gênero nas colônias.

As fotografias publicadas na revista *Kolonie und Heimat in Wort und Bild* frequentemente retratavam mulheres alemãs e africanas vestindo roupas brancas e claras enquanto realizavam tarefas domésticas. Essas imagens evidenciam como a construção de práticas de limpeza, associadas a noções de ordem, economia e gestão do tempo,

²²⁹AFONSO, Carlos Filipe; BORGES, Vítor Lourenço. Portugal e as Campanhas de África: da imposição de soberania à Grande Guerra. *Coleção “ARES”*, 8. Lisboa: Instituto Universitário Militar, 2015, p.84.

²³⁰DE PAULA, Simoni Mendes; SCHVEITZER, Ana Carolina. Trabalho feminino nas colônias alemãs da África. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, jul./dez. 2015, p. 82.

²³¹*Ibid.*, p. 86.

desempenhou um papel central no colonialismo alemão, de forma ainda mais intensa do que em outros contextos coloniais. Esse enfoque refletia um culto à brancura, concebido como elemento fundamental na definição da “identidade alemã” e na construção de sua “autoimagem”²³².

Nesse cenário, as mulheres africanas desempenharam um papel fundamental para o sucesso das mulheres alemãs na manutenção e transmissão da cultura germânica nas colônias. A adaptação ao novo ambiente, ao cotidiano colonial e à paisagem dependia amplamente dos conhecimentos e habilidades dessas mulheres, que forneciam suporte fundamental para a vida colonial. No entanto, as relações de poder estavam estruturadas de forma desigual: enquanto às mulheres alemãs cabia a responsabilidade de preservar a ordem e a *Kultur*, às mulheres africanas era imposto o papel de obedecer e reproduzir os padrões ensinados²³³.

Esse processo ilustra o funcionamento da colonialidade do poder, que opera pela destruição dos imaginários e saberes dos colonizados, ao mesmo tempo em que reafirma e impõe a visão de mundo dos colonizadores. Como apontam Oliveira e Candau,

[...] o colonizador destrói o imaginário do outro, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos (2010, p. 19).

Ainda que sistematicamente desconsiderados, os conhecimentos e as práticas dos povos colonizados eram apropriados e, em muitos casos, absorvidos de maneira instrumental para atender aos objetivos do domínio colonial. Um dos propósitos fundamentais da colonização era justamente substituir as culturas locais por um modo de vida e produção alemão. Nesse sentido, a circulação de africanos entre as colônias e a metrópole alemã foi um elemento estratégico do projeto colonial.

Muitos foram levados para a Alemanha como parte de missões religiosas, para exercer trabalhos domésticos ou para receber educação e treinamento técnico e militar. O objetivo era formar uma elite local que

²³²Ibid., p. 82.

²³³Ibid., p. 86.

pudesse atuar na administração colonial de acordo com os interesses do governo alemão.

No período pós-Segunda Guerra Mundial, as interações entre africanos e alemães nas colônias e na metrópole contribuíram para outro fenômeno significativo: o nascimento de um número expressivo de crianças birraciais. Esse processo foi central na construção do discurso público sobre a população negra na Alemanha e na Europa. A lógica racista que estruturou a dominação colonial alemã não se dissolveu com a perda das colônias, mas foi reelaborada para se adequar ao contexto do pós-guerra.

Durante o período colonial, o governo alemão impôs severas restrições à mestiçagem, justificando tais políticas com base na necessidade de preservar a germanidade. No pós-Segunda Guerra Mundial, esse controle racial ressurgiu em novas formas, quando as *Mischlingskinder* passam a ser tratadas como um problema biopolítico²³⁴. A forma como os africanos nas colônias alemãs eram discriminados e excluídos serviu de modelo para o tratamento de minorias racializadas dentro da própria Alemanha²³⁵.

Quando a Alemanha perdeu suas colônias após o fim da Primeira Guerra Mundial, os alemães negros foram declarados apátridas e receberam "Fremdenpässe" (passaportes para estrangeiros), deixando-os, assim como suas famílias, sem nacionalidade²³⁶. A coletânea *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics* reuniu diversos pesquisadores para refletir sobre esse período.

No capítulo "Black Occupation Children and the Devolution of the Nazi Racial State", a autora analisa como as chamadas "crianças de ocupação militar" — um termo pejorativo usado para se referir a mais de noventa mil crianças nascidas desse contexto, filhos de mães alemãs brancas e soldados aliados negros — tornaram-se figuras centrais nas discussões sobre a reconstrução racial da Alemanha no pós-guerra.

²³⁴FEHRENBACH, Heide. Black Occupation Children and the Devolution of the Nazi Racial State. In: HAWKINS, Tiffany N.; POHL, Sara Lennox (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 203-204.

²³⁵EL-TAYEB, Fatima. Colored Germans There Will Never Be. In: CURRY, Dawne; DUKE, Eric; SMITH, Marshanda (Org.). *Extending the Diaspora. Urbana*: University of Illinois Press, 2009. p. 236.

²³⁶EL-TAYEB, Fatima. If you can't pronounce my name, you can just call me pride: Afro-German Activism, Gender and Hip Hop. *Gender & History*, v. 15, n. 3, 2003, p.467.

Esse fenômeno evidenciou as tensões raciais persistentes e a reformulação das categorias de pertencimento no período de reconstrução do Estado alemão. Essas crianças, identificadas pelo termo *Mischlingskinder* (crianças mestiças), tornaram-se um símbolo da complexa transição ideológica da Alemanha nazista para uma sociedade democrática.

Inicialmente *Mischling* foi um termo empregado pelo regime nazista para classificar indivíduos de ascendência judaica e, posteriormente, às crianças negras nascidas de mães alemãs brancas e soldados aliados negros, passaram a ocupar o lugar da população judaica como o Outro racializado. E logo esse termo acabou sendo aplicado a pessoas negras consideradas mestiças²³⁷.

Sua permanência como categoria social e discursiva evidencia a continuidade do pensamento racista na Alemanha, que, mesmo após o colapso do nazismo, manteve a mestiçagem como um desvio da norma branca e como um desafio à reconstrução da identidade nacional. Mais do que uma designação, *Mischlingskinder* operava como uma ferramenta de controle social, justificando políticas de exclusão e segregação dessas crianças.

Assim como no Brasil, a mestiçagem gerava inquietação entre os alemães, que, ao longo da década de 1950, continuaram a desenvolver pesquisas antropológicas com bases raciais e eugênicas, ainda que adaptadas ao novo contexto do pós-guerra. O interesse acadêmico pelas crianças negras nesse período tornou-se evidente em diversos estudos antropológicos sobre os *Mischlingskinder*. Como observa Fehrenbach (2016, p. 208), antropólogos alemães,

...realizaram estudos independentes com crianças negras alemãs com idades entre um e seis anos. [...] registraram minuciosamente a pele das crianças cor, espessura dos lábios e textura do cabelo; a largura de seus narizes, ombros, tórax e pélvis; o comprimento dos membros e torsos; a forma deles mordidas dentárias; e a circunferência de suas cabeças e peitos. De acordo com a prática anterior

²³⁷Para mais informações sobre esse tema, veja: Schroer, Timothy L. *Recasting Race After World War II: Germans and African Americans in American-Occupied Germany*. University Press of Colorado, 2007.

de etnógrafos e cientistas raciais alemães, Kirchner anexou fotografias das crianças ao seu trabalho. Ambos os antropólogos analisaram os registros médicos e psicológicos das crianças, bem como seus meio social, familiar e moral e sujeitou as crianças a atividades intelectuais e exames psicológicos. O objetivo desses exercícios era estabelecer o até que ponto “Mischlingskinder” se desviou da norma branca (Kirchner) e dar conta das “anomalias” das crianças (Fehrenbach, 2016, p.208)²³⁸.

Os estudos analisados por Fehrenbach (2016) mostram que além das características físicas, os cientistas examinavam o meio social e o comportamento dessas crianças, buscando reforçar a ideia de que diferenças raciais eram naturais e não construções históricas. Essas pesquisas não eram apenas vestígios da pseudociência nazista, mas parte do racismo estrutural da sociedade alemã, que via essas crianças como um problema biológico e social a ser controlado. Sendo assim, o discurso científico adaptado ao pós-guerra manteve a mestiçagem como um desvio da norma e uma ameaça à identidade alemã, perpetuando lógicas racialistas sob novas justificativas.

No Brasil, teorias raciais do século XIX e início do XX importadas da Europa, sustentaram estudos antropológicos e biométricos que classificavam a população negra e mestiça dentro de hierarquias raciais. Sob o discurso da eugenia e do branqueamento, a mestiçagem era vista por uma parte importante de estudiosos como um entrave ao progresso da nação, ainda que mobilizada de forma distinta da alemã. Em

²³⁸Independently undertook studies of Black German children ranging in age from one to six. Assisted, respectively, by Berlin's youth and health offices and by Christian social welfare organizations in West Germany, Kirchner and Sieg minutely recorded the children's skin color, lip thickness, and hair texture; the breadth of their noses, shoulders, chests, and pelvises; the length of their limbs and torsos; the shape of their dental bites; and the circumference of their heads and chests. In keeping with the earlier practice of German ethnographers and racial scientists, Kirchner appended photographs of the children to his work. Both anthropologists analyzed the children's medical and psychological records as well as their social, family, and moral milieu and subjected the children to intellectual and psychological exams. The point of these exercises was to establish the extent to which “Mischlingskinder” deviated from the white norm (Kirchner) and to account for the children's “anomalies”.

ambos os contextos, a ciência foi usada como ferramenta para legitimar desigualdades raciais e estruturar políticas de exclusão.

A Alemanha do pós-guerra manteve preocupações raciais e relutou em reconhecer como alemãs as crianças negras nascidas em seu território. O governo via sua presença como um problema a ser eliminado²³⁹. Nesse processo, tanto a Alemanha quanto outros países integraram redes transnacionais de produção de conhecimento racial, apropriando-se de discursos eugenistas e adaptando-os a suas realidades políticas e históricas.

Embora a identidade alemã tenha sido ressignificada no pós-guerra, a branquitude permaneceu como critério central de pertencimento. Durante o regime nazista, a identidade nacional estava rigidamente associada à pureza racial ariana, sustentada pelo *jus sanguinis* (direito de sangue). Com o fim da guerra, a Alemanha Ocidental precisou redefinir sua identidade sem recorrer ao discurso nazista, mas sem, ao mesmo tempo, abrir espaço para uma concepção racialmente inclusiva de cidadania²⁴⁰.

No final do século XX, o princípio do *jus sanguinis* ainda prevalecia, vinculando a nacionalidade não ao local de nascimento ou à cultura, mas a uma "essência nacional" hereditária. Esse conceito, consolidado no século XIX, atravessou diferentes sistemas políticos e sustenta a exclusão sistemática de grupos que não se encaixam na norma branca²⁴¹.

El-Tayeb argumenta que a ideia de nação na Alemanha está profundamente enraizada em conceitos raciais excludentes, dificultando a inclusão de minorias. A resistência à cidadania de não brancos e a permanência de discursos de pureza racial demonstram como o racismo estrutural continua a moldar políticas e percepções sociais no país. Essa rearticulação da identidade nacional pode ser observada no tratamento das *Mischlingskinder*. Apesar de terem nascido em território alemão, sua cidadania não foi garantida automaticamente, e as autoridades buscaram removê-las do país sempre que possível.

²³⁹FEHRENBACH, Heide. Black Occupation Children and the Devolution of the Nazi Racial State. In: HAWKINS, Tiffany N.; POHL, Sara Lennox (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 212.

²⁴⁰EL-TAYEB, Fatima. Blood Is a Very Special Juice: Racialized Bodies and Citizenship in Twentieth-Century Germany. *International Review of Social History*, v. 44, suplemento, 1999, p.149

²⁴¹Ibid, p.150.

No final do século XX, a Alemanha ainda mantinha fortemente o princípio do *jus sanguinis* (direito de sangue), no qual a nacionalidade não é determinada pelo local de nascimento ou pela cultura, mas por uma "essência nacional" hereditária. Esse conceito, consolidado desde o século XIX, foi central na história alemã do século XX. A ideia de "sangue" se entrelaçou com a de "raça", reforçando noções de hereditariedade e pertencimento, que se mantiveram presentes em diferentes sistemas políticos ao longo do tempo.

Assim, a racialização da identidade alemã foi reformulada sob novas justificativas institucionais, excluindo de maneira sistemática aqueles que não se enquadravam na norma branca. Essa rearticulação da identidade nacional pode ser observada no tratamento das *Mischlingskinder*. Apesar de terem nascido em território alemão, sua cidadania não foi garantida automaticamente, e as autoridades alemãs buscaram removê-las do país sempre que possível.

O próprio debate público sobre essas crianças evidenciava uma contradição: enquanto a Alemanha se distanciava do racismo explícito do Terceiro Reich, ela ainda via a mestiçagem como um problema social. Essa ambiguidade reflete o que Fatima El-Tayeb (2011) denomina de "amnésia racial europeia", na qual as nações ocidentais se reconstroem como democráticas, mas sem confrontar suas continuidades raciais e coloniais.

Assim, durante esse período, todas as crianças negras nascidas em território alemão foram vistas como meras consequências da guerra, cuja existência precisava ser contida. Duas narrativas principais sustentavam esse discurso.

A primeira argumentava que as autoridades alemãs não acreditavam em sexo consensual entre soldados ocupantes e mulheres alemãs nas zonas ocidentais, insistindo que essas relações eram resultado de violência. Como aponta Fehrenbach, os alemães "não podiam aceitar que as relações inter-raciais se baseassem em amor e desejo genuinamente mútuos"²⁴².

Para reforçar essa posição, foram organizadas entrevistas com essas mulheres, questionando os motivos que as levaram a se relacionar com soldados negros. No entanto, muitas entrevistadas expressaram o

²⁴²FEHRENBACH, Heide. Black Occupation Children and the Devolution of the Nazi Racial State. In: HAWKINS, Tiffany N.; POHL, Sara Lennox (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 206.

desejo de se casar e até emigrar com eles, contrariando a versão oficial. As autoridades alemãs perseguiram mulheres brancas que se relacionavam com soldados negros, classificando-as como “deficientes mentais” ou “prostitutas”. Muitas foram enviadas para clínicas de tratamento de doenças venéreas, prisões ou casas de trabalho, onde permaneceram detidas por meses²⁴³.

Essas mulheres foram colocadas em uma posição de inferioridade social, e suas supostas transgressões morais foram usadas para justificar debates sobre o destino de seus filhos. Segundo as autoridades, as crianças negras não deveriam sofrer pelos “pecados” de suas mães, evidenciando como o discurso moral era mobilizado para reforçar hierarquias raciais e legitimar políticas de segregação e exclusão²⁴⁴.

Essa estigmatização não era apenas um controle social, mas parte da reconstrução da identidade racial alemã. As discussões sobre pertencimento nacional e adequação racial reforçaram a ideia de que essas crianças eram indesejadas, embora apenas 10% vivessem fora de suas famílias. Diante da relutância alemã em adotá-las, a adoção internacional, especialmente por famílias afro-americanas, surgiu como solução. O regime nazista havia proibido essas adoções por “ofenderem o interesse público”, e o peso desse legado ainda persistia no pós-guerra.²⁴⁵

A vigilância e a punição criaram um clima de medo, levando muitas mulheres a esconder ou doar seus filhos. As autoridades tentaram retirar as crianças negras do país, buscando negociar sua cidadania com o governo militar dos EUA, sem sucesso. Como o governo militar dos EUA geralmente não permitia casamentos interracialis entre seus soldados negros e mulheres alemãs brancas, as crianças negras alemãs foram, consequentemente, declaradas “ilegítimas”, o que significava que adquiriam a cidadania alemã de suas mães.

Ainda que algumas dessas crianças tenham sido adotadas por famílias afro-americanas nos Estados Unidos, nesse contexto, centenas foram enviadas para orfanatos norte-americanos, muitas entregues por suas próprias mães. Militantes dos direitos civis afro-americanos organizaram acolhimentos, enquanto a imprensa dos EUA denunciava a situação das “crianças marrons”, resultado das políticas racistas alemãs²⁴⁶.

²⁴³Ibid., p. 207.

²⁴⁴Ibid., p. 207.

²⁴⁵Ibid., p. 212.

²⁴⁶Ibid., p. 213.

Muitas crianças também foram adotadas por casais dinamarqueses (cerca de setecentas adoções no total), e que outras tenham sido enviadas para orfanatos e instituições infantis (cerca de dez por cento), a maioria cresceu com suas mães alemãs brancas na Alemanha²⁴⁷.

À medida que a adoção internacional se tornava uma solução cada vez mais improvável, novas tensões surgiram. O aumento do racismo nos Estados Unidos levou organizações afro-americanas a questionar se o acolhimento dessas crianças naquele país era realmente adequado, dada a “cultura de racismo virulento anti-negro” que prevalecia. Os militares americanos, já pouco dispostos a aceitar as crianças negras alemãs, usaram esse contexto para encerrar qualquer possibilidade de realocação.

Diante desse impasse, algumas organizações afro-americanas passaram a defender a integração dessas crianças na Alemanha. Posteriormente, a NAACP emitiu comunicados elogiando a decisão da Alemanha Ocidental de integrar escolas sem distinção racial, destacando ironicamente que o antigo inimigo fascista havia superado os Estados Unidos democráticos em termos de igualdade racial. Sem outra alternativa, todas as crianças nascidas da ocupação militar, incluindo as negras, finalmente obtiveram cidadania alemã. No entanto, as regras impostas dificultavam esse reconhecimento: “eles não aceitariam processos de paternidade nem concederiam cidadania às suas tropas descendentes nascidos no estrangeiro e fora do casamento²⁴⁸”.

Embora casamentos inter-raciais fossem raros, o fato de essas crianças não terem para onde ser enviadas garantiu que, ao menos formalmente, permanecessem cidadãos alemães ao lado de suas mães. Como aponta Fehrenbach (2016, p. 207), essa política assegurou que “as crianças e as suas mães permaneceriam cidadãos alemães em solo alemão”, ainda que em um contexto de marginalização e exclusão. A trajetória das *Mischlingskinder* evidencia a continuidade das hierarquias raciais na Alemanha do pós-guerra e a maneira como a identidade alemã foi estruturada para excluir determinados corpos da nação.

El-Tayeb (1999) ao refletir sobre a trajetória das populações alemãs negras por reconhecimento conclui que ao longo do século XX, as atitudes em relação aos relacionamentos interracialis na Alemanha permaneceram consistentes, independentemente das mudanças políticas.

²⁴⁷Ibid., p. 212.

²⁴⁸Ibid p. 207.

A sociedade alemã rejeitava relações entre negros e brancos, especialmente entre homens negros e mulheres brancas, devido ao temor da miscigenação, visto como uma ameaça à pureza racial e à identidade nacional. Negros – africanos, afro-americanos ou alemães – eram vistos quase exclusivamente por estereótipos raciais e sexuais.²⁴⁹

Segundo ela, conflitos de classe e gênero entre brancos eram vistos como questões internas, enquanto os raciais eram tratados como ameaças externas. Embora os excessos racistas fossem condenados, a exclusão racial seguiu sendo legitimada por discursos científicos²⁵⁰. Mesmo sob um novo regime político, as bases raciais que sustentaram o colonialismo e o nazismo permanecem operantes, apenas ressignificadas para se adequarem à nova conjuntura histórica.

A partir da década de 1960, com a inserção dessas crianças no mercado de trabalho, sua integração passou a ser avaliada com base na produtividade econômica, ignorando questões sociais e raciais. O debate sobre racismo foi, assim, silenciado, e a Alemanha se reconstituiu como um Estado democrático sem enfrentar suas próprias contradições raciais²⁵¹. Como destaca Fatima El-Tayeb (2011), essa falsa conclusão contribuiu para o apagamento da memória sobre o tratamento dos alemães negros sob o regime nazista e no breve período colonial alemão²⁵².

Esse apagamento da memória sobre os alemães negros não se limitou ao período nazista ou colonial, mas teve desdobramentos mais amplos na construção da identidade nacional. Como aponta Tina Campt (2004), a presença negra na Alemanha não é um fenômeno recente ou um efeito colateral da globalização, mas uma parte fundamental da história europeia que tem sido sistematicamente apagada das narrativas nacionais. Esse apagamento reforça a ideia de que a negritude é estrangeira ao continente e que a identidade europeia, e particularmente a alemã, continua a ser pensada dentro dos limites da branquitude.

Essa questão insere-se em um debate maior sobre a definição da identidade alemã no pós-guerra, especialmente diante da necessidade de reconstrução do que significava ser alemão. O reconhecimento da presença negra na Alemanha tornou-se um tema central nesse contexto, mas, como destaca Almeida (2024), essa não foi uma realidade nova.

²⁴⁹El-Tayeb, 1999, p.168.

²⁵⁰Ibid., p.169.

²⁵¹Fehrenbach, 2016, p. 215.

²⁵²El-Tayeb, 2003, p.468.

O pós-guerra trouxe questões importantes para a reorganização da Alemanha que pós Hitler e pós Holocausto, precisava pensar o que significava ser alemão. E apesar de esse momento histórico apresentar linhas mais significativas sobre a presença negra no território, trago a perspectiva levantada por Almeida (2024) que ao investigar sobre a inserção e o reconhecimento do negro na Alemanha, destaca a contribuição de Kira Thurman (2019, p.830) ressaltando que a presença negra na Europa tem uma longa história de migração para o continente ao longo dos séculos, precedendo as migrações do pós-guerra.

No entanto, os discursos transatlânticos frequentemente retratam essa presença como um fenômeno recente, ligado à globalização. Essa construção histórica reforça a percepção dos negros na Europa como estrangeiros, negando-lhes uma conexão legítima com o continente e dificultando sua plena reivindicação de cidadania e pertencimento²⁵³. Ainda que meu recorte trate especificamente das identidades alemãs no pós-guerra e dos movimentos que emergiram nesse contexto, considero importante mencionar sobre a historicidade da presença negra na Europa.

2.1.1.1. Conexões Transatlânticas na Berlim Contemporânea: O Berço Cultural da Germanidade Negra

A identidade nacional alemã tem sido historicamente construída a partir de um ideal de homogeneidade racial e cultural que, durante séculos, excluiu a presença negra de sua narrativa oficial. No entanto, nas últimas décadas, Berlim emergiu como um epicentro cultural e político onde essa hegemonia branca vem sendo desafiada por meio da arte, da literatura e dos movimentos sociais negros. Neste contexto, a cidade se tornou um espaço central para as lutas transatlânticas pelo antirracismo, articulando diálogos com experiências diaspóricas do Brasil, dos Estados Unidos e do continente africano.

A crescente visibilidade da germanidade negra na Berlim contemporânea não se deve apenas à mobilização de afro-alemanês e migrantes racializados, mas também às conexões estabelecidas com intelectuais, artistas e ativistas da diáspora africana em outros territórios.

²⁵³THURMAN, Kira. Performing Lied, Hearing Race: Debating Blackness, Whiteness, and German Identity in Interwar Central Europe. *Journal of the American Musicological Society*, v. 72, n. 3, p. 830, 2019. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/jams/article/72/3/825/107052/Performing-Lieder-Hearing-Race-Debating-Blackness>. Acesso em: 19/07/2025.

Essa rede transnacional fortalece a contestação da colonialidade na Europa, desestabilizando a branquitude como a única forma legítima de ser alemão. Em um movimento semelhante ao que ocorre em países das Américas, essa reconfiguração da identidade alemã passa pelo teatro negro, pela literatura afro-alemã e por espaços de resistência cultural que reivindicam novas narrativas sobre pertencimento, cidadania e memória.

A construção da identidade nacional alemã no pós-guerra está profundamente marcada por narrativas coloniais e pela marginalização da população negra. Götsche (2013)²⁵⁴ observa que, ao revisitar e reinterpretar o passado colonial da Alemanha, escritores contemporâneos expõem as limitações da historiografia tradicional, que frequentemente priorizou indivíduos e famílias africanas mais recentes, justificando essa escolha pelo acesso facilitado a materiais de arquivo. Segundo o autor, os avanços mais significativos na compreensão das trajetórias negras na Alemanha têm sido impulsionados pela literatura negra alemã, que resgata memórias diaspóricas e desafia as estruturas eurocêntricas da produção histórica²⁵⁵.

Estas representações literárias têm aberto caminho para os debates contemporâneos sobre identidade nacional, memória histórica e responsabilidade histórica na Alemanha pós-guerra, gerando uma contribuição profunda para a memória da diáspora africana e, portanto, para a reescrita da história colonial da Alemanha. Corroborando na reflexões de Paul Gilroy (2001) sobre o Atlântico Negro, onde o autor considera que muitas vezes a literatura e a arte tomam um significado central e muitas vezes resistente para a articulação e representação de subjetividades e comunidades diaspóricas. Se revelando como uma contraproposta aos conceitos de cultura e história nacionais e dominados pelos brancos que ignoram estas experiências.

Assim como no Brasil, a literatura e a mídia hegemônica alemã reproduziu diversos estereótipos prejudiciais sobre as populações africanas e negras. Esses grupos são frequentemente representados de forma simplista, negativa e marginalizada, reforçando preconceitos e

²⁵⁴ Alemão, branco. professor de Literatura e Cultura Alemã na Universidade de Nottingham, no Reino Unido, e tem se dedicado a investigar as interseções entre literatura, identidade e migração, com foco especial nas comunidades afro-alemãs e nas representações da diáspora africana na Alemanha. Suas pesquisas contribuem significativamente para o campo dos estudos culturais e literários, trazendo insights importantes sobre a diversidade étnica e cultural da Alemanha contemporânea.

²⁵⁵ Götsche, Dirk. *Remembering Africa: The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature*. Boydell & Brewer, 2013.

ignorância cultural. Esses estereótipos não apenas moldaram a percepção pública das pessoas negras, mas também afetaram diretamente a vida das crianças mestiças na Alemanha Oriental.

No capítulo “Making African Diasporic Pasts Possible: A Retrospective View of the GDR and Its Black (Step-) Children”, Peggy Piesche conduz uma análise detalhada sobre as experiências de crianças e jovens negros na República Democrática Alemã e na Alemanha Oriental. A autora evidencia não apenas os desafios enfrentados por esses indivíduos, mas também suas estratégias de resistência e adaptação. Além disso, argumenta que o racismo na Alemanha unificada é um reflexo dos legados de colonialismo e nacionalismo compartilhados tanto pela Alemanha Ocidental quanto pela Alemanha Oriental²⁵⁶.

Este ensaio continua sendo um dos poucos a abordar a situação dos negros Alemães Orientais, considerado referência, principalmente por fazer parte da perspectiva insider, visto que a autora cresceu na Alemanha Oriental e participou dos processos históricos de unificação da Alemanha²⁵⁷.

Sobre as famílias em torno das crianças e adolescentes negros, Piesche (2016) revela que a maioria das crianças negras na Alemanha Oriental cresceu sem a presença de pais negros em casa. A maior parte foi criada por mães biológicas brancas com pais adotivos, enquanto uma porcentagem menor cresceu apenas com a mãe ou com famílias adotivas brancas. Apenas 13% dessas crianças foram criadas por ambos os pais biológicos, um negro e um branco²⁵⁸.

Essa ausência de referências negras dentro de casa, somada à falta de reconhecimento público da existência afro-alemã, gerou crises de identidade e dificuldades na construção de pertencimento. Muitos desses jovens enfrentaram isolamento e não tinham com quem conversar sobre as experiências de racismo e exclusão que vivenciavam. Como resultado, sentiram-se deslocados tanto no ambiente familiar quanto escolar, sem um suporte adequado para afirmar sua identidade negra²⁵⁹.

²⁵⁶LENNOX, Sara (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016, p.25.

²⁵⁷Ibid., p. 25.

²⁵⁸PIESCHE, Peggy. Making African Diasporic Pasts Possible: A Retrospective View of the GDR and Its Black (Step-)Children. In: LENNOX, Sara (Ed.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 234.

²⁵⁹Forty-eight percent of these children grew up with their biological mother and an adoptive father. Almost eighteen percent had only a biological mother, while roughly the same percentage

Dentro desse contexto de solidão e silêncio sobre sua negritude, as associações e clichés maioritariamente negativos associados ao termo “Negro” dificultaram uma identificação positiva com a origem do lado africano, de seus progenitores. Ainda que estivessem disponíveis leituras como Kwame Nkrumah, Frantz Fanon, W. E. B. Du Bois e Alex Haley, os recursos oferecidos pelos livros didáticos nas escolas, histórias em quadrinhos e outros livros e revistas comercializados, principalmente infantis, traziam conteúdos limitados e estereotipados que reprimiram a possibilidade de formação de uma identidade negra alemã²⁶⁰.

O continente africano e as pessoas negras, frequentemente retratadas de forma monstruosa, e os colonizadores brancos, como heróis, e por isso os personagens brancos eram representados com nome e sobrenome, enquanto personagens negros ou africanos, quando presentes, estavam dentro de contextos problemáticos, e recebem nomes dos personagens brancos que estão a salvá-los²⁶¹.

Esse contexto cultural é confrontado pela literatura negra alemã, que abrange uma ampla diversidade de obras, incluindo autobiografias, diários, poesias, textos acadêmicos e produções ligadas ao ativismo político. Se tornando uma das principais formas de resistência a essa invisibilização, desafiando narrativas nacionais e reconstruindo histórias diaspóricas²⁶².

Muitos destas escritoras e escritores questionaram o modo com que o pertencimento étnico à Alemanha era negado, tentando entender o ser e estar no mundo alemão²⁶³, principalmente a partir da década de 1980, quando os movimentos negros europeus ganham contornos visíveis, e a literatura afro-alemã acompanhando esses movimentos,

had an adoptive father and an adoptive mother. Four percent grew up with a German grandmother, and only thirteen percent were raised by their biological parents, one Black and one white.³⁵ The high percentage of those who grew up with no Black parent, coupled with their lack of recognition in public discourse, especially intensified the gaps in personal orientation with which Black Germans contended. Sometimes they experienced this as a severe crisis. According to the Sumalgy poll, two-thirds of those questioned said that they did not have a supportive person to talk to about their experiences of violence and exclusion and resulting problems. Their families were usually not seen as providing an adequate basis for the construction of their identity. The same individuals felt that they had fallen into a lacuna between school and their parents' house because of their Blackness (Piesche, 2016, p. 234).

²⁶⁰Ibid., p. 235.

²⁶¹Ibid., p. 237.

²⁶²Göttsche, 2013, p. 240.

²⁶³PILZ, Cristina. Poetic Visibility: East German Poetry and Blackness in *Farbe Bekennen* (1986). *Third Generation Ost-USA*, 26 agosto 2019.

começou a ganhar corpo e identidade, sendo hoje o principal meio de difusão para evidenciar a existência de afro-alemães em diversos processos históricos e, “em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas²⁶⁴”.

No entanto, as universidades alemãs demoraram a reconhecer o colonialismo presente em sua tradição e, por consequência, a incorporar autores afro-alemães no cânone literário. Como aponta Gisela Febel, a literatura alemã tradicionalmente enxerga a branquitude como norma, onde pessoas negras, mesmo nascidas na Alemanha, não são vistas como verdadeiramente alemãs²⁶⁵.

Por isso, apesar dos avanços, ainda é forte a ideia de que o colonialismo é uma questão superada ou irrelevante, o que resultou na marginalização de produções negras, vistas como “alternativas” ou restritas ao campo pós-colonial, sem o devido reconhecimento enquanto parte integrante da literatura alemã. Os poemas de Ayim, expõem essa exclusão e a dificuldade de identidades híbridas, como a dela, de serem plenamente reconhecidas²⁶⁶.

Na década de 1980 as mulheres negras se destacam em diversas partes da Europa, por preocuparem-se em promover trocas de experiências e criar estratégias de ação coletiva, reconhecendo-se enquanto um grupo oprimido. Nesta década, segundo Almeida (2024), foi registrado o primeiro Congresso de Mulheres Negras na Europa²⁶⁷.

Servindo como um catalisador para diversas iniciativas que surgiram em seguida como por exemplo a publicação britânica *The Heart of the Race: Black Women's Lives in Britain*²⁶⁸. Um documento importante sobre a realidade cotidiana das mulheres negras na Grã-

²⁶⁴Gilroy, 2001, p. 57.

²⁶⁵ESPÍNDOLA, Julia. May Ayim e Pós-Colonialismo nos Estudos Literários: De Quem Falamos Quando Falamos de Literatura Alemã? Abschlussessay: Gender und Diversity: Decolonize! *Intersektionale Perspektiven auf lokale und globale Machtverhältnisse* – 30344, s.d.

²⁶⁶*Ibid.*, , s.d., p. 3.

²⁶⁷ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. *A Geografia Exílica na Literatura Portuguesa de Autoria Afrodescendente*. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Programa de Doutoramento em Literatura. 305.pv 2024, p.48.

²⁶⁸Importante incluir que o registro de movimentos negros organizados em Portugal datam do início do século XX. Destaco a angolana Georgina Ribas (1882-1951) secretária do Conselho da Liga das Mulheres Africanas e Virgínia Quaresma (1882-1973) mulher negra e lésbica, primeira jornalista portuguesa e importante ativista do movimento feminista e da imprensa negra portuguesa. Ver VARELA, Pedro; PEREIRA, José Augusto. As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista. *Revista de História*, São Paulo, n. 179, p. 1–36, 2020.

Bretanha, suas experiências de educação, trabalho e cuidados de saúde, as lutas pessoais e políticas que travaram para preservar um sentido de identidade e comunidade²⁶⁹.

A literatura negra alemã tem sido uma das principais formas de resistência a essa invisibilização, desafiando narrativas nacionais e reconstruindo histórias diaspóricas. Publicações como *Farbe Bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte - Mostrando Nossas Cores: Mulheres Afro-Alemãs Falam* (1986) organizada por May Ayim, Katharina Oguntoye e a editora feminista alemã branca Dagmar Schultz, emerge em um período de crescente conscientização e ativismo político.

Coincidindo com movimentos semelhantes em outras partes do mundo, como o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos e o movimento anti-apartheid na África do Sul. Sua publicação é considerada um documento fundador do movimento afro-alemão, porque serviu como uma plataforma para a articulação de uma identidade negra alemã coletiva, uma vez que a partir de suas discussões cunhou se o termo "afro-deutsch/ afro-alemão", iniciando uma transformação profunda naquela sociedade²⁷⁰.

Afro-alemão nos parece plausível, uma vez que muitas de nós temos uma mãe alemã e um pai africano. No entanto, não queremos com isso enfatizar que temos uma parte materna ou paterna branca e a outra Negra. O que temos em comum é principalmente que somos Negras e uma parte significativa da nossa socialização e experiência de vida se desenvolveu no trato com a sociedade alemã. Uma sociedade que não consiste exclusivamente em alemães brancos [...]. Com o conceito afro-alemão compreendemos todos que desejam essa designação para si, indiferentemente se o pai ou a mãe ou os dois são negros. Da mesma

²⁶⁹Escrito por Beverley Bryan, Stella Dadzie e Suzanne Scafe, o livro foi publicado pela primeira vez em 1985 e vencedor do Prémio Memorial Martin Luther King do mesmo ano. *The Heart of the Race* foi premiado por ser considerado um testemunho da experiência coletiva das mulheres negras na Grã-Bretanha e da sua relação com o Estado britânico ao longo da sua longa história de escravidão, império e colonialismo.

²⁷⁰Os termos "Afro-Alemão" e "Alemão Negro" são geralmente tratados como sinônimos, embora "Alemão Negro" seja agora considerado mais inclusivo e mais amplamente utilizado (Lennox, 2016 p.04).

forma, [...] não se trata de uma marginalização segundo a origem ou cor da pele, nós sabemos muito bem o que significa sofrer exclusão. Pelo contrário, queremos opor 'afro-alemão' aos habituais termos improvisados, como 'mestiça', 'mulata' ou "de cor", como uma tentativa de nós mesmas nos definirmos ao invés de sermos definidas (Oguntoye; Opitz; Schultz, 2006, p. 10).

A obra é composta por poesia, histórias orais e tratados sócio-históricos, e é especialmente notável por incluir material de artistas negros da Alemanha Oriental. "Os primórdios da escrita alemã negra estão ligados às contraculturas da Alemanha Ocidental, ao anticolonialismo de esquerda e à influência da cultura africana Política cultural americana²⁷¹", está completamente atrelado aos movimentos feministas globais, tendo as mulheres negras alemãs como grandes articuladoras promovendo discussões promotoras da visibilização das narrativas negras.

A coleção foi uma resposta direta à necessidade de visibilidade e reconhecimento das experiências das mulheres afro-alemãs, que eram frequentemente marginalizadas tanto na sociedade alemã em geral quanto dentro da comunidade negra global. O impacto da autodefinição como um ato político presente na poética de May Ayim, provocou publicações e ativismo fundamentais para a articulação de uma identidade afro-alemã coletiva e para a formação de redes de solidariedade entre mulheres negras na Europa²⁷². A articulação do termo afro-alemão estabeleceu também um processo complexo de atribuição de sentido e reposicionamento de subjetividades dentro da negritude²⁷³.

O impacto de Farbe Bekennen foi ampliado pelo ativismo de Audre Lorde, que incentivou as mulheres negras alemãs a se nomearem e reconhecerem suas histórias como parte da diáspora global. Sua influência ajudou a consolidar o termo 'afro-alemã' e a fortalecer a

²⁷¹Like the parallel rise of African migrants' literature, the beginnings of Black German writing are linked to West German countercultures, left-wing anticolonialism, and the influence of African American cultural politics (Göttsche, 2013 p.68).

²⁷²LENNOX, Sara (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016, p.04.

²⁷³KAMTA, Florentin, Saha. Ideologie und Identifikation in der afrodeutschen Literatur. In: HOFMANN, M.; MORRIEN, R. (Org.). *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: Literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Amsterdam: Rodopi, 2012, p. 156.

organização política desse grupo²⁷⁴. O ponto alto desses encontros ocorreu no verão de 1984 quando Lorde ofereceu um workshop de poesia dentro de um curso sobre poesia negra americana na Universidade Livre de Berlim. A escolha por Berlim se deu porque Lorde desejava conhecer mais sobre as mulheres negras alemãs, e em Nova Iorque ela não conseguiu muitas informações²⁷⁵.

Durante os encontros Lorde tomou conhecimento de que não havia uma palavra comum para designá-las além de "crianças da ocupação". Assim, o ativismo intelectual provocado por Lorde, colocou as alemãs negras em busca de uma auto nomeação, para o qual “a experiência afro-americana serviu inicialmente como ponto de referência central”²⁷⁶,

...significando também um reconhecimento de experiências comuns, das próprias afrodescendentes enquanto tal e o fortalecimento da diáspora africana global e local, assim como uma poderosa ferramenta política antirracista. Para Audre Lorde (1984), a autodefinição é uma estratégia política de reconhecimento e agência frente às opressões e estereótipos criados por outros para definir pessoas e grupos que oprimem. Em seu texto “Autodefinição e Minha Poesia” de 1984, a poeta escreve: “Eu sei, no entanto, que se eu, Audre Lorde, não definir a mim mesma, o mundo externo certamente vai, e, como cada um/a de vocês vai descobrir, provavelmente vai definir cada um/a de nós em nosso detrimento, singularmente ou em grupos (Oliveira de Jesus 2018, p.45).

Com base nos argumentos de Lorde (1984) sobre autodefinição e sua poesia serem um ato político, essa perspectiva foi fundamental para as mulheres negras na Alemanha, que, ao se nomearem afro-alemãs, romperam com a narrativa colonialista que as relegava à posição de "filhas da ocupação" que "no imaginário alemão, seriam crianças que,

²⁷⁴LENNOX, Sara (Org.). *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016, p.05.

²⁷⁵Ibid., p.04.

²⁷⁶Göttsche, 2013 p.68; Oliveira de Jesus, 2018, p.45.

além de Negras seriam filhas de estupros²⁷⁷ e afirmaram sua presença na sociedade alemã, contribuindo para criarem uma narrativa própria sobre suas trajetórias e visões de mundo.

A literatura afro-alemã abriu caminhos para que as pessoas que se identificavam com essas trajetórias mestiças e negras, pudessem forjar outros traços identitários, rompendo com o discurso rígido e binário que a branquitude descrevia as pessoas negras e brancas, de forma antagônica, separada. Colocando as pessoas negras com estereótipos negativos²⁷⁸.

Naquele momento, as mulheres organizadas reconheceram o histórico de marginalização que as cercava e compreenderam que poderiam rejeitar essa posição que lhes era imposta, criando um novo espaço próprio dentro das possibilidades de articulação da sociedade²⁷⁹ esse movimento abre espaço para reavaliar interações históricas de maneira mais equilibrada, promovendo uma compreensão mais ampla e descolonizada da história global.

Como aponta Santos (2014, p. 31), é fundamental rearticular a escuta, reconhecendo o silenciamento histórico imposto a determinadas vozes. Essa perspectiva não apenas desafia os paradigmas eurocêntricos, mas também fortalece a produção de conhecimento a partir da diáspora negra, ampliando as possibilidades de análise e resistência. Assim, avançamos na construção de trajetórias negras europeias como parte integral da história global, rompendo com as barreiras da colonialidade e do epistemicídio.

O discurso da hegemonia cultural molda as experiências individuais ao naturalizar certos valores e identidades. A crença na pureza racial ou cultural aprisiona os sujeitos a uma visão de passado idealizado, que precisa ser constantemente reafirmada para se manter como uma verdade histórica. O reconhecimento da identidade afro-alemã tornou-se um caminho possível, especialmente porque essa categoria não especifica se as raízes africanas da pessoa autodeclarada afro-alemã estão no Caribe, nos Estados Unidos, no Brasil ou diretamente no continente africano²⁸⁰.

²⁷⁷OLIVEIRA DE JESUS, Jessica Flavia. *May Ayim e a Tradução de Poesia Afrodiaspórica de Língua Alemã*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018, p.44.

²⁷⁸Kamta, 2012, p. 153.

²⁷⁹Ibid., p. 155.

²⁸⁰Oliveira, *op. cit.*, p.44.

O conceito de “dupla consciência” de Paul Gilroy (2001) é importante para entender a identidade afro-alemã, pois descreve como indivíduos negros vivem simultaneamente dentro e fora das estruturas nacionais, e tem função política porque busca reestabelecer uma reterritorialização ou uma reinserção destas populações no mundo²⁸¹. Desse modo, um sujeito posicionar-se como afro-alemão quebra essa dicotomia e se apresenta como uma forma de enfrentamento da construção negativa da diferença que considera os afro-alemães como “os outros”²⁸².

Figura 1. May Ayim com Audre Lorde, Berlim-Schöneberg, 1991.



Fonte: Dagmar Schultz. Arquivo da Universidade Livre de Berlim. Disponível em: [https://www.fu-](https://www.fu-berlin.de/~da/schultz/)

²⁸¹Gilroy, 2001, p.94.

²⁸²Woodward, 2014, p. 50.

berlin.de/sites/uniarchiv/fugeschichte/archivschau fenster/Todestag-May-Ayim/index.html.

May Ayim (Hamburgo, 1960 - Berlim, 1996) foi uma das principais vozes do movimento afro-alemão, atuando como poeta, pedagoga e ativista antirracista. Sua infância e juventude foram marcadas pelo contexto de preconceito e racismo enfrentado por crianças negras na Alemanha, vivenciando uma rejeição social que a posicionava em um “entrelugar” de sofrimento e desterritorialização, intensificado pelas memórias da guerra. Filha de um estudante de medicina ganês negro e de uma alemã branca,

Logo após seu nascimento fora deixada por sua mãe biológica em um orfanato onde passou alguns meses antes de ser adotada por uma família alemã branca. Seu pai biológico, Emmanuel Ayim, ao terminar os estudos na Alemanha fora impedido de levá-la a Gana porque a criança era alemã, e sua mãe a rejeitara por não ter aguentado o preconceito e isolamento que a sociedade de sua época mostrara em relação à mãe de uma criança Negra (Oliveira de Jesus, 2018, p.37).

Ao escrever sobre a trajetória de Ayin, Oliveira de Jesus (2018) destaca que Ayin em seu trabalho de conclusão de licenciatura intitulado *Afro-alemães: sua história cultural e social sob o pano de fundo da mudança social*, fez um trabalho teórico importantíssimo sobre as trajetórias afro-alemãs, que inclusive foram publicadas no livro. Porém, ao apresentar o trabalho, Ayim se deparou com o discurso da branquitude, semelhante ao comumente encontrado no Brasil relacionado a esse tema, principalmente antes da implementação das ações afirmativas.

O caso de May Ayim exemplifica a negação institucional do racismo na Alemanha. Em 1997, no documentário "Hoffnung im Herz", ela relata que seu trabalho sobre afro-alemães foi rejeitado sob o argumento de que o racismo era um problema apenas de países como os EUA e a África do Sul. “Na Alemanha, segundo o professor, seria mais adequado falar em xenofobia, pois o racismo ali já havia sido superado com a derrota do nazismo na II Guerra Mundial”²⁸³. Esse discurso reflete

²⁸³Oliveira de Jesus, 2018, p.38.

um padrão recorrente de invisibilização das experiências negras na Alemanha, o que reforça a importância da literatura negra como ferramenta de resistência.

No Brasil o discurso da branquitude se aliou entre as mais diferentes esferas políticas para afirmar que não existia racismo no Brasil, mas sim preconceito de classe. Esse discurso fechou (e ainda fecha) portas para muitos pesquisadores. A trajetória dela seguiu com trocas cada vez mais intensas dentro da Diáspora negra, trabalhou como docente em diferentes universidades alemãs, e viajou ao Caribe, Estados Unidos, Gana e África do Sul recitando sua poesia em festivais e eventos antirracistas. Com o fim de sua graduação, mudou-se para Berlim, onde viveu desde 1984 até o dia de seu suicídio no ano de 1996²⁸⁴.

Seus poemas frequentemente abordam a dificuldade de lidar com a sociedade racista e com a branquitude alemã. Eu conheci os poemas de May Ayim a partir de trocas e conversas com a doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) Jess Oliveira que na época de nossas trocas, escrevia sua dissertação de mestrado onde traduz e escreve a crítica da tradução literária, e nos apresenta academicamente a poética de May Ayim.

Nossos encontros foram marcados por reflexões sobre nossas experiências enquanto sapatonas negras que transitam entre a Europa e o sul do Brasil. Entre leituras, banhos de sol e partilhas culinárias, discutimos a literatura e história afro-diaspórica, ampliando perspectivas que os espaços universitários marcados pela branquitude nos negaram. Ao compartilhar nossas vivências universitárias, identificamos desafios comuns e específicos de ser negra em diferentes territórios, tornando essas trocas fundamentais para a construção deste trabalho.

O primeiro contato com o poema de Ayim me colocou em diálogo com dores causadas pelo "racismo amigável" e pelas artes que denunciavam essas violências, transformando-as em ferramenta de criação de um outro mundo possível. A linguagem artística tem o poder de traduzir de forma rápida e afetiva aquilo que outras formas de conhecimento tardam a reconhecer. O impacto das palavras em verso, das performances e da entonação teatralizada carrega um potencial de afetação singular, permitindo uma comunicação direta com as emoções e experiências vividas.

²⁸⁴Oliveira de Jesus, 2018, p.38.

O primeiro contato com o poema de Ayim me colocou em diálogo com dores causadas pelo "racismo amigável" e pelas artes que denunciavam essas violências, transformando-as em ferramenta de criação de um outro mundo possível. A linguagem artística tem o poder de traduzir de forma rápida e afetiva aquilo que outras formas de conhecimento tardam a reconhecer. O impacto das palavras em verso, das performances e da entonação teatralizada carrega um potencial de afetação singular, permitindo uma comunicação direta com as emoções e experiências vividas.

Essa dimensão sensível do racismo tornou-se ainda mais evidente a partir das experiências que vivenciei fora do Brasil, as quais também foram centrais para a construção da minha identidade negra. Durante três anos consecutivos, morei na Áustria e, ao longo de mais de uma década, retornei anualmente a Viena, onde minha mãe reside. Minha ida para a Europa, ainda na adolescência, não foi uma escolha pautada pelo fascínio com o imaginário europeu, mas sim um deslocamento condicionado por circunstâncias familiares.

Esses encontros evidenciaram as semelhanças entre as trajetórias negras em espaços marcados pela branquitude, independentemente do território em que se encontram, reforçando a pertinência do conceito de Atlântico Negro, especialmente quando envolvem a produção intelectual ou artística, que se distancia dos moldes pré-estabelecidos por essa estrutura.

A urgência em investigar essas trajetórias em maior profundidade, se intensificou em meu pensamento quando a tradução realizada por Jess me permitiu acessar, em português, os poemas de Ayim — em especial, *Afro-Alemã I*, cuja versão traduzida apresento a seguir.

afro-alemã I

Você é afro-alemã?... Ah! Entendi...: africana e alemã. Não é que dá uma mistura interessante! Sabe que muitos ainda pensam que os mulatos não conseguem ir tão longe na vida quanto os brancos Eu não acredito nisso. Quer dizer: com a educação adequada... Realmente, que sorte a sua ter crescido aqui. Até com pais alemães. Veja só! Você não tem vontade de voltar um dia? O quê? Você nunca esteve na terra do seu pai? Ai que triste... Olha, se você quiser saber: Uma origem dessas deixa uma marca e tanto. Eu, por exemplo, sou de Westphalia,

e acho que lá é meu lugar...Gente! Com toda miséria do mundo! Ainda bem que você não ficou na selva, pois hoje você não teria chegado tão longe! Quer dizer, você é mesmo uma mocinha bem inteligente. Se estudar bastante vai poder ajudar sua gente lá na África: Você foi predestinada para isso! Eles vão te ouvir com certeza, Já a nós aqui... bem, há um desnível cultural... O que você quer dizer? Fazer algo aqui. Que diabos você poderia fazer aqui, hein? Ok, ok... nem tudo são flores por aqui, Mas eu acho que cada um deveria olhar primeiro pro seu próprio rabo!

May Ayim, 1985 In: *Blues in Schwarz Weiss*, p. 18-9 (Oliveira, 2018, p.42).

O poema, escrito em 1985, revela a permanência das estruturas raciais na Alemanha, que seguem negando o pertencimento de corpos negros à nação. Ele questiona criticamente como a mestiçagem alemã tem sido historicamente enquadrada em um discurso de alteridade e exclusão. Ao longo da história, a experiência negra tem sido marcada pela expectativa de um destino previamente traçado, como expresso na fala: "Se estudar bastante vai poder ajudar sua gente lá na África: Você foi predestinada para isso!" Essa declaração não apenas sugere que a protagonista pertence a outro lugar – um espaço que ela mesma desconhece –, mas também reforça a ideia de que a negritude está sempre associada a um retorno forçado.

Em vez de ser reconhecida como parte legítima da sociedade alemã, sua identidade é reduzida a uma missão imposta, restringindo-a ao papel de agente de desenvolvimento para a África e negando sua plena inserção no espaço europeu. May Ayim denuncia, por meio da desterritorialização vivida pelas pessoas negras na Alemanha, não apenas a exclusão de um território físico, mas também o apagamento de sua presença na memória e na história nacional.

O poema de May Ayim dá forma à experiência de quem é constantemente questionado, deslocado e submetido a expectativas externas. Esse processo de desterritorialização não ocorre isoladamente, mas se insere em uma longa trajetória de exclusão que atravessa a escravidão, o colonialismo e as políticas raciais contemporâneas. Assim, o poema de May Ayim não apenas denuncia a exclusão racial na Alemanha, mas também evidencia como a escrita pode ser um espaço de

contestação das estruturas que definem quem pertence à nação e quem é permanentemente deslocado para a condição de "outro".

Na França, também há uma tensão crescente entre identidade e cidadania, marcada pela luta de populações racializadas por reconhecimento e pertencimento à nação²⁸⁵. Nesse contexto, a literatura afro-alemã apresenta semelhanças com a produção dos escritores magrebinos na França, que, como aponta Aquino (2012), utilizam a escrita não apenas para relatar a marginalização, mas para subverter e ressignificar a própria língua do colonizador. A escrita dos autores magrebinos, conforme argumenta Aquino, não é apenas um reflexo da marginalização imposta pelo colonialismo, mas um ato de resistência e ressignificação da identidade na diáspora²⁸⁶.

Para esses escritores, o uso do francês – língua do colonizador – não significa assimilação, mas apropriação e subversão, desestabilizando o monopólio da identidade nacional e cultural francesa. Como Aquino pontua, a escolha de escrever em francês não os impede de afirmar uma identidade magrebina; pelo contrário, sua produção literária desafia as noções essencialistas de pertencimento, demonstrando que a identidade não é fixa, mas relacional e rizomática²⁸⁷.

Esse processo pode ser observado também na literatura afro-alemã, que se apropria da língua alemã não apenas para narrar experiências negras na Alemanha, mas para questionar a própria estrutura racial que define quem pertence à nação. May Ayim, por exemplo, subverte os discursos paternalistas da branquitude ao expor, em seus

²⁸⁵Para uma análise sobre as tensões entre identidade negra e cidadania na França, ver: LIMA, Ari. Narrativas e memórias sobre a condição negra em Paris, *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, v. 5, n. 14, 2020, p. 627-647. O estudo, resultado de uma pesquisa pós-doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), investiga a condição negra em Paris a partir de 21 depoimentos de pessoas negras. A pesquisa examina como memória, identidade racial e patrimônio cultural são elaborados em um contexto que, embora sustentado pelo universalismo republicano, invisibiliza a racialização. Destacam-se as trajetórias de Nadine, filha de um africano e uma francesa branca; Joséphine, descendente de africanos escravizados na Martinica; e Léon, um imigrante do Gabão. Seus relatos evidenciam processos de exclusão e estratégias de inserção social, contribuindo para o debate sobre identidade e pertencimento na diáspora negra. O estudo propõe uma reflexão crítica sobre a presença negra em Paris e suas conexões com outros contextos diaspóricos, como o Brasil.

²⁸⁶AQUINO, Karla Adriana de. O escritor em diáspora e a desconstrução de identidades essencialistas. In: Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 15., 2012, São Gonçalo. Anais [...]. São Gonçalo: ANPUH-RIO, 2012. p. 2-3.

²⁸⁷Ibid.,p.06-07.

poemas, a forma como a mestiçagem negra na Alemanha é enquadrada em um discurso de alteridade, nunca de pertencimento.

Seu poema Afro-Alemã I evidencia como a identidade negra continua sendo lida a partir de um lugar externo à germanidade, reforçando a ideia de que corpos negros pertencem a uma "outra" geografia – seja o continente africano ou um espaço simbólico de exclusão.

Assim como os escritores magrebinos ressignificam o francês ao deslocar seus significados e inscrever novas narrativas na língua do colonizador, escritoras afro-alemãs como May Ayim utilizam a língua alemã para expor as estruturas raciais que negam a cidadania negra e, ao mesmo tempo, afirmar sua existência como parte da sociedade alemã.

Esse movimento, descrito por Aquino como um processo de tradução cultural, demonstra que a literatura afro-alemã não apenas denuncia a exclusão racial, mas também atua na desconstrução da identidade nacional alemã, evidenciando que a história e a cultura do país não podem ser pensadas sem suas diásporas negras.

As categorias de identidade foram historicamente construídas a partir de uma lógica binária e excludente, na qual a nação se define pela oposição entre "nativo" e "estrangeiro", a raça é hierarquizada e o gênero regulado por normas fixas e naturalizadas. No entanto, os questionamentos de Gloria Anzaldúa evidenciam a urgência de teorizar a existência daqueles que não se enquadram nessas classificações normativas, ampliando o debate sobre identidades fluídas e interseccionais, que desafiam fronteiras rígidas e reivindicam novos espaços de pertencimento,

O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade (Anzaldúa *apud* Costa; Ávila, 2005, p. 692).

Seu conceito de “teoria das fronteiras” propõe uma nova forma de compreender a identidade, reconhecendo a complexidade e a porosidade das experiências vividas entre mundos distintos. Dialogando com Homi Bhabha (2007) que aborda o conceito de trabalho fronteiriço da cultura, que pode ser entendido como o processo contínuo de negociação e reconfiguração das identidades culturais em espaços híbridos. em que o “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver²⁸⁸.

Segundo ele, esse trabalho acontece no "entre-lugar", um conceito essencial para entender essa dinâmica. Tanto Bhabha quanto Anzaldúa exploram a experiência de viver nas fronteiras, entendendo esse espaço não como um local de marginalidade passiva, mas como um lugar ativo de resistência e criação. A experiência entre-mundos de Anzaldúa descreve profundamente a condição de estar simultaneamente dentro e fora de diferentes espaços sociais.

Assim como em Bhabha, a fronteira não é um espaço fixo de exclusão, mas um território de constante reconfiguração e transformação identitária. Para ele, a identidade não é uma essência imutável, mas um processo de tradução cultural, no qual diferentes elementos se entrelaçam, se misturam e são ressignificados. Essa perspectiva se aproxima do pensamento de Anzaldúa que afirma que a “identidade flui entre, sobre, aspectos de cada pessoa. Identidade é um [...] processo²⁸⁹”.

As poesias de May Ayin ao tratar sobre o racismo e as violências da branquitude, acessa a dimensão política das emoções através da narrativa da dor. A dor não apenas afeta, mas também é afetada, o que significa que ela se inscreve nos corpos e na memória coletiva, transcendendo o indivíduo. Como argumenta Sara Ahmed, a dor ainda que possa ser vivida como algo "solitário", ela nunca é puramente individual, pois carrega consigo um histórico de violências, exclusões e hierarquias que moldam a experiência de determinados grupos sociais²⁹⁰.

As emoções são constitutivas do corpo, delineando as fronteiras entre o eu e o outro. Por isso, nesse contexto, a dor molda a identidade das existências negras, pois é sobre eles que se impõem as marcas do trauma histórico e da racialização constante que o entrelugar evidencia.

²⁸⁸Bhabha, 1998, p. 27.

²⁸⁹ANZALDÚA, Gloria. To(o) Queer the Writer: Loca, Escrita y Chicana. In: WARLAND, Betsy (Org.). *Versions: Writing by Dykes, Queers and Lesbians*. Vancouver: Press Gang, 1991, p. 252-253.

²⁹⁰Ahmed, 2004, p. 29-30.

Essa dor inscrita não se restringe ao passado, mas se manifesta também no presente, na vivência cotidiana do racismo e da exclusão. Como observa Paul Gilroy (2001, p. 19), essa dor pode tanto fixar a identidade negra ao passado – ao reduzi-la a um legado de sofrimento – quanto impulsioná-la ao movimento, aderindo à diáspora e abrindo espaço para a contingência, a indeterminação e o conflito.

Sobre isso Ahmed explica que as emoções se tornam políticas por meio da narrativa, pois é nela que se articulam como experiências históricas e relacionais, situadas dentro de estruturas de poder e desigualdade. Nesse sentido, a dor não é uma emoção aprisionada no passado; ao contrário, o passado histórico remodela os corpos feridos, limitando as possibilidades do que poderiam ser. No entanto, a persistência do racismo atualiza essas dores, que continuam a produzir lesões nos corpos negros no presente.

Dessa forma, a dor não se cristaliza de maneira essencialista na identidade negra, mas circula e se manifesta em distintas formas de sofrimento, sem que isso implique sua banalização ou sua redução a um símbolo intercambiável, acessível a todos, independentemente de suas condições históricas e sociais²⁹¹. No compartilhamento dessa dor entre pares, ela é resignificada e transformada em uma ferramenta de articulação política e subjetiva, contribuindo para a construção de novos futuros e para a produção de novas formas de existência e resistência.

Na Alemanha, esse processo tornou-se evidente com a organização do movimento negro na década de 1980, impulsionado pela publicação de *Farbe Bekennen*. Segundo Peggy Piesche, a obra foi um marco por ser escrita "por, sobre e para mulheres negras alemãs²⁹²", fortalecendo a construção de uma identidade coletiva e política. Esses espaços separados permitiriam que as mulheres negras se reunissem, compartilhassem suas experiências e perspectivas de forma mais íntima e focada, contribuindo para um entendimento mais profundo da negritude e fortalecendo a luta por direitos e reconhecimento²⁹³.

Nesse contexto, a mobilização das mulheres negras na Alemanha, impulsionada pela obra *Farbe Bekennen*, pois, como Piesche

²⁹¹Ahmed, 2004, p. 30- 32.

²⁹²Lennox, 2016, p.05.

²⁹³EGGERS, Maureen Maisha; KILOMBA, Grada; PIESCHE, Peggy; ARNDT, Susan (org.). *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 2. ed. Münster: Unrast, 2009, p.40.

observou, era um livro escrito por, sobre e para mulheres negras alemãs²⁹⁴ levou ao surgimento das primeiras organizações negras no país: a Iniciativa Pessoas Negras na Alemanha (ISD) em 1985²⁹⁵, e e em 1986 organizada por lésbicas alemãs negras surge a ADEFRA- (anteriormente Mulheres Afro-Alemãs, agora Mulheres Negras na Alemanha). funcionando como o motor do movimento organizado das mulheres negras alemãs²⁹⁶.

Essas organizações criaram espaços seguros para a troca de experiências e o fortalecimento de redes de apoio, contribuindo para o reconhecimento da presença negra na Alemanha, e a partir da perspectiva das mulheres negras, fortalecer a luta por direitos²⁹⁷.

Essas organizações foram os primeiros espaços exclusivos onde negros na Alemanha puderam expressar-se livremente e buscar pertencimento por meio de uma reconstrução histórica coletiva. Reconhecendo essa necessidade, o movimento investiu profundamente em vínculos emocionais²⁹⁸ e desenvolveu programas voltados para as implicações de crescer em um contexto onde a branquitude é o padrão dominante. O objetivo era explorar como o (auto)conhecimento poderia abrir novos caminhos para a ação²⁹⁹.

Assim, a articulação coletiva possibilitou que a dor, em vez de ser um elemento paralisante ou essencializado, fosse convertida em força política, permitindo a afirmação da negritude em um país que historicamente marginalizou sua presença. O foco do livro foi fundamental para dar o contorno e o direcionamento do ativismo das mulheres. Nas palavras de El-Tayeb:

O foco em uma perspectiva feminina em *Farbe bekennen*, assim como seu contexto explicitamente feminista, garantiu que aqui, a identidade negra não fosse apresentada como masculina; em vez disso, foram as vozes das mulheres que primeiro

²⁹⁴Lennox, op cit., p.05.

²⁹⁵A sigla, ISD, originalmente significava *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland*. Embora a sigla não tenha mudado, a organização desde então, manifestou o seu reconhecimento das limitações da identificação nacional, alterando o seu nome para Iniciativa Schwarze Menschen na Alemanha (Iniciativa dos Negros na Alemanha), indicando que também diz respeito a todos os negros na Alemanha. (Lennox, 2016, p.06).

²⁹⁶Eggers, op cit., 2009, p.38.

²⁹⁷Ibid., p.40.

²⁹⁸Lennox, op. cit., p. 22.

²⁹⁹Eggers, op. cit., p. 41.

articularam experiências que lançaram as bases para a constituição de um sentido amplo de comunidade³⁰⁰.

Diferente de outras narrativas sobre negritude que priorizaram experiências masculinas, *Farbe Bekennen* colocou o pensamento das mulheres negras no centro do debate, ampliando a compreensão da negritude na Alemanha e criando um espaço de articulação política e comunitária. O livro evidenciou o papel estruturante do feminismo negro na construção de redes de apoio e resistência, destacando o desafio duplo de combater racismo e sexismo.

A partir da análise das dificuldades enfrentadas, sobretudo por mulheres negras imigrantes, em relação à cidadania e identidade nacional, os projetos foram ampliados para abordar a realidade de todos os negros na Alemanha, incluindo aqueles sem passaporte alemão³⁰¹. Essa expansão trouxe à tona a experiência de ser um "outro" em uma sociedade majoritariamente branca, as limitações impostas pelas concepções raciais e a luta por espaço e representação fortalecendo o intercâmbio entre a produção cultural negra local e as expressões artísticas de mulheres negras residentes na Alemanha, mas com trajetórias culturais diversas.

Ao longo das décadas, a literatura negra alemã se consolidou como uma ferramenta essencial para a visibilização e afirmação da identidade afro-alemã. Os poemas de May Ayim, os escritos de Katharina Oguntoye e as reflexões de Peggy Piesche são exemplos da potência dessa produção, que continua a desafiar os paradigmas eurocêtricos e a fortalecer as vozes da diáspora negra.

O reconhecimento da identidade afro-alemã tornou-se um caminho possível, permitindo a aproximação de indivíduos antes fragmentados dentro de uma narrativa branca e inserindo-os nas redes de solidariedade do Atlântico Negro. A partir da literatura e da arte, esses sujeitos ressignificam suas trajetórias, reivindicam espaço e contribuem para a construção de um futuro mais equitativo e descolonizado.

No contexto da luta antirracista, a identidade negra vai além do pertencimento racial, funcionando como uma resposta política ao racismo

³⁰⁰The focus on a female perspective in *Showing Our Colors* as well as its explicitly feminist context made sure that here, black identity was not presented as male; instead it was women's voices that first articulated experiences that laid the groundwork in constituting a larger sense of community. (El-Tayeb, 2011, p.67).

³⁰¹Lennox, 2016 p. 5-6.

estrutural. Da mesma forma, o feminismo negro emerge da necessidade de enfrentar a invisibilização das mulheres negras, tanto no movimento negro quanto no feminista, criando espaços próprios de resistência. Essas identidades são moldadas pelas relações de poder e pelas lutas por direitos, alinhando a percepção interna dos indivíduos e grupos negros com seus papéis sociais e culturais e possibilitando produções que atendam às necessidades da comunidade³⁰².

Os espaços exclusivos para pessoas negras na Alemanha possibilitaram a elaboração de diversas formas de escrivência, que vão além da escrita alfabética e se manifestam pelo corpo, gesto, voz e expressão, superando barreiras como a do idioma. Conceitos de contra memória permitem a recontagem da história sob a perspectiva dos oprimidos, e o teatro tem sido uma importante ferramenta de diálogo com a comunidade afro-alemã desde a criação da ADEFRA.

Outros grupos marginalizados também começaram a reivindicar espaço na identidade nacional alemã, incluindo descendentes de turcos, refugiados e imigrantes de outras regiões. Essa movimentação também tem sido impulsionada por intelectuais e artistas, que utilizam a literatura, o teatro e outras formas de expressão para afirmar suas histórias.

A Alemanha contemporânea enfrenta uma intensa disputa sobre sua identidade nacional e a construção de sua memória coletiva. De um lado, persiste uma narrativa tradicional, baseada na homogeneidade cultural e na ideia de uma Alemanha eurocêntrica e branca. De outro, movimentos progressistas e grupos historicamente marginalizados reivindicam um espaço maior nessa identidade nacional, desafiando estruturas de exclusão e propondo uma visão mais pluralista e inclusiva.

Entretanto, essa reconfiguração da identidade nacional tem gerado forte resistência de setores conservadores e ultranacionalistas. O PEGIDA (Patriotas Europeus contra a Islamização do Ocidente), movimento de extrema-direita surgido em Dresden em 2014, representa uma das reações mais organizadas contra a diversidade cultural e a presença de imigrantes e refugiados, sobretudo muçulmanos. Utilizando discursos populistas e ressignificando símbolos históricos, como os slogans da Revolução Pacífica de 1989, o PEGIDA manipula a memória

³⁰²HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.12.

coletiva para fortalecer sua visão de uma Alemanha exclusivamente branca e cristã³⁰³.

Esses movimentos compreendem que alemães racializados não são alemães, e, portanto, devem ser expulsos. Esse fenômeno ilustra como a memória histórica é um campo de disputa política, onde diferentes grupos competem para definir quais narrativas devem prevalecer no imaginário nacional.

François³⁰⁴ (2016) argumenta que, a Alemanha passou por uma explosão memorial, onde a memória coletiva se tornou um campo de disputa política e cultural, transformando o ensino de história em um campo de batalha simbólico, onde diferentes grupos lutam para preservar ou reformular narrativas.

Segundo ele, esse fenômeno reflete a necessidade de lidar com eventos traumáticos do passado, como o nazismo, o Holocausto e a Guerra Fria, mas também revela tensões em torno de outras memórias marginalizadas, como a do colonialismo alemão³⁰⁵. Nesse contexto, os movimentos nacionalistas desempenham um papel ativo na disputa pelas narrativas históricas, frequentemente negando ou minimizando as implicações do colonialismo e do racismo na história alemã.

A questão da identidade nacional na Alemanha se insere em um panorama mais amplo na Europa, onde grupos de extrema-direita não apenas articulam discursos anti-imigração, mas também ressignificam símbolos históricos para consolidar uma visão homogênea e eurocêntrica da nação. Em nome da tradição, sentimentos como raiva, ódio e medo são cultivados por esses grupos e instrumentalizados politicamente, adquirindo significados simbólicos que reforçam as narrativas dominantes e sustentam a posição de poder da coletividade hegemônica³⁰⁶.

³⁰³Ver: OLIVEIRA, Luciana Garcia de. Nós somos o povo! As manifestações populistas do PEGIDA no cenário da Alemanha contemporânea. *Revista Neiba*, Cadernos Argentina-Brasil, Rio de Janeiro, v. 11, p. 01-28, 2022. DOI: 10.12957/neiba.2022.67260

³⁰⁴Nascido na França, 1943, professor emérito de História na Universidade de Paris-I e na Universidade Livre de Berlim, é membro da Academia de Ciências de Berlim-Brandemburgo.

³⁰⁵FRANÇOIS, Etienne. As novas relações entre memória e História após a queda do Muro de Berlim. *Revista Memória em Rede*, v. 2, n. 2, 21 set. 2016, p.17.

³⁰⁶Ahmed, 2004, p. 43-44.

Como aponta Kristian Berg Harpviken³⁰⁷ (2023), essas mobilizações têm se expandido e se transnacionalizado, influenciando tanto políticas públicas quanto a construção discursiva nos meios de comunicação. Esse fenômeno reforça a resistência a mudanças nos currículos escolares e na forma como a história é ensinada, restringindo o reconhecimento de memórias marginalizadas, como o passado colonial alemão³⁰⁸.

A memória histórica não é neutra; as poucas referências a movimentos migratórios frequentemente os retratam como um fenômeno recente, limitando-se a narrativas que os associam a crises e ao desespero de refugiados. Essa abordagem apresenta a migração, por um lado, como uma anomalia resultante de colapsos em regiões de origem e, por outro, como um processo que ocorre à revelia da Europa, sem reconhecer o papel ativo do continente em sua dinâmica³⁰⁹.

Nesse cenário, historiadores, embora fundamentais, frequentemente cedem espaço a políticos e veículos midiáticos, cujas narrativas exercem maior influência sobre a opinião pública e as políticas de memória³¹⁰. No centro desse debate, intelectuais e ativistas se organizam para desafiar essas estruturas excludentes, pressionando por uma revisão crítica da história nacional e reivindicando uma narrativa mais pluralista e inclusiva, especialmente no ensino da história colonial alemã. Eles contestam que a memória do colonialismo alemão permanece amplamente negligenciada. Os debates sobre o passado e a memória são inerentemente políticos, atravessados por emoções e disputas narrativas.

A resistência a mudanças em currículos escolares afeta diretamente identidades nacionais e disputas de poder. Diante desse cenário, Abigail Fugah, ativista filha de pais ganeses, iniciou uma petição para tornar obrigatório o ensino da história colonial e do racismo nas escolas alemãs, mas enfrenta resistência, especialmente entre professores que alegam que o tema já faz parte do currículo.

³⁰⁷Dr. Kristian Berg Harpviken é sociólogo e professor pesquisador no Peace Research Institute Oslo (Prio). Ele foi o diretor do instituto de 2009 a 2017 e atualmente lidera o Prio Middle East Centre.

³⁰⁸ZANETTI, Lucas Arantes; SILVA, Thaís França da. Ativismo anti-imigração e extrema-direita na Europa: entrevista com Kristian Berg Harpviken. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 35, n. 3, 2023, p.219.

³⁰⁹EL-TAYEB, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2011, p.166.

³¹⁰François, 2016, p.19.

No entanto, a história colonial não é uma disciplina obrigatória, e o foco predominante das aulas de História continua sendo o Holocausto e a Guerra Fria, deixando pouco espaço para outras abordagens. O racismo continua sendo tratado como inexistente no país, nesse sentido ela defende que: “Se as crianças negras são consideradas crescidas o suficiente para vivenciar o racismo, então as crianças brancas também têm idade suficiente para aprender sobre este tema”³¹¹.

Além da petição, ativistas como Fugah têm se empenhado na produção de materiais didáticos, na promoção de intercâmbios e na realização de debates sobre racismo e colonialismo. No entanto, o engajamento das escolas permanece limitado, evidenciando a resistência institucional a essas iniciativas. Esse cenário demonstra que a luta antirracista se fortalece cada vez mais como um movimento transnacional, articulando diferentes contextos e experiências de resistência em diversas partes do mundo.

O assassinato de Marielle Franco, vereadora brasileira, socióloga e ativista dos direitos humanos, ilustra essa dimensão global da luta antirracista. Seu assassinato repercutiu fortemente na Alemanha, onde ativistas ampliaram suas mobilizações, articulando a luta contra o racismo no país com o contexto mais amplo da Diáspora Negra.

Em Berlim, protestos em memória de Marielle Franco rapidamente se conectaram a outras denúncias de violência racial, traçando paralelos entre sua execução e os casos de Claudia Silva Ferreira e Amarildo de Souza, ambas vítimas da brutalidade policial no Brasil. Essas manifestações transcenderam as fronteiras nacionais, ampliando o debate sobre segurança pública e racismo estrutural para uma perspectiva global.

Essa articulação transnacional da luta antirracista também se reflete em iniciativas voltadas para a disputa por memória e educação, como a Marielle-Franco-Platz, inaugurada em 8 de setembro de 2019, em Berlim. Essa ação é parte de uma mobilização internacional que busca preservar a memória e o legado político de Marielle Franco (1979-2018). Seu nome tornou-se um símbolo global de resistência, ecoando especialmente em espaços de luta feminista e antirracista na diáspora,

³¹¹DEUTSCHE WELLE. Colonialismo no ensino alemão: quando será obrigatório? *DW Brasil*, 12 out. 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/alemanha-peti%C3%A7%C3%A3o-pede-que-passado-colonial-seja-obrigat%C3%B3rio-no-curr%C3%ADculo-escolar/a-55271603> Acesso em: 19/07/2025.

estabelecendo um contraponto à negação do colonialismo na Alemanha e em outros contextos europeus.

A Marielle-Franco-Platz foi inaugurada durante um evento cultural e político, resultado da articulação entre ativistas, acadêmicos de diversas nacionalidades e representantes políticos alemães. A iniciativa fez parte do GIRA Festival de Resistência e do trabalho desenvolvido pelo KURINGA – Espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim, consolidando-se como um marco de reconhecimento da violência política contra mulheres negras e da necessidade de reivindicar narrativas contra hegemônicas na esfera pública.

A programação do evento incluiu a abertura com uma exposição sobre Marielle Franco, abordando sua trajetória política e seu impacto na luta antirracista, debates com parlamentares alemães que discutiram a importância do ativismo de Marielle e a necessidade de renomear espaços públicos rompendo com a colonialidade, apresentação do projeto "Rua Marielle Franco – A Cara do Brasil na Europa", coordenado por Bárbara Santos, destacando a relevância da memória e da ocupação do espaço público por narrativas negras, ritual de inauguração da placa da praça, simbolizando a permanência da memória de Marielle Franco na cidade, e finalizou com um show de forró e apresentação de maracatu como expressões artísticas de resistência e celebração da cultura afro-brasileira.

Abaixo, pode-se ver a placa oficial da Praça Marielle Franco, inaugurada como parte da programação do evento, simbolizando a permanência de sua memória na cidade.

Figura 2. Inauguração Marielle Franco Platz, setembro de 2019.



Fonte: Perfil público no Facebook de Bárbara Santos

A inauguração da Marielle-Franco-Platz e os debates em torno de sua nomeação inserem-se em um movimento mais amplo de disputa por memória, reconhecimento e justiça racial, fortalecendo a presença de figuras negras na paisagem urbana e estabelecendo conexões entre as lutas antirracistas na Europa e na América Latina. Essa reivindicação se conecta a iniciativas mais amplas de reparação histórica, como a devolução de artefatos africanos saqueados durante o colonialismo, um processo que vem sendo conduzido pela Alemanha nos últimos anos.

A força dessa mobilização não se restringe à nomeação da praça, mas se desdobra em novas formas de inscrição da memória de Marielle Franco no espaço público alemão. Em 8 de março de 2021, Dia Internacional da Mulher, um mural de 100 metros quadrados foi inaugurado no bairro de Kreuzberg, região central da comunidade migrante de Berlim. Criada pela artista russa Katerina Voronina, a obra integrou a série *Brave Walls*, iniciativa da Anistia Internacional e do Urban Nation, que homenageia ativistas de direitos humanos em mais de 20 países.

Residente em Berlim desde 2018, Voronina afirmou ter se inspirado na coragem de Marielle ao desafiar estruturas de poder³¹². Se, por um lado, há resistência em incorporar o passado colonial nos currículos escolares, por outro, cresce a mobilização para garantir a presença de figuras negras na paisagem urbana e na memória coletiva. Essa disputa pelo direito à história e ao espaço público insere-se em um movimento mais amplo de contestação das estruturas de poder, no qual a luta por justiça para Marielle Franco também se traduz na reivindicação de um reconhecimento político e educativo do racismo estrutural e de suas raízes históricas.

Os debates sobre memória e reparação histórica são essenciais para as populações racializadas, que não apenas reivindicam a visibilidade de sujeitos negros na esfera pública, mas também questionam a hegemonia branca na configuração simbólica das cidades. Nesse sentido, a presença de Marielle Franco em Berlim, tanto por meio da Marielle-Franco-Platz quanto do mural em Kreuzberg, reafirma a centralidade da luta antirracista na disputa por memória e na ressignificação dos espaços urbanos. Esses marcos não apenas confrontam os mecanismos de apagamento histórico, mas também promovem diálogos críticos sobre a colonialidade, evidenciando a necessidade de reconfigurar narrativas históricas e seus desdobramentos no presente.

Na Alemanha, os debates sobre violência racial, exclusão social e reparação histórica já vinham sendo impulsionados por comunidades africanas, caribenhas e árabes, que enfrentam políticas migratórias restritivas, discriminação institucional e apagamento histórico nos espaços públicos. No entanto, esses debates não circulam de maneira simétrica entre a Europa e as Américas. Enquanto episódios de violência racial nos Estados Unidos e no Brasil reverberam amplamente nos movimentos antirracistas europeus, as mobilizações das populações racializadas na Europa nem sempre alcançam a mesma visibilidade nos movimentos sociais do continente americano.

O assassinato de Marielle Franco, em 2018, impulsionou as manifestações antirracistas na Alemanha, fortalecendo a mobilização de coletivos negros e feministas no país. No entanto, foi em 2020, com o

³¹²DEUTSCHE WELLE. Berlim inaugura mural em homenagem a Marielle Franco. *DW Brasil*, 14 mar. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/berlim-inaugura-mural-em-homenagem-a-marielle-franco/a-56809871>. Acesso em: 19/07/2025.

assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, que os protestos ganharam ainda mais força, ampliando as mobilizações já existentes.

O movimento Black Lives Matter (BLM) teve um forte impacto na Europa de porque expôs a brutalidade policial e o racismo sistêmico, questões que também afetam negros europeus. Embora tenha surgido nos Estados Unidos em resposta à violência policial contra a população negra, o BLM inspirou mobilizações em países como Alemanha, França, Portugal e Suécia, onde a perseguição, o abuso e até o assassinato de negros pela polícia são práticas recorrentes e frequentemente ignoradas pelo discurso público dominante³¹³.

Embora o racismo estrutural na Europa possua especificidades, o Movimento Black Lives Matter ajudou a visibilizar as semelhanças com o racismo nos EUA e no Brasil, fortalecendo mobilizações locais contra a violência e a marginalização das populações negras no continente³¹⁴.

Com o fortalecimento do movimento Black Lives Matter³¹⁵ a Fundação Antonio Amadeu³¹⁶, a principal organização antirracista da

³¹³EL-TAYEB, Fatima. *A vida queer da diáspora: negritude na Europa colorblind*. Tradução de Fernanda A. J. Mariano e Ianá Marcelle da Silva Tarabole. Contemporânea, v. 10, n. 3, 2020, p. 1005

³¹⁴Nos Estados Unidos e Brasil, a assimilação de grupos migrantes depende de sua relação com a negritude: quanto mais se distanciam dela, mais se aproximam da branquitude. Já na Europa, a branquitude é mais rígida e exclusiva. Nesse contexto, a negritude representa a máxima expressão da alteridade racial, e qualquer pessoa não branca é automaticamente vista como estrangeira, independentemente de sua nacionalidade, “ou seja, a racialização como “negro” e a racialização como “africano”, às vezes, divergem, separando “árabes” norte-africanos e africanos subsaarianos, e às vezes esses processos se sobrepõem, atribuindo as mesmas características raciais a todos os africanos” (El Tayeb, 2020, p.1005).

³¹⁵O movimento Black Lives Matter (BLM) [Vidas Negras Importam/Contam] surgiu nos Estados Unidos em 2013, fundado por Alicia Garza, da Aliança Nacional de Trabalhadoras Domésticas; Patrisse Cullors, da Coalizão contra a Violência Policial em Los Angeles; e Opal Tometi, da Aliança Negra pela Imigração Justa. Criado em resposta à absolvição de George Zimmerman, assassino do adolescente negro Trayvon Martin, o BLM se consolidou como uma luta global contra o racismo estrutural e a violência policial. Desde então, expandiu-se para diversos países, incluindo o Brasil e a Alemanha, onde influenciou mobilizações e fortaleceu redes transnacionais de ativismo antirracista. Além dos protestos, o movimento impulsiona iniciativas políticas, educacionais e culturais, promovendo a representatividade negra e contestando a invisibilização das populações afrodescendentes.

³¹⁶Nomeada em homenagem a Antonio Amadeu, um homem negro espancado até a morte por supremacistas brancos em 1990, a fundação se destaca na mobilização contra a violência policial. Um dos casos mais emblemáticos dessa luta é o de Oury Jalloh, um refugiado de Serra Leoa que morreu queimado em uma cela sob custódia policial em 2005. Embora tenha sido encontrado com mãos e pés amarrados e o alarme de incêndio tenha sido ignorado pelos policiais, a investigação oficial concluiu que ele teria ateado fogo a si mesmo. A família de Jhallo e os ativistas negros têm lutado para anular o veredito de suicídio desde então, e depois de anos de

Alemanha, se tornou mais incisiva desempenhando um papel fundamental na luta contra o racismo institucional no país. Nesse contexto, manifestações ocorreram em diversas cidades alemãs, como Hamburgo, Berlim, Frankfurt e Munique, reunindo milhares de pessoas nas ruas para denunciar o racismo estrutural e a violência policial.

Entre elas, destaco o "Nein zu Rassismus Silent Protest Demo" (Não ao Racismo – Protesto Silencioso), realizado em 6 de junho de 2020, na Alexanderplatz, em Berlim. Organizado como um ato pacífico e silencioso, o protesto teve como objetivo expressar luto, indignação e solidariedade às vítimas do racismo, evidenciando que essa problemática não se restringe aos Estados Unidos, mas constitui uma questão global, manifestando-se de distintas formas em diferentes contextos sociais.

A escolha da Alexanderplatz, uma das praças mais movimentadas da capital alemã, foi estratégica, dada sua visibilidade e relevância histórica, favorecendo a ampla adesão da população. Os organizadores incentivaram os participantes a vestirem camisetas pretas, como símbolo de luto e resistência. O silêncio, utilizado como recurso simbólico, buscou intensificar a reflexão sobre as injustiças enfrentadas por pessoas negras e ressaltar a urgência de mudanças estruturais.

Para além do caráter simbólico, o protesto se configurou como um espaço de reivindicação por justiça e equidade, exigindo o fim da impunidade para crimes de motivação racista. As imagens a seguir registram diferentes momentos do protesto na Alexanderplatz, evidenciando a força coletiva da manifestação e a diversidade de expressões utilizadas para reivindicar justiça.

incansável ativismo, as contradições mais do que óbvias na narrativa policial têm obtido amplo apoio público e um novo inquérito, mas ainda nenhum novo veredito (El- Tayeb, 2020, p.1006).

Figura 3. Nein zu rassismus silent protest demo. Sandra Bello, Bárbara Santos e outras integrantes do Madalena-Anastácia-Berlim na manifestação antirracista



Fonte: Imagem extraída do vídeo: RED MA-G-DALENA INTERNACIONAL. *Anastacia Berlim*. YouTube.

A influência das lutas antirracistas das Américas sobre as mobilizações na Europa sugere um movimento contra-colonial, na medida em que evidencia o deslocamento das dinâmicas de resistência do Sul global³¹⁷ para os centros históricos do colonialismo. Esse fenômeno desafia a tradicional unilateralidade da circulação de ideias e movimentos políticos, em que, historicamente, as teorias e paradigmas de mudança social foram concebidos na Europa e disseminados para outras partes do mundo.

Historicamente, as teorias e paradigmas de mudança social foram concebidos na Europa e disseminados para outras partes do mundo, mas esse processo está sendo tensionado à medida que as experiências da

³¹⁷A expressão Sul Global refere-se a um conceito geopolítico e socioeconômico que designa os países historicamente marginalizados no sistema mundial, frequentemente localizados na América Latina, África, Ásia e Oceania. A proposta de Boaventura de Sousa Santos, junto a Maria Paula Meneses, enfatiza que a ciência moderna eurocêntrica se impôs como universal, desconsiderando conhecimentos indígenas, africanos, camponeses, quilombolas, entre outros. As Epistemologias do Sul propõem recuperar e dar legitimidade a esses saberes, promovendo um modelo de conhecimento mais inclusivo e descolonial (Santos; Meneses, 2010, p. 19).

diáspora africana nas Américas emergem como referências centrais para os debates e ações antirracistas globais.

Esse deslocamento tem se manifestado na forma de protestos, discursos e transformações políticas na Alemanha, França e Reino Unido, onde ativistas vêm incorporando símbolos e estratégias das mobilizações antirracistas forjadas nas Américas. A adoção de símbolos como Marielle Franco e George Floyd por ativistas europeus não apenas amplia o alcance dessas lutas, mas também reforça a necessidade de um enfrentamento global ao racismo estrutural e à colonialidade, e tensionam diretamente as estruturas coloniais persistentes nesses países.

A socióloga Gurminder Bhambra (2014)³¹⁸ ao refletir sobre as produções acadêmicas, entende que a modernidade não deve ser entendida como um fenômeno exclusivamente europeu, mas sim como um processo global, forjado por interações históricas que envolvem o colonialismo, a escravidão e o comércio transcontinental. E sugere que, para superar essa visão eurocêntrica, é necessário abandonar a hierarquia que posiciona a Europa no centro e reconhecer que diferentes sociedades desenvolveram suas próprias tradições de conhecimento. Isso permitiria uma reconstrução mais ampla e justa do que entendemos como modernidade e ciência social³¹⁹.

Essa perspectiva exige uma reavaliação da forma como a produção científica formal compreende o passado e suas conexões globais, assumindo a responsabilidade por narrativas silenciadas e incorporando perspectivas que antes foram marginalizadas³²⁰. Nesse sentido, a inversão da lógica colonial, em que o Sul Global se torna um espaço central na produção de conhecimento e resistência, reflete a necessidade de repensar a modernidade a partir de outras epistemologias.

Como reflete Gilroy 2001, as culturas da diáspora negra exemplificam essa transformação porque não apenas preservam memórias e oferecem consolo, mas também criam novas formas de pensar o mundo, desafiando o racismo e as exclusões impostas pela modernidade. Essas culturas representam, ao mesmo tempo, estratégias de sobrevivência e ferramentas de crítica, questionando as estruturas de

³¹⁸Professora de sociologia e diretora do Centro de Teoria Social da Universidade de Warwick, Reino Unido. <g.k.bhambra@warwick.ac.uk>.

³¹⁹BHAMBRA, Gurminder K. As possibilidades quanto à sociologia global: uma perspectiva pós-colonial. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 1, jan./abr., tradução de David Harrad, 2014, p.143.

³²⁰Bhambra, 2014, p.136.

poder e propondo novas maneiras de compreender o presente e construir futuros mais inclusivos³²¹.

O ativismo antirracista nas últimas décadas tem diluído as fronteiras nacionais, criando redes globais de solidariedade e reforçando a luta por justiça racial em escala transnacional. Esse processo evidencia como a memória coletiva e a identidade são construídas por meio das trocas facilitadas pelas artes, da ocupação do espaço urbano e da mobilização social, consolidando a resistência ao racismo estrutural em diferentes contextos.

Stuart Hall (2011) contribui para essa reflexão ao afirmar que a identidade é fluida e atravessada por múltiplas diferenças, como gênero, sexualidade, raça e classe, que não se organizam em um único eixo. Em vez de fixas, as identidades se reconfiguram conforme o contexto, exigindo uma negociação constante das relações sociais. Essa complexidade reforça a importância da arte e do ativismo como ferramentas de resistência, permitindo que sujeitos marginalizados reconstruam narrativas e ocupem o espaço público³²².

Berlim tem sido historicamente um epicentro cultural da Alemanha, desempenhando um papel central na formação artística, intelectual e política do país. Desde o século XVIII, a cidade consolidou-se como um polo de inovação filosófica e literária, mesmo durante a divisão imposta pelo Muro de Berlim (1961-1989), manteve-se como um símbolo de resistência e experimentação cultural.

Após a reunificação, tornou-se um dos mais importantes centros globais de arte contemporânea, cultura alternativa e multiculturalismo, caracterizando-se como um espaço dinâmico onde diferentes povos, linguagens artísticas e experiências históricas se cruzam. Esse caráter cosmopolita fez de Berlim um território estratégico para a ressignificação de memórias coletivas e a disputa de narrativas sobre identidade e justiça social, contribuindo para sua centralidade nos movimentos antirracistas.

A produção cultural negra — música, teatro, cinema, literatura — atua como uma ferramenta de memória e construção identitária, ressignificando temas como viagem, perda e exílio. A cultura afrodiaspórica, conforme argumenta Paul Gilroy (1993), é moderna, instável e transnacional, escapando das classificações binárias

³²¹Gilroy, 2001, p. 13.

³²²HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.328.

tradicionais e se mantendo conectada através de laços históricos e experiências compartilhadas, mais do que por uma relação fixa com o território. Dessa forma, a arte negra na diáspora não é apenas um reflexo do passado, mas um espaço de invenção e transformação contínua, onde os sujeitos negros reconstróem suas histórias e imaginam futuros alternativos³²³.

Nesse contexto, é fundamental considerar como essas produções também tensionam as dinâmicas de gênero, ampliando a crítica às estruturas de poder. Como argumenta Bhambra (2014), “na sua forma mais robusta, o feminismo introduziu uma reorientação conceitual da sociologia em torno da ideia do patriarcado e, na sua forma mais tênue, em torno de como a natureza das relações sociais se baseia no gênero³²⁴”.

Essa reorientação também se reflete nas práticas culturais afrodiáspóricas, onde mulheres negras e pessoas LGBTQI+ têm desempenhado um papel central na construção de novas narrativas sobre identidade, pertencimento e justiça social. Em Berlim, por exemplo, artistas, ativistas e coletivos negros feministas e queer utilizam o teatro, a música e a performance como ferramentas para desafiar não apenas o racismo estrutural, mas também as normas de gênero e sexualidade impostas pela colonialidade.

Essa reinvenção se manifesta de forma intensa no Teatro Negro na Alemanha, que, embora mais recente no país, tem gerado um impacto significativo. O coletivo Label Noir, fundado em Berlim em 2009, destaca-se por propor um teatro que desafia estereótipos raciais e busca novas perspectivas sobre a identidade negra no palco. O grupo se propõe a romper com a lógica na qual atores negros são frequentemente limitados a papéis exotizados e estereotipados, enquanto atores brancos representam a norma universal. Como afirmam em sua apresentação institucional:

... uma de suas principais tarefas criar um espaço artístico onde a cor da pele e/ou origem dos Atores Negros, não se limite a gerar estranheza e exotismo, enquanto a cor da pele e/ou origem dos Atores Brancos tenha significado universal. Por trás disso está o desejo de um teatro onde o ator possa não encarnar a cor da sua pele, mas sim a sua

³²³Gilroy, 2001, 198.

³²⁴Bhambra, 2014, p. 133.

humanidade. Fazer teatro é um privilégio, uma atividade poderosa que queremos aproveitar para revelar novas perspectivas. Acreditamos que uma mudança de perspectiva no palco pode causar uma mudança de perspectiva na vida real (Hedda Gabler Berlin, 2024, n.p.).

A reivindicação por um palco que não reduza corpos negros a papéis estereotipados encontra paralelos na experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado no Brasil em 1944. Como relatou Abdias do Nascimento, antes da criação do TEN, as oportunidades para atores negros eram restritas a papéis exóticos, grotescos ou subalternos, reforçando estereótipos racistas³²⁵.

Assim, o TEN emergiu como um espaço de resistência e formação, buscando transformar tanto o teatro quanto as mentalidades de artistas, autores, diretores e da opinião pública sobre a representação negra no palco[...] “mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública sobre o cotidiano das pessoas negras³²⁶”.

A presença do Teatro Negro na Alemanha, exemplificada pelo coletivo Label Noir, não pode ser compreendida sem levar em consideração a trajetória de intelectuais e artistas que, ao longo do século XX, consolidaram uma estética negra transnacional. Entre esses nomes, Abdias do Nascimento desempenha um papel fundamental, não apenas por sua atuação no TEN, mas também por sua contribuição à formulação de uma teoria estética e política da negritude, articulada a partir de suas experiências no Brasil, América Latina, nos Estados Unidos e no continente africano.

Durante seu período nos EUA, Abdias do Nascimento expandiu sua atuação para além do teatro, aproximando-se do Black Arts Movement³²⁷ e do Pan-Africanismo, consolidando-se como o primeiro

³²⁵NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro no Brasil*. São Paulo: Perspectivas, 2016, p.187.

³²⁶NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004, p.221.

³²⁷Esse movimento é a irmã estética e espiritual do conceito Black Power. Como tal, prevê uma arte que fala diretamente com as necessidades e aspirações do América Negra. Para executar esta tarefa, o Movimento das Artes Negras propõe uma reordenação radical da estética cultural ocidental. Propõe um simbolismo, mitologia, crítica e iconologia separados. As Artes Negras e o conceito Black Power se relacionam amplamente ao desejo dos afro-americanos de

brasileiro negro a integrar esse movimento³²⁸. Sua trajetória nos EUA envolveu não apenas a produção pictórica e teórica, mas também o ensino na State University of New York (SUNY), onde fortaleceu seu diálogo com intelectuais negros e aprofundou conexões com o Black Power e o Black Arts Movement, reforçando sua militância transnacional nas lutas antirracistas³²⁹.

Seu pensamento rejeitava a mera integração dos negros ao sistema capitalista e racista, propondo, em vez disso, a construção de uma nova sociedade, fundamentada na igualdade e no fim da exploração. Seu livro *O Quilombismo: documentos de uma militância panafricanista* reflete essa perspectiva, analisando como sua visão política se traduzia visualmente em sua produção artística³³⁰. Assim, o quilombismo aproxima-se da noção de diáspora negra de Gilroy e pode ser entendido como uma categoria estética, pois envolve um sistema de representação visual e conceitual que resgata a resistência e a memória negra.

O Label Noir, ao reivindicar um teatro onde atores negros não sejam reduzidos ao exotismo, mas possam expressar sua humanidade, dialoga diretamente com as propostas de Abdias, reforçando a continuidade desse pensamento na cena teatral contemporânea. A conexão entre essas experiências evidencia que o Teatro Negro na Alemanha não surge de forma isolada, mas insere-se em uma tradição transatlântica de resistência negra, na qual o palco se torna um território de disputa e afirmação identitária.

autodeterminação e nacionalidade. Ambos os conceitos são nacionalistas. Um está preocupado com o relacionamento entre arte e política; o outro com a arte da política (Neal, 1968, p.28).

³²⁸CHAVES FLORES, Elio; AMORIM, Alessandro. Protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XI, núm. 22, enero-junio, 2011, p.64-65

³²⁹SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A estética do quilombismo: as imagens de Abdias Nascimento. In: *Encontro Anual da Compós*, 32., 2023, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: COMPÓS, 2023, p.09.

³³⁰Ibid., p.21.

Figura 4. Label Noir



Fonte: Imagens retiradas do perfil público do Label Noir no Instagram.
Disponível em: <https://www.instagram.com/labelnoirberlin/>. Acesso em:
21/07/2025.

Esse movimento de resistência e afirmação encontra eco na produção de artistas negras brasileiras que atuam na cena cultural berlinense, expandindo a presença afrodescendente para além do teatro. Annie Ganzala (1998), nascida em Salvador, utiliza a pintura e o muralismo para retratar momentos de afeto e partilha entre mulheres negras lésbicas, criando imagens que desafiam a invisibilização dessas existências. Suas obras, marcadas por cores vibrantes e narrativas de intimidade, propõem uma visualidade que resiste às tentativas históricas de apagamento e exotização do desejo negro³³¹.

³³¹Em 2014 esteve pela primeira vez em Berlim, onde fez oficina e expôs suas telas. Em 2016, chegou a Viena, por onde ficou durante um ano executando projeto sobre feminismo decolonial, antirracista e lésbico. Em 2015, trabalhou com o projeto Bodies of Knowledge, uma intervenção de graffiti no Centro Feminista Africano de Apoio a Refugiados e Imigrantes em Viena com curadoria de Marissa Lobo. Em 2016, recebeu o Prêmio ASTRAEA da Lesbian Foundation for

A paulistana Musa Michelle Mattiuzzi (1983), que vive e atua em Berlim, utiliza a performance como ferramenta de subversão das narrativas imagéticas limitantes, inserindo-se em uma tradição de performance negra diaspórica que fortalece a cultura afrodescendente na Alemanha e fomenta redes de solidariedade³³². Ao refletir sobre a cena artística berlinense, destaca seu caráter multicultural, resultado de políticas estatais implementadas no final dos anos 1980, cujas consequências são perceptíveis na presença de artistas estrangeiros que integram esse cenário contemporâneo³³³.

Em 2022 Michelle Mattiuzzi teve sua obra “Jardim da Abolição” exposta no Brücke Museum em Berlim, além de ter realizado participações em diversos países europeus e no Brasil. Suas obras desafiam a sexualização e a exotização do corpo negro feminino, questionando a maneira como narrativas cis-normativas e brancas aprisionam mulheres negras dentro de representações fixas e coloniais.

A preocupação em subverter o lugar sexualizado e limitante que as narrativas imagéticas cis-normativas brancas aprisionam as mulheres negras é tema recorrente de seus trabalhos. Embora a performance seja muitas vezes associada à arte contemporânea ocidental, as populações negras na diáspora sempre usaram o corpo e a performance como forma de expressão, resistência e comunicação. Isso remete a tradições africanas e afro-diaspóricas, como os ritos religiosos, danças, narrativas orais e

Justice de Nova York, reconhecimento como artista lésbica do ano. No mesmo ano é eleita uma das “20 mulheres negras mais influentes do Brasil”. Em 2018, faz a curadoria e produção de Mural e oficina de graffiti, parte da II Jornada de Arte y Expressão Femenina, com curadoria de La Phina, em Santiago, Cuba. No mesmo ano foi convidado a apresentar a palestra Afinidades Afrodiaspóricas, discussão e debate sobre o filme dirigido por Dagmar Schultz Audre Lorde, *Os Anos de Berlim: 1984-1992* na 33ª Bienal de São Paulo. Ainda durante 2018, participou do programa de viagens artísticas e culturais África e a Diáspora - Novas Conexiones, residência de grafiteiros entre Brasil e Angola junto com os artistas Eder Muniz (Brasil), Ananda Santana (Brasil) e Tho Simões (Angola).

³³²Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-aluna PUC-SP. A artista também é escritora e pesquisadora, com trabalhos que se apropriam e subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cis normativo branco e que a tornam uma espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto. Nos anos de 2012 e 2013 colaborou com os coletivos GIA, da Bahia, e Opavivará, do Rio de Janeiro. Em 2017, é residente do Programa Capacete no Programa Público da Documenta 14 com curadoria de Paul B. Preciado. Graduiu-se em artes do corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008).

³³³VOGUE BRASIL. Musa: Michelle Mattiuzzi. Vogue Brasil, 14 dez. 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/gente/noticia/2022/12/musa-michelle-mattiuzzi.ghml>. Acesso em: 21/07/2025.

manifestações culturais que foram fundamentais para a preservação da identidade negra ao longo da história³³⁴.

Uma das performances mais impactantes de Musa Michelle Mattiuzzi é "Merci Beaucoup, Blanco!", criada em 2012 e apresentada em diversos países da Europa e das Américas, incluindo o Brasil. Na performance, a artista se apresenta totalmente despida, utilizando no rosto uma mordaca que remete à máscara de Flandres, um símbolo de silenciamento e opressão. Em seguida, cobre seu corpo com tinta branca, imprimindo sua imagem em movimento no espaço. A presença de seu corpo negro, feminino e gordo em um ambiente dominado pela branquitude transforma a ação em um gesto de contestação e subversão, desafiando normas raciais, estéticas e políticas³³⁵.

Figura 5. Musa Michelle Mattiuzzi na performance "Merci beaucoup, blanco!" Em Viena, 2017.



³³⁴CARRASCOSA FRANÇA, Denise. Crítica Performativa. *Fólio – Revista de Letras*, v. 10, n. 2, fev. 2019, p.77.

³³⁵Entrevista em que Mattiuzzi rememora a criação da performance e uma breve contextualização da obra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>. Acesso em julho de 2022.

Fonte: Geraldo, 2017, p. 139.³³⁶

A interseção entre essas experiências evidencia um movimento transnacional de resistência no campo das artes, no qual artistas negros no Brasil e na Alemanha enfrentam os mecanismos de exotização e desumanização que historicamente marcaram os espaços culturais. Ao reivindicarem um palco que vá além do folclore e da subalternidade, esses coletivos constroem um novo imaginário teatral, no qual a negritude não é apenas representada, mas autorrepresentada, ampliando as possibilidades narrativas e desestabilizando estruturas hegemônicas.

A presença negra na Alemanha é sistematicamente invisibilizada. A inclusão dessas imagens neste trabalho não se limita a um recurso ilustrativo; trata-se de uma estratégia política e metodológica para reafirmar visualmente a existência e a atuação da negritude no país. No entanto, essa não é uma abordagem nova. Pesquisadoras feministas negras há muito tempo têm reivindicado a centralidade das vozes e experiências das mulheres negras na produção de conhecimento, justamente para reafirmar sua subjetividade e intencionalidade.

Como destaca Collins (2016, p. 121), essa perspectiva busca não apenas estudar pessoas, mas também combater os perigos da omissão e da distorção que ocorrem quando conceitos sociológicos são analisados às custas da subjetividade humana. Ao tornar visíveis corpos negros que ocupam o espaço público e reivindicam justiça, a arte, por meio da presença e das narrativas negras, tensiona e fragmenta as imagens de controle que historicamente legitimam as opressões interseccionais de raça, gênero e classe. Essas imagens operam como mecanismos que objetificam grupos racializados e sustentam “relações de superioridade e inferioridade³³⁷”.

2.1.1.2 Ativismo Artístico e Redes de Resistência Brasileira em Berlim

Berlim tem se consolidado como um espaço central para a produção artística e a mobilização política de brasileiros que, ao migrar, não apenas levam consigo suas expressões culturais, mas também se

³³⁶GERALDO, Sheila Cabo. O corpo negro, as marcas e o trauma. *Arteriais*, v. 3, p. 133, 2017.

³³⁷COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 139.

inserem em redes de resistência e engajamento social. A arte, enquanto manifestação estética, configura-se igualmente como prática política, estabelecendo diálogos com formas mais tradicionais de ativismo. Nesse cenário, festivais, coletivos feministas, organizações independentes e frentes de luta pelos direitos humanos tornam-se plataformas de articulação transnacional, possibilitando novas estratégias de mobilização.

A interseção entre produção cultural e ativismo político favorece a construção de um cenário múltiplo e descentralizado, no qual diferentes vozes se articulam na defesa de pautas feministas, antirracistas e LGBTQIA+, ampliando as formas de resistência e disputa por narrativas. Assim, as redes formadas por artistas e ativistas brasileiros em Berlim operam dentro dessa contradição, buscando formas de existência que desafiam as estruturas normativas e rejeitam o apagamento imposto pelo discurso dominante.

A produção artística e cultural nessas redes denuncia as desigualdades estruturais, mas também responde a uma necessidade fundamental de construção identitária trazida pela experiência migratória não se restringe ao deslocamento territorial, mas envolve processos subjetivos que desestabilizam certezas sobre pertencimento e identidade.

A migração impõe desafios que podem resultar tanto na reafirmação de identidades quanto na necessidade de ressignificá-las diante de novas realidades. Distantes de seus territórios de origem, os sujeitos enfrentam a tensão entre preservar vínculos e adaptar-se a novas formas de existência, em um percurso inevitável de autoconhecimento. Nesse contexto, a busca por afinidades identitárias, intelectuais e políticas emergem como um movimento essencial. Migrantes se aproximam por experiências comuns, formando redes de afeto, solidariedade e cooperação que não apenas oferecem suporte emocional e social, mas também criam espaços de resistência e trocas criativas.

Essas redes, ao mesmo tempo em que possibilitam novas formas de pertencimento, demonstram a potência da arte e do ativismo como dimensões indissociáveis da luta por reconhecimento e transformação social no desterro. Como sugere Woodward (2000), a representação é um processo cultural que estabelece identidades individuais e coletivas, determinando os sistemas simbólicos por meio dos quais os indivíduos se posicionam e se reconhecem. Dessa forma, a arte e o ativismo político operam simultaneamente como práticas de resistência e como espaços de construção subjetiva, possibilitando que brasileiros na diáspora elaborem

novas formas de pertencimento e agência dentro e fora do território nacional³³⁸.

A atuação de indivíduos e coletivos brasileiros na cena cultural berlinense integra um fluxo transatlântico de resistência, onde a arte se afirmar como denúncia, reivindicação e transformação. Performances, intervenções urbanas e eventos comunitários desafiam a hegemonia branca e ressignificam o espaço europeu. Esse ativismo se estrutura de forma fluida, sem depender de coletivos fixos, com brasileiras atuando em múltiplas frentes simultaneamente. Muitas ações são efêmeras, criadas para questões emergentes, garantindo dinamismo e reforçando a adaptabilidade das redes de resistência em Berlim³³⁹.

Esse ativismo se estrutura de forma fluida, sem depender de coletivos fixos, com brasileiras atuando em múltiplas frentes simultaneamente. Muitas ações são efêmeras, criadas para questões emergentes, garantindo dinamismo e reforçando a adaptabilidade das redes de resistência em Berlim. Nesse sentido, iniciativas como o Gira – Festival de Resistência surgem como tentativas de conectar essas múltiplas frentes, oferecendo um espaço onde a dispersão dos coletivos pode se transformar em articulação estratégica. Assim, o festival se estabelece como um ponto de convergência dessas articulações, reunindo artistas, ativistas e coletivos que atuam de forma dispersa em diferentes circuitos³⁴⁰.

³³⁸Woodward, 2000, p. 18.

³³⁹Entre as iniciativas criadas ou compostas por brasileiros que têm se consolidado em Berlim, articulando arte e ativismo político destaque: O Fórum Resiste Brasil - Berlin, fundado em 2018, reúne coletivos e ativistas na capital alemã para defender a democracia e os direitos humanos no Brasil, organizando eventos, protestos e articulações internacionais. O GIRA Festival de Resistências, surgido no mesmo ano, promove atividades culturais e debates políticos sobre feminismo negro, diversidade de gênero, direitos indígenas e resistência artística. No campo das artes, o Espaço Kuringa, coordenado por Bárbara Santos, fomenta a prática do Teatro do Oprimido na cidade, conectando artistas e ativistas. Outras iniciativas unem ativismo e produção cultural. O Muvuca, criado no início dos anos 2000 por Sandra Bello e Marly Borges, foi um espaço misto de bar, restaurante e centro cultural, sendo pioneiro na cena queer multicultural da cidade. O MASH-UP!, coletivo queer surgido em 2008, organiza festas itinerantes com line-ups políticos e interseccionais, enquanto o Voodoohop, coletivo de DJs e artistas visuais, promove eventos imersivos que mesclam música eletrônica, performances e arte transcultural. Essas iniciativas exemplificam a presença ativa de brasileiros na cena artística e militante de Berlim, expandindo redes de solidariedade e enfrentamento às estruturas de exclusão. Mais informações disponíveis em: <https://select.art.br/coletivos-berlim-br-se-poda-a-gente-brota/> Acesso em: 21/07/2025.

³⁴⁰Ver: Festival Gira pauta lutas e resistências brasileiras em Berlim. Disponível em: <https://intervozes.org.br/festival-gira-pauta-lutas-e-resistencias-brasileiras-em-berlim/> Acesso em: 21/07/2025.

Dentro desse panorama de mobilização política e produção cultural, destaca-se a trajetória de Sandra Helena Torres Belo, conhecida como Sandra Bello, cuja atuação no ativismo e na articulação de redes de resistência em Berlim é significativa. Sua participação no Madalena Anastácia Berlin, coletivo integrante da Rede Magdalena Internacional que utiliza o Teatro do Oprimido como ferramenta de transformação social, insere sua militância no escopo desta pesquisa. Além disso, sua contribuição histórica na cidade, incluindo a fundação do Muvuca, um dos primeiros espaços queer multiculturais da capital alemã, evidencia o alcance de sua atuação, que transcende o teatro e se expande para diferentes esferas do ativismo negro e LGBTQIA+.

Nascida e criada na Ladeira dos Tabajaras, na zona sul do Rio de Janeiro, Sandra Bello iniciou sua trajetória no ativismo como professora do Ensino Básico no Brasil. Militante panafricanista, sua atuação transita entre diferentes vertentes do movimento feminista e antirracista. No Brasil, participou ativamente de movimentos sociais, coordenando a Associação de Favelas e mantendo proximidade com feministas cariocas. Também integrou o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, onde contribuiu para a organização e coordenação de atos políticos dentro e fora do país³⁴¹.

Residente na Alemanha desde 1996, Sandra Bello segue articulando redes de resistência negra e queer, fortalecendo diálogos transnacionais e ampliando o alcance de suas ações em múltiplos espaços culturais e políticos. Em entrevista concedida ao Museu Alemão da Migração³⁴², iniciativa da gestora cultural brasileira Suely Torres, ela enfatiza que a escolha de seu nome é um ato político e de afirmação identitária.

Para ela, a reapropriação do nome, no contexto do movimento negro, é fundamental, uma vez que pessoas negras frequentemente

³⁴¹SILVA, Rodrigo. Brasileira vende pastéis na janela de casa e faz sucesso em Berlim. *BOL*, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2023/04/21/brasileira-vende-pasteis-na-janela-de-casa-e-faz-sucesso-em-berlim.htm>. Acesso em: 21/07/2025.

³⁴²O Deutsches Migrationsmuseum (DMM) é um museu virtual dedicado a documentar e compartilhar histórias de migração na Alemanha a partir da perspectiva dos próprios migrantes, utilizando relatos orais multimídia. Fundado em dezembro de 2020 por Suely Torres, uma brasileira nascida em Recife, o museu oferece uma plataforma digital acessível globalmente, permitindo que migrantes de diversas origens compartilhem suas experiências. Diferente de museus físicos, o DMM opera exclusivamente online e mantém uma presença ativa nas redes sociais, promovendo o intercâmbio cultural e destacando contribuições da migração para a sociedade alemã. Mais informações disponíveis em: <https://www.deutschesmigrationsmuseum.de/>. Acesso em: 21/07/2025.

carregam nomes e apelidos impostos por uma estrutura colonial. Apesar de sua origem, "Sandra Belo" é ressignificado como um nome de presença, força e resistência, refletindo sua identidade como mulher negra e lésbica. Como afirma:

politicamente é um nome que também tem presença. E essa presença é uma presença negra, de uma mulher negra, lésbica. Aí a gente vai e desmonta, né? Desmonta. Porque eles estão esperando uma outra cor com esse nome: Sandra Belo. Aí chega eu (Bello, 2021, transcrição).

Sua reflexão dialoga com a perspectiva de Lélia Gonzalez, intelectual e ativista brasileira, que enfatizava a importância de as pessoas negras afirmarem sua identidade completa, adotando nome e sobrenome. Para Gonzalez, a ausência dessa afirmação abre espaço para que homens brancos imponham apelidos depreciativos, reforçando estereótipos e desumanizando corpos negros. Essa análise ressalta a necessidade de resistência ao racismo estrutural e à imposição de identidades que buscam reduzir ou invisibilizar a presença negra na sociedade.

Durante a entrevista, ao refletir sobre o processo de migração, Sandra Bello afirma: "Esse movimento, ser de um outro lugar, estar em outro lugar, quer dizer... Eu, como esse corpo negro, como mulher negra, parece que eu migrei duas vezes³⁴³". Sua fala enfatiza que a migração para a Alemanha não é apenas uma transição geográfica, mas um deslocamento que evidencia a continuidade da marginalização da população negra. Nesse sentido, ela ressalta que "a negritude já é uma condição de deslocamento dentro do próprio país de origem, pois os negros não são plenamente reconhecidos como cidadãos³⁴⁴".

Na Alemanha, esse sentimento se intensifica, pois, segundo a entrevistada, o território europeu é o "nascedor do patriarcado, aqui é o nascedor do racismo, né? Que é a supremacia, a pseudo-supremacia ariana. Eles construíram essa narrativa que hoje é hegemônica no mundo³⁴⁵". Para ela, a branquitude estrutura uma hierarquia global entre os povos, na qual tudo o que não é branco é percebido como inferior. Essa lógica se reflete diretamente na experiência migratória, que não apenas

³⁴³Bello, 2021, transcrição.

³⁴⁴Ibid.

³⁴⁵Ibid.

impõe novos desafios, mas também aprofunda uma realidade preexistente de exclusão e luta por pertencimento.

Durante a entrevista, Sandra Bello sugere que o conceito de migração precisa ser repensado politicamente, indo além da simples presença em um novo território e considerando aspectos como cidadania, direitos e pertencimento. Ela argumenta que, por meio das trocas com outros ativistas imigrantes, ficou claro que a ideia de uma identidade fixa e exclusiva alemã perpetua a noção de identidade migrante. Muitas vezes, mesmo após décadas de residência em um país, pessoas racializadas continuam a ser vistas como estrangeiras, enquanto descendentes de europeus, mesmo recém-chegados, são rapidamente assimilados como "cidadãos alemães legítimos"³⁴⁶.

Essa reflexão sobre a identidade migrante e sua permanência pode ser aprofundada a partir da análise de Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein (2021), que destacam a relação entre a construção da identidade nacional e a lógica de exclusão. Os autores argumentam que o nacionalismo moderno frequentemente se estrutura em torno da ideia de uma identidade homogênea, onde a nação se fundamenta na supremacia racial e cultural, resultando na exclusão daqueles que não se encaixam nesse perfil hegemônico.

Portanto, a identidade alemã, quando percebida como fixa e exclusiva, perpetua a noção de identidade migrante como algo irreconciliável com o pertencimento pleno ao país, reforçando a ideia de que migrantes racializados e seus descendentes são vistos, mesmo após anos de residência, como estrangeiros. No entanto, as dinâmicas contemporâneas de proliferação e heterogeneização das fronteiras vem causando alterações significativas nesta situação e a fronteira instalou-se no centro do espaço político³⁴⁷.

Os processos de migração contemporâneos a importância de reconhecer a multiculturalidade e diversidade como características essenciais de uma sociedade moderna, desafiando noções exclusivas e fixas de identidade nacional. Os processos de migração contemporâneos ressaltam a importância de reconhecer a multiculturalidade e a diversidade como características essenciais de uma sociedade moderna, desafiando as noções exclusivas e fixas de identidade nacional, como aponta Bello:

³⁴⁶Ibid.

³⁴⁷BALIBAR, Étienne. *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*, p. 175.

Nesse território chamado Alemanha, ela tem que entender que alemão não é só aquele que tem os olhos azuis, cabelo louro, é o pretinho, é o, como você falou, que tem descendência indígena, a sua filha já nasceu aqui. Então ela tem que entender essa pluralidade. Então essa é uma luta que a gente tem que resistir. Ou seja, a gente tem que entrar nos vários territórios e trabalhar para que as diferenças sejam reconhecidas (Bello, 2021, transcrição, 3:57).

O discurso colonizador mobiliza os discursos políticos e imaginários para colocar os migrantes como destruidores da nação, destruidores da cultura. Haesbaert (2007, p.19) vai pensar o processo de migração como um movimento dinâmico que implica a transição e adaptação a diversos espaços de pertencimento, cada um com suas próprias dinâmicas de inclusão e exclusão. Essa perspectiva evidencia uma transformação nas fronteiras sociais e políticas, destacando a necessidade de repensar o conceito de migração em um mundo marcado pela globalização e pelo transnacionalismo.

Nesse contexto, a multiterritorialidade surge como uma alternativa teórica ao que frequentemente é descrito como desterritorialização. Em vez de simplesmente perder ou abandonar territórios, migrantes vivenciam processos complexos de (re)territorialização, nos quais a identidade e o pertencimento são ressignificados em novos espaços. Como aponta Haesbaert “estamos na maior parte das vezes vivenciando a intensificação e a complexificação de um processo de (re)territorialização muito mais múltiplo, multiterritorialia³⁴⁸”.

Dentro desse processo de re-existência, Sandra Bello encontrou uma forma singular de fortalecer laços comunitários e recriar um senso de pertencimento em Berlim. A venda de pastéis e acarajé pela janela, inicialmente um gesto de conexão afetiva com outros brasileiros, expandiu-se para um espaço de sociabilidade e articulação política. Como ela explica: "em Berlim, queria lembrar as birosquinhas e os puxadinhos

³⁴⁸HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. Revista GEOgraphia, Niterói, Ano IX, N.17, p.19-46, 2007, p.19.

existentes nas favelas cariocas. Esses lugares sempre foram socializantes. De vigilância, de paquera ou do simples bom dia³⁴⁹”.

Figura 6. Pastéis na janela/acarajé em Berlim.



Fonte: Silva, 2023³⁵⁰ e Perfil Público no Instagram do Quilombo Allee.

Disponível em:

<https://www.instagram.com/quilombooalle?igsh=MXI4NWdjNHkwNThtMw>

Acesso em: 21/07/2025.

A partir dessa experiência, seu quintal foi transformado em um espaço de encontro e resistência: uma biblioteca comunitária e um centro de articulação antirracista, onde promove exibições de filmes, rodas de conversa e eventos culturais. Inspirado na tradição dos quilombos, assim nasceu o

Coletivo Quilombo Allee, um território ao mesmo tempo simbólico e físico, que rompe com as fronteiras fixas e desafia a ideia de que migrantes e seus descendentes devem se assimilar ou desaparecer dentro da cultura dominante.

Em vez disso, o espaço afirma a identidade negra e migrante como parte essencial da sociedade, ressignificando o conceito de pertencimento em um contexto transnacional.

³⁴⁹Bello *apud* Silva, 2023.

³⁵⁰SILVA, Rodrigo. Brasileira vende pastéis na janela de casa e faz sucesso em Berlim. *BOL*, 21 abr. 2023. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2023/04/21/brasileira-vende-pasteis-na-janela-de-casa-e-faz-sucesso-em-berlim.htm> Acesso em: 21/07/2025.

Em um contexto no qual o discurso colonizador enquadra migrantes como "destruidores da nação", espaços como o Quilombo Allee emergem como formas de resistência que reafirmam e fortalecem identidades culturais e raciais. Ao transformar seu quintal em um território de convivência e luta, desafia-se a lógica de assimilação imposta pela cultura dominante, rompendo com a noção de que os migrantes devem apenas se adaptar ou desaparecer. Se, como afirma Nascimento (1989), "cada cabeça é um quilombo", aquilombar-se torna-se um movimento contínuo de busca, formação e existência coletiva.

Nesse sentido, aquilombar-se é mais do que um ato de pertencimento: é a assunção de uma posição política de resistência contra-hegemônica, ancorada na construção de um corpo coletivo insurgente. Esse espaço, ao se consolidar como um ponto de encontro transnacional e intercultural, exemplifica o que Haesbaert (2007) define como multiterritorialidade. Diferentemente da concepção tradicional de desterritorialização, em que a migração é vista como uma perda de referência espacial, a multiterritorialidade enfatiza a capacidade de recriação de territórios em contextos diversos.

Sendo assim, esse espaço não apenas acolhe, mas promove um ambiente onde as culturas negras e outras identidades marginalizadas podem prosperar, criando novas formas de pertencimento e solidariedade. Como ela afirma: "Fazemos parte das frentes da política migratória e lutamos por uma Alemanha que, a cada dia, aprenda a viver e conviver com a diversidade³⁵¹".

A criação do Quilombo Allee exemplifica de forma concreta como a multiterritorialidade e o conceito de reterritorialização se manifestam na experiência migratória e na construção de espaços de resistência negra na diáspora. O coletivo se estabelece como uma alternativa às dinâmicas de exclusão e marginalização enfrentadas por migrantes, oferecendo um espaço de convivência que contribui para um importante processo de (re)territorialização, no qual migrantes negros não apenas ocupam novos espaços, mas os ressignificam, transformando-os em territórios de pertencimento e luta política.

A criação de redes de resistência e a ocupação de espaços transnacionais por artistas e ativistas brasileiras em Berlim evidenciam como o ativismo artístico se organiza em múltiplos territórios, desafiando narrativas hegemônicas e ressignificando espaços culturais. Iniciativas

³⁵¹Bello *apud* Silva, 2023.

como o Gira – Festival de Resistência e o Quilombo Allee, assim como as ações protagonizadas por migrantes como Sandra Bello, demonstram a centralidade das práticas colaborativas na construção de estratégias de resistência que transcendem fronteiras geográficas e simbólicas. Afinal, “toda vez que o negro se unifica, se agrega, ele está sempre formando um quilombo³⁵²”.

A trajetória de Sandra Bello ilustra esse processo de articulação transnacional. Em Berlim, sua atuação no Madalena-Anastácia-Berlin, um coletivo integrante da Rede Magdalena Internacional, não apenas fortaleceu seu engajamento político e artístico, mas também alimentou seu interesse pela atuação. Esse contato com o teatro como ferramenta de transformação social contribuiu para a consolidação de sua militância na diáspora e ampliou sua inserção em redes feministas e antirracistas.

Nesse sentido, iniciativas transnacionais lideradas por mulheres têm se destacado por desempenhar um papel fundamental na articulação de redes feministas no teatro, promovendo intercâmbios e fortalecendo práticas artísticas que não apenas contestam as hierarquias raciais e de gênero, mas também reconfiguram as formas de produção teatral. Esse movimento de descentralização e ampliação de vozes marginalizadas manifesta-se, por exemplo, na Rede Magdalena, um projeto global que fomenta o intercâmbio entre mulheres artistas e fortalece abordagens colaborativas e descentralizadas na criação teatral.

No Brasil, o Projeto Magdalena³⁵³ se consolidou com iniciativas como o Madalena Anastácia Rio, um coletivo de mulheres negras que utiliza o teatro como ferramenta de luta antirracista. Esse grupo desempenhou um papel essencial na articulação entre Brasil e Alemanha, estabelecendo diálogos e trocas artísticas com a Rede Magdalena Internacional, especialmente em Berlim. Esse intercâmbio fortaleceu a conexão transatlântica do projeto, promovendo um encontro entre experiências e metodologias teatrais em diferentes contextos sociopolíticos.

³⁵²Nascimento, 2018, p.126.

³⁵³No Brasil, o projeto se desdobrou em edições como o Vértice Brasil Florianópolis (2008, 2010, 2012) e o Solos Fértis (2011). Destacam-se também grupos como o Madalena Anastácia Rio, formado por mulheres negras com foco em ações antirracistas, e o coletivo Magdas Migram/RJ, que aborda questões das mulheres migrantes. O Muffins em Luta (SC) e o Trajetórias Feministas (SP) exemplificam a diversidade de propostas dentro da rede. Ver: NASPOLINI, Marisa. Vértice Brasil: uma experiência de colaboração em movimento. *Revista do Lume*. N. 5. 2014.

Criada em 1986 no País de Gales por Jill Greenhalgh, a Rede Magdalena tornou-se uma referência global nas artes cênicas protagonizadas por mulheres, influenciando práticas teatrais femininas em diversas partes do mundo. Mais do que um espaço de intercâmbio, a rede possibilita a articulação de experiências e metodologias teatrais comprometidas com a diversidade e a inclusão, ampliando a representação das mulheres racializadas no teatro.

Seu surgimento está atrelado aos movimentos feministas das décadas de 1970 e 1980, a sedimentação dos estudos culturais e pós-coloniais contribuiu para uma compreensão das mulheres a partir de seus lugares de enunciação, incluindo perspectivas de raça, classe, gênero e sexualidade. O que implicou uma necessidade de redefinição do uso de termos como teatro de mulheres, teatro feminino, teatro feminista.

Essa perspectiva deslocou o sujeito universal mulher para um olhar contextualizado, um olhar que percebe “mulheres em contextos específicos³⁵⁴”. Jill Greenhalgh nomeou o projeto Magdalena inspirada na figura bíblica de Maria Madalena, como um símbolo de resistência à invisibilização das mulheres. A ideia surgiu de sua experiência no Cardiff Laboratory Theatre e do espetáculo *The Mirror Heart* (1981), que explorava a religiosidade e as distorções do arquétipo feminino. Para Greenhalgh, a história de Maria Madalena foi politicamente silenciada e usada como base da misoginia patriarcal³⁵⁵.

Como afirma,

O enterro das palavras e da experiência desta mulher é uma mentira, uma manobra política que em breve será revelada, tornou-se a base da misoginia patriarcal que desde então influenciou dois mil anos de história ocidental. [...] Sempre que me perguntam o porquê do nome “Projeto Magdalena”, eu digo: “Ah, porque eu estava no limite e essa era a única coisa em que conseguia pensar”. Isto é verdade, mas apenas um lado da verdade. A profundidade a que a sua história escapa, mas ainda bombeia nas veias da cultura ocidental, e o imperativo de que a sua história seja

³⁵⁴PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p.59.

³⁵⁵GREENHALGH, Jill. Mujeres de rojo. Tradução do inglês: Freddy Artiles. *Revista Tablas*, Havana, v. 78, n. 1, p. 15-16, 2005, p.14-16.

revivida nas suas próprias palavras, é o outro lado da a verdade desta escolha (Greenhalgh, 2005, 15-16).³⁵⁶

Nesse contexto, ela define Maria Madalena como um arquétipo mitológico, cujo significado transcende a narrativa bíblica e pode ser reinterpretado criativamente. Como ressalta, "a Madalena que descobri é muito mais interessante do que a imagem sem vida da feminilidade imponente³⁵⁷". Embora o Projeto Magdalena tenha optado por se definir como uma "rede de mulheres de teatro" e não como um grupo feminista, para evitar receios associados ao termo, o feminismo se tornou um ponto de debate constante dentro da rede, sendo adotado como modelo de luta por muitas participantes³⁵⁸.

A seguir, será analisado o processo criativo que levou à apresentação do Madalena Anastácia no II Festival da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, realizado em Berlim. Destacaremos as trocas artísticas promovidas nesse contexto e os desdobramentos dessa experiência. Além disso, examinaremos como a participação no festival, incluindo a breve articulação nomeada como Madalena Anastácia Berlin, contribuiu para o fortalecimento de redes de resistência negra transatlântica, ampliando as possibilidades de colaboração e experimentação entre mulheres negras no teatro.

2.2 REPOSICIONAMENTOS NEGROS NO TEATRO DAS OPRIMIDAS: DOS LABORATÓRIOS MADALENA AO MADALENA-ANASTÁCIA

³⁵⁶El silenciamiento de la historia auténtica de la Magdalena se convirtió en un símbolo de la mentira perpetua. El entierro de las palabras y la experiencia de esta mujer es la mentira, la estrategia política que pronto se convirtió en el fundamento de la misoginia patriarcal que ha incidido desde entonces en dos mil años de historia occidental. [...] Donde quiera que me preguntan el porqué del nombre "Proyecto Magdalena", digo: "Ah, porque estaba al límite, y esa fue la única cosa en que pude pensar". Esto es verdad, pero sólo un lado de la verdad. La profundidad a la que su historia se escapa, pero todavía bombea por las venas de la cultura occidental, y el imperativo de que su historia sea revivida en sus propias palabras, es el otro lado de la verdad de esta elección.

³⁵⁷Greenhalgh, 2005, p.15.

³⁵⁸Naspolini, 2011 p.25.

A diretora teatral, atriz e ativista brasileira Bárbara Santos³⁵⁹, uma das principais vozes negras no Teatro do Oprimido, desempenhou papel fundamental na disseminação dessa metodologia e na criação da Rede Magdalena Internacional de Teatro das Oprimidas. Morando na Alemanha desde 2009, fundou grupos como Madalena Anastácia Rio, Madalena-Berlin e Cor do Brasil, expandindo a metodologia para diferentes contextos sociais como uma ferramenta de conscientização e transformação social³⁶⁰.

O Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal e inspirado na pedagogia do oprimido de Paulo Freire, influenciou a Rede Magdalena, que adotou suas técnicas para criar espaços de resistência e empoderamento³⁶¹. Desenvolvido durante o exílio de Boal na ditadura militar, o método utiliza técnicas interativas para conscientizar e enfrentar opressões sociais e políticas. Para Boal, a solidariedade é central na prática teatral, pois é necessário compreender tanto as próprias opressões quanto as alheias³⁶².

Boal argumentava que, nas sociedades contemporâneas, as estruturas estéticas dominantes (como as formas tradicionais de arte, teatro e cultura) priorizam o pensamento simbólico, que é mais racional e discursivo, enquanto o pensamento sensível, mais subjetivo e emocional, é frequentemente desvalorizado ou marginalizado³⁶³. Essa crítica reforça a ideia central do Teatro do Oprimido: resgatar a expressividade corporal, emocional e visual como uma forma legítima de conhecimento e

³⁵⁹Bárbara Santos é dramaturga, diretora teatral, atriz, performer, escritora e ativista feminista. Como atriz, interpretou Filomena em *A Vida Invisível* de Eurídice Gusmão, dirigido por Karim Ainouz, vencedor do Grand Prix na seção Un Certain Regard do Festival de Cannes (2019). Em 2020, foi indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria de Melhor Atriz Coadjuvante. Como performer, investiga a relação entre o corpo cênico e o corpo político em seu solo *Passagem*. Desde 2009, vive na Alemanha, onde é diretora artística do KURINGA – espaço dedicado ao Teatro do Oprimido em Berlim – e coordena o Programa KURINGA de Qualificação em Teatro do Oprimido, avaliado externamente pela Universidade de Bologna. Também dirige o Projeto e a Cia Teatral TOgether, uma cooperação entre organizações de sete países europeus, além dos grupos Madalena-Berlim e Anastácia-Berlim. É integrante do ITI Alemanha (International Theatre Institute – UNESCO).

³⁶⁰Chiari, 2018; Santos, 2016, p.126.

³⁶¹BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p.14.

³⁶²Ibid., p.14.

³⁶³CONCEIÇÃO, Flavio Santos da; CORREA, Rafael Wöss. A Árvore do Teatro do Oprimido, as Pedagogias das Florestas e os Processos Pedagógicos do Gesto da Floresta. In: ROSSETO, Robson; MENEGAZ, Wellington (Orgs.). *Pedagogia das Artes Cênicas: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*. Série Encontros. Volume 6. 2023. p. 12.

resistência, desafiando os modelos estéticos tradicionais que excluem as experiências sensíveis e populares.

A Árvore do Teatro do Oprimido simboliza essa estrutura dinâmica e interconectada, onde técnicas emergem de demandas reais e compartilham um solo comum de solidariedade e política. Cada técnica é fruto de demandas da realidade e compartilha uma origem ética, solidária, política, histórica e filosófica. Nela se representam as técnicas que se interrelacionam e compartilham da mesma origem, no solo da solidariedade, da ética e da política, da história e da filosofia. Deste solo, brotam suas raízes: a palavra, a imagem e o som, bases da Estética do Oprimido³⁶⁴

O Teatro do Oprimido teve um impacto significativo globalmente, sendo adotado e adaptado em diversas culturas e contextos sociais. Boal estabeleceu centros de Teatro do Oprimido em várias partes do mundo, incluindo a Europa, a América do Norte e a África. Sua abordagem é utilizada por ativistas, educadores e trabalhadores sociais para promover a conscientização e a mudança social.

No entanto, apesar do caráter emancipador do método, suas técnicas não foram originalmente formuladas para abordar de maneira específica as opressões de gênero. A estrutura do Teatro do Oprimido focava amplamente em relações de poder e injustiças sociais, mas não explorava com profundidade as dinâmicas do patriarcado, da violência de gênero e das desigualdades vividas pelas mulheres.

Foi diante dessa lacuna que Bárbara Santos, uma das principais multiplicadoras do Teatro do Oprimido, percebeu a necessidade de uma abordagem feminista e interseccional dentro da metodologia. Ao longo de suas experiências trabalhando com grupos de mulheres em diferentes países, Santos identificou que muitas opressões enfrentadas por elas não eram plenamente contempladas nas práticas tradicionais do Teatro do Oprimido.

Além de seu trabalho com o Teatro do Oprimido, sua experiência profissional inclui trabalhar com grupos culturais e organizações sociais em mais de 40 países. Possibilitando desenvolver reflexões acerca da metodologia que tem a mutação em sua natureza firmando o compromisso de que "o Teatro do Oprimido deve ser apropriado pelos locais para servir

³⁶⁴Ibid., p. 14-19.

de estímulo à discussão dos temas considerados necessários e/ou urgentes através de idiomas e códigos reconhecíveis pelos interlocutores³⁶⁵.

Em sua trajetória, Bárbara desenvolveu processos estéticos inovadores para investigar o gênero como construção social e a raça como organização da sociedade em intersecção com a classe social através de perspectivas feministas. Assim, ao revisitar os métodos de Boal, ela propôs o Teatro das Oprimidas, ampliando a abordagem para incorporar uma perspectiva feminista.

O desenvolvimento dessas metodologias se justifica pela forma como as representações e expectativas em relação às mulheres são social e historicamente construídas, de acordo com os interesses hegemônicos. A invisibilidade feminina, portanto, não é um acaso, mas um fenômeno estruturado, sustentado por um consenso fabricado sobre uma suposta inferioridade feminina, muitas vezes legitimada pela ausência de reconhecimento social. Essa construção é reforçada ao longo da vida, sendo naturalizada por meio de “imagens ratificadas no sistema educacional e também em toda a educação informal, as quais reforçam um imaginário do que é/seria ser mulher³⁶⁶”.

Embora avanços significativos tenham sido conquistados no último século—como a ampliação de direitos e a maior presença feminina em espaços de poder—esses progressos não eliminaram as desigualdades estruturais. Muitas mulheres ainda enfrentam diversas formas de violência machista, sejam elas domésticas, sociais, físicas ou emocionais, que as inibem de compartilhar suas histórias e de buscar alternativas. Esse isolamento reforça ciclos de opressão e dificulta a percepção de que suas vivências não são individuais nem naturais, mas sim parte de um sistema que estrutura e reproduz desigualdades³⁶⁷.

Nesse contexto, o teatro emerge como um espaço de resistência e questionamento. “Quanto mais potente for essa imagem, maior será a eficácia de sua comunicação [...] a imagem do real aproxima e simplifica o acesso à realidade que, muitas vezes, parece inacessível e incompreensível³⁶⁸”. Representar essas experiências no palco torna a realidade mais tangível e compreensível, permitindo que as mulheres

³⁶⁵SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido: Raízes e asas – Uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016, p.126.

³⁶⁶Ibid., p.87.

³⁶⁷Ibid., p. 21.

³⁶⁸Ibid., p.334.

questionem e ressignifique suas percepções sobre o mundo e sobre si mesmas.

Apesar de utilizar os métodos do Teatro do Oprimido, Bárbara Santos enfrentou desafios para adaptá-los a uma perspectiva feminista. Ela ressalta que esse processo pode ser lento e demandar espaços específicos de reflexão. Suas inquietações evidenciam como as pressões sociais e subjetivas reforçam papéis indesejáveis e dificultam a construção de novas possibilidades de existência: “Por que as imagens coladas em nosso inconsciente continuam se refletindo e se reforçando em nossa atuação social? E por que, quando decidimos dizer não, nossa negativa é ignorada?”³⁶⁹.

Santos (2019) explica que esse fenômeno está diretamente ligado à desinformação antifeminista, que distorce a compreensão das violências de gênero e perpetua mecanismos de silenciamento. Diante disso, reconhece a necessidade de desenvolver estratégias para enfrentar essas barreiras, concluindo que “o Teatro do Oprimido ainda carecia de antídotos anti-patriarcais eficientes”³⁷⁰.

Essas inquietações impulsionaram a necessidade de uma metodologia feminista no Teatro dos Oprimidos, que pudesse oferecer um acolhimento efetivo e aprofundar as discussões sobre gênero. Ao revisar sua experiência com Augusto Boal, Santos percebeu que essa questão já havia sido debatida, mas ainda carecia de um enfoque mais específico para dar conta das particularidades da opressão de gênero.

Certa vez, perguntado se faria uma peça feminista, Augusto Boal teria respondido que não. O teatrólogo, pessoa ciente de seu lugar social no mundo, dos privilégios e das limitações que este lhe impunha, teria dito que ao seu alcance estaria a possibilidade de fazer uma peça antimachista, antipatriarcal, mas que uma peça feminista deveria ser tarefa para dramaturgas feministas. Então, para que surgisse uma perspectiva feminista do Teatro do Oprimido teriam que surgir as praticantes feministas desse método (Santos, 2019, p. 15).

³⁶⁹Ibid., p. 22.

³⁷⁰Ibid., p. 16.

A reflexão evidencia a consciência de Augusto Boal sobre os limites de sua atuação no Teatro do Oprimido, reconhecendo que uma perspectiva verdadeiramente feminista dependeria da presença ativa de mulheres feministas como protagonistas desse processo. Reforçando a importância do lugar de fala e da agência feminina na construção de um teatro feminista. Esse princípio fundamenta o Teatro das Oprimidas, desenvolvido por Bárbara Santos, que ressignificou os métodos desenvolvidos por Boal a partir de uma perspectiva interseccional e comprometida com as experiências das mulheres nas estruturas de opressão.

Diante dessas inquietações, suas pesquisas e experimentações foram direcionadas ao desenvolvimento de metodologias que investigam conflitos, fragilidades e armadilhas subjetivas, permitindo que as mulheres reconheçam e enfrentem suas opressões diárias a partir de uma perspectiva feminista e interseccional³⁷¹.

A percepção de que todas as mulheres, em diferentes graus, estão socialmente hierarquizadas, tornou evidente a necessidade de espaços exclusivos para compartilhar essas vivências. Bárbara Santos e outras multiplicadoras se organizaram para expandir e adaptar as técnicas do Teatro do Oprimido para atender às necessidades das mulheres, principalmente em contextos de desigualdade e violência de gênero.

Afinal, “muitas coisas só podemos confessar para nós mesmas diante do espelho”. Nesse sentido, criar um ambiente apenas entre mulheres revelou-se essencial, pois “mostrou-se muito mais potente falar de experiências comuns como estar sozinha em uma rua escura e ter medo de vir um homem, e muitas vezes alívio de vir uma mulher³⁷²”. Além disso, Santos (2019, p. 22) enfatiza que essa busca deveria ser feita em sororidade, pois, ao compreender a história de outras mulheres, torna-se possível compreender também suas próprias vivências, reconhecendo-se como protagonistas de suas trajetórias.

2.2.1 Laboratório Madalenas

³⁷¹Santos, 2019, p. 119.

³⁷²ROCHA, Rachel Nascimento da. Letramento racial crítico e Teatro das Oprimidas: peça Nega ou Negra? do Coletivo Madalena Anastácia. *Anais eletrônicos do X Copene*, 2018, p.04.

O projeto Magdalena – Teatro das Oprimidas é uma iniciativa que começou com a produção dos Laboratórios Madalenas a partir de 2009 realizada entre Brasil, Moçambique e Guiné Bissau, coordenada por Bárbara Santos em colaboração com Alessandra Vannucci. Utilizando o Teatro do Oprimido com uma abordagem centrada nas experiências, expressões e desafios específicos das mulheres. O Laboratório Madalenas, por sua vez, são experiências estético-artísticas voltadas para mulheres que se desenvolvem dentro da Rede Magdalena internacional.

Naquele momento, mulheres da Rede Magdalena de diferentes países expressavam a necessidade de um espaço exclusivo para compartilhar experiências e fortalecer a rede de apoio entre praticantes do Teatro do Oprimido. Como aponta Bárbara Santos, havia um consenso entre essas mulheres sobre a importância de construir um espaço coletivo: "As ideias são todas semelhantes. Precisamos de uma rede de mulheres, precisamos criar um espaço de apoio e solidariedade"³⁷³.

Foi nesse contexto que Alessandra Vannucci procurou Bárbara Santos com a proposta de uma experiência estética no Rio de Janeiro, voltada para mulheres. No entanto, para Bárbara, a ideia precisava ser ampliada. Como relembra em entrevista:

Poxa, vamos fazer esta experiência, no Rio sim, mas vamos tentar fazer pelo menos uma no Nordeste, pra poder ter como comparar, e também na África, já que a gente está com este projeto e o projeto tem condição de deslocamento, então vamos aproveitar" e como me interessava também o tema da opressão contra a mulher, que já era um tema de qualquer idade, de qualquer época e neste projeto, muito, muito forte, e a gente tinha essa proposta. "Vamos experimentar? (Santos *apud* Chiari, 2013, anexo1, p.105).

Alessandra Vannucci ampliou a proposta, idealizando a realização dos laboratórios em diferentes contextos — "em zona rural, em zona urbana, na Itália, em Berlim" — com a intenção de explorar se uma mulher poderia ser o "espelho oculto da outra refletindo aspectos que, por

³⁷³Santos, 2019, p. 44.

vezes, não conseguimos enxergar ou admitir em nós mesmas”³⁷⁴. Ela descreve que a concepção do Laboratório Madalena foi sendo gestada ao longo dos anos, fundamentada nas vivências de suas fundadoras em diferentes cenários.

Enquanto uma desenvolvia pesquisas na Itália sobre histórias de mulheres combatentes da Segunda Guerra Mundial, a outra atuava entre a Alemanha e a África, coordenando o projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto e observando a recorrência da opressão contra as mulheres nas apresentações de Teatro-Fórum. Esse cenário levou à criação do musical "Canção para Madalena", que marcou o início das reflexões conjuntas sobre o tema: "A ideia do Madalena germinava em nós há tempos [...] Daí, foi motivada a escrever o musical Canção para Madalena. Esse foi o texto que gerou nossas primeiras trocas de impressões neste campo, já pelos idos de 2004”³⁷⁵.

O intercâmbio de experiências e reflexões possibilitou a estruturação do Laboratório Madalena, consolidando uma abordagem feminista dentro do Teatro das Oprimidas. Assim, a proposta inicial de uma intervenção localizada foi transformada em uma experimentação internacional, reforçando a urgência de um espaço coletivo onde mulheres pudessem discutir e transformar suas realidades por meio do teatro.

Elas definiram a experiência como laboratório porque sua proposta se tratava de experimentação, utilizando metodologias adequadas a cada evento considerando o contexto sócio-cultural das participantes, os objetivos das multiplicadoras, intencionando “ser um espaço em processo de construção e transformações constantes”³⁷⁶. O objetivo dessa experiência teatral é democratizar a geração de conhecimento, autoconhecimento, empoderamento político e artístico no que diz respeito às mulheres.

³⁷⁴VANUCCI, Alessandra. Declaração concedida em entrevista a Gabriela Serpa Chiari. In: CHIARI, Gabriela Serpa. AZDIFERENTONAS! experiências contemporâneas do Teatro Legislativo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, e76100, 2018, p. 38. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/76100>. Acesso em: 21 jun. 2024.

³⁷⁵SANTOS, Bárbara; VANUCCI, Alessandra. Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas (Português). Kuringa – Blog da Bárbara Santos, 23 ago. 2010. Disponível em: <https://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/laboratorio-madalena-teatro-das.html>. Acesso em: 21/07/2025.

³⁷⁶CHIARI, Gabriela Serpa. *Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas*. 2013, p.19.

Nesse mundo de retrocessos políticos promovidos por uma extrema direita populista, fascista, machista, arrogante, ignorante, heteronormativa, hipócrita, que prolifera propostas de ódio para estabelecer uma supremacia branca e masculina, as feministas voltam ao topo da lista como inimigas. Mas por toda parte, são elas, somos nós as feministas, que então, estamos nos diversos fronts de lutas mostrando que a revolução é feminista e ponto" (Santos, 2019, p. 18).

A partir dessa iniciativa, foi proposta a criação de espaços exclusivamente femininos para discutir a opressão contra as mulheres. Em janeiro de 2010, pelo menos quatro laboratórios foram realizados no Ceará, Rio de Janeiro, Florianópolis, Guiné-Bissau e Moçambique, viabilizados pelo Prêmio de Interações Estéticas e Residências Artísticas em Pontos de Cultura do MinC/Funarte (2009)³⁷⁷. Essas experiências deram origem ao Teatro das Oprimidas, descrito como uma “inovadora experiência estética sobre as opressões enfrentadas por pessoas socialmente identificadas como mulheres na busca alternativa por superação”³⁷⁸.

O Laboratório também contribuiu para a criação da Rede Ma(g)dalenas Internacional, que conecta diferentes coletivos feministas que utilizam o Teatro das Oprimidas como ferramenta de mobilização e denúncia das opressões vividas por mulheres em diversos contextos sociais. Dado o recorte desta pesquisa, interessa-nos aprofundar a análise do laboratório realizado no Nordeste brasileiro, compreendendo suas especificidades e impactos.

Sobre a construção desse primeiro laboratório na região Nordeste do Brasil, Bárbara Santos destaca que a única condição para participar do projeto era ser mulher e estar disposta a enfrentar as opressões do machismo. Segundo ela: [...]. Não era uma coisa pra atriz, não era uma coisa pra artista, [...] Era pra mulher engajada, mulher que já quer fazer alguma coisa, sabe que alguma coisa está errada, não sabe o quê, mas já está no caminho de fazer”³⁷⁹. A escolha do local para essa primeira experiência teve um impacto simbólico e político significativo,

³⁷⁷Santos, 2016, p. 102.

³⁷⁸Ibid., p. 53.

³⁷⁹Chiari, 2013, p.106.

O primeiro Laboratório foi na região do Cariri. E foi impressionante que a região onde a gente começou foi a região que tem o maior índice de violência contra a mulher. Pernambuco, como estado é muito violento, a gente fez no Ceará, mas a região do Cariri é a região de maior índice do Brasil no índice de violência contra a mulher. Então era muito forte a gente estar fazendo o “Madalena” num lugar onde a violência contra a mulher era tão banalizada. E neste lugar onde o Padre Cícero, o homem, não sei o quê, a gente começou a investigar as mulheres em torno do Padre Cícero (Santos *apud* Chiari, 2013, p.107).

Ao desafiar a normalização da violência, o projeto tornou-se um espaço de resistência e uma ferramenta de empoderamento coletivo para as mulheres da região. A escolha do Cariri, marcado pela forte influência de Padre Cícero, agregou complexidade ao processo. Como observa Santos, participaram do laboratório “mulheres de vários estados do Nordeste, e aparecia muito a coisa da força religiosa, né?”³⁸⁰.

As experiências de solidariedade e empoderamento coletivo foram construídas levando em conta as questões religiosas e culturais das participantes. Como parte desse processo, uma visita ao Museu do Padre Cícero foi realizada para aproximá-las do contexto local. Durante essa visita, as participantes do Laboratório Madalenas descobriram a história de Maria Madalena, uma mulher negra criada pelo padre que se tornou freira. De acordo com relatos locais, muitos dos milagres atribuídos a Padre Cícero poderiam, na verdade, ter sido obra de Maria Madalena³⁸¹.

Bárbara Santos destaca como a trajetória dessa mulher foi apagada da memória oficial:

E o maior milagre do Padre Cícero foi com uma mulher, negra, uma “irmã”, que se chamava Madalena. Maria Madalena, que foi absolutamente “invisibilizada” porque era mulher negra. E dizem que o tal milagre era de que ele deu a hóstia para ela e ela sangrava, quando via a hóstia saía sangue

³⁸⁰Santos *apud* Chiari, 2013, p.107.

³⁸¹Santos, 2019, p. 56.

e vieram médicos de todo o Brasil e até do exterior para investigar e comprovar que era sangue e quem ficou com a glória deste tal, suposto milagre foi o homem que dava a hóstia e não a mulher que sangrava... Não tinha a relação da hóstia com aquela mulher, até contam que quando o Papa tinha ouvido isto e tinha dito “Poxa, tanto lugar, tanta coisa pra Deus se preocupar, Deus não ia fazer um milagre numa colônia, num lugar, assim, no sul, e ainda mais com uma negra, né?” Mas o resumo da ópera foi que esta mulher morreu, que foi enterrada num enterro meio clandestino, e depois o corpo dela sumiu, ninguém sabe como. Então agente ficou muito interessada também na história dessa Madalena negra, lá do Cariri (Chiari, 2013, p.47-48).

Essa outra versão do milagre, nos remete ao apagamento histórico e simbólico das mulheres negras, que através desse relato se faz presente também nas narrativas religiosas. Essa dinâmica reflete o que Jurema Werneck (2021, p. 135) explica ao dizer que “branquitude e racismo estrutural são pedaços da mesma engrenagem”. A história de Maria Madalena do Cariri poderia ser associada a diversas outras experiências de mulheres negras cujos feitos foram ocultados ou desvalorizados ao longo do tempo. Essa relação remete à reflexão de Jurema Werneck sobre a figura da Ialodê, discutida em um diálogo sobre branquitude, e sua relevância na leitura de mundo das mulheres negras.

Ialodê é um título, uma definição, uma condição, que foi trazida do século IV a.C., atravessou o século da experiência africana, atravessou a invasão colonial no continente, atravessou o navio negreiro, atravessou a senzala e está presente no século XXI, em 2020, no Brasil e no mundo. Quem é a Ialodê? Ialodê é o título da representante das mulheres africanas de origem iorubá, das mulheres negras na esfera pública. Ela é a porta-voz das mulheres. É aquela que fala pelas mulheres do conselho. Ialodê é também, na tradição do candomblé, um título que Oxum e Nanã recebem nessa potência. Esse título, essa definição, percorreu do século IV a.C. toda a história da

diáspora africana até aqui, porque faz sentido. **Ialodê poderia ter morrido, como nós morremos, poderia ter desaparecido, como nós desaparecemos, mas isso foi guardado como um tesouro nosso, porque isso fala, nessa trajetória de potência da voz da mulher na participação e na presença. Eu digo isso chamando a atenção que mulher negra nessa experiência diaspórica é menos que nada. O discurso hegemônico coloca a posição da mulher negra como menos que nada. Mas nós sabíamos, e trouxemos essa potência atacada, vilipendiada, e preservamos essa potência até aqui. (Werneck 2021 p.151/152 - grifo meu).**

Jurema Werneck destaca a Ialodê como símbolo da resistência das mulheres negras, preservado pela memória coletiva e pela oralidade, apesar das tentativas de apagamento. A exclusão da Ialodê reflete o mesmo processo que silenciou Maria Madalena do Cariri, cuja trajetória foi apropriada pelas narrativas religiosas. Essa disputa pela memória evidencia como o racismo estrutural opera para apagar e deslegitimar as contribuições das mulheres negras. No entanto, práticas de resistência — seja no teatro, na oralidade ou na política — garantem a sobrevivência dessas histórias, reafirmando a força da memória e da luta coletiva.

Nas narrativas de Santos (2019) e Werneck (2021), encontro um convite para recuperar e valorizar as histórias das mulheres negras, resgatando seus vestígios onde quer que estejam. Tanto a Ialodê quanto Maria Madalena do Cariri ilustram essa disputa: enquanto a primeira sobreviveu porque as mulheres negras a protegem, a segunda teve sua trajetória deliberadamente apagada. Entretanto, ao ser visibilizada, Maria Madalena se torna um símbolo da necessidade de recontar a história a partir das experiências das mulheres negras.

Esse apagamento também mobilizou as participantes do laboratório, que, ao investigarem essa memória, partiram da figura de Padre Cícero para explorar identidade, poder e resistência cultural. A proposta não era apenas reconhecer a relação das mulheres com essa figura reverenciada, mas também questionar as estruturas patriarcais e simbólicas que sustentam suas opressões. Apesar de ter sido uma abordagem complexa, Santos revela que a emoção que as facilitadoras

sentiram nesse processo, foi [...] muito poder, pelo fato das mulheres estarem juntas. [...]Esse poder estava muito relacionado “a se olhar no espelho”. Mas no espelho da outra, né?³⁸².

Figura 7. Teatro das oprimidas em juazeiro do norte (2010)



Fonte: *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*, Editora Philos, 2019, p. 396.

As mulheres presentes ficaram impactadas com a imagem e a história da Madalena negra, cuja trajetória foi apagada da memória coletiva, especialmente as criadoras negras do Laboratório, Claudia Simone³⁸³ e Bárbara Santos. A descoberta dessa freira negra as levou a

³⁸²Santos *apud* Chiari, 2013, p.107.

³⁸³Cláudia Simone dos Santos Oliveira é uma mulher negra brasileira, formada em Pedagogia, nascida na comunidade do Eucaliptal, em Volta Redonda (RJ). Atua como Curinga do Teatro do Oprimido e das Oprimidas e integra a equipe artística do Pas à Passo Théâtre de L'Opprimé (França) desde 2012. Foi professora de Teatro do Oprimido na Universidade de Picardie Jules Verne (2015-2018), onde lecionou para estudantes da Arte do Espetáculo. É artista do Coletivo Madalena-Anastácia, da Companhia Internacional Together – que reúne mais de seis países europeus –, da Rede Internacional Madalena e da Rede Latino-Americana de Teatro do Oprimido. Durante dez anos, atuou no Centro de Teatro do Oprimido, sob a direção de Augusto Boal, colaborando na criação do programa de Teatro do Oprimido na Saúde Mental, na concepção da Estética do Oprimido e na fundação do Grupo Cor do Brasil. A partir de seu engajamento com o Teatro das Oprimidas, desenvolveu, em 2017, uma nova abordagem metodológica combinada, investigando os Delírios como forma de liberação, em parceria com Luciana Talomonti (Itália) e Severine Hots (França). Nesse mesmo ano, escreveu e atuou na performance Me-Editar nas Águas que Me Atravessam, um experimento cênico que coloca em cena a percepção de uma mulher negra sobre o racismo cotidiano e seus impactos na saúde

associa-la à figura histórica de Anastácia, amplamente representada na cultura afro-brasileira como um símbolo de resistência e silenciamento imposto às mulheres negras. Ambas compartilham um destino comum: foram historicamente amordaçadas, impedidas de narrar suas próprias histórias.

No imaginário popular, Anastácia é reverenciada como milagreira e símbolo de fé e devoção, com culto na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, no Rio de Janeiro. Condenada por seu enfrentamento às violências, foi forçada a usar uma máscara de ferro no rosto e um colar de ferro no pescoço, que, ao causar ferimentos, teria levado à sua morte por tétano³⁸⁴.

A imagem de Anastácia está associada à pintura "Castigo de Escravos", de Jacques Etienne Arago (século XIX), que retrata uma mulher negra escravizada usando a máscara de Flandres. Esse instrumento de tortura, fixado na parte de trás da cabeça, pressionava a língua e a mandíbula, impedindo a fala e simbolizando a tentativa colonial de silenciar e controlar os corpos negros.

Na iconografia popular, Anastácia é representada como uma mulher negra de traços africanos, com os olhos voltados para cima, muitas vezes azuis, expressando serenidade. Seu principal símbolo é a máscara de ferro. Em algumas versões, também aparece com um colar de ferro no pescoço, intensificando a representação da violência histórica e da resistência negra. Essa imagem é amplamente difundida no Brasil, especialmente em igrejas ligadas à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e também é apropriada por movimentos sociais negros, que a ressignificam como um símbolo de resistência contra o racismo e o sexismo.

Anastácia, embora não reconhecida oficialmente como santa pela Igreja Católica, é venerada como uma figura de força e superação, evocando a memória das mulheres negras escravizadas que resistiram à opressão.

mental. Reside em Amiens, no norte da França, onde atua como diretora artística do Pas à Passo Théâtre de L'Opprimé e integra a Together International Company. Desde 2011, é colaboradora do Centro de Teatro do Oprimido. Autora dos livros "Escrivência Preta Cênica: Corpo[ORAL]mente Mulheres Negras, Saúde Mental no Teatro das Oprimidas", no qual explora a interseção entre saúde mental, feminismo e artes cênicas, e do livro infantojuvenil "Farmácia de Folhas Verdes", que aborda o poder curativo das plantas e a transmissão oral ancestral, ampliando sua abordagem sobre saúde e bem-estar.

³⁸⁴Santos, 2019, p. 69.

A afro-portuguesa Grada Kilomba, no artigo "A Más-cara", utiliza essa metáfora para discutir os efeitos do silenciamento colonial imposto às populações negras. Para Kilomba, a máscara de Flandres não é apenas um instrumento físico de tortura, mas um símbolo do sistema colonial, que busca anular a identidade, a voz e a expressão das pessoas negras, especialmente das mulheres³⁸⁵. Esse mecanismo violento não se restringia à contenção material dos corpos, mas operava como uma tecnologia de poder, impondo mudez e submissão como formas de dominação racial e de gênero.

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. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e de dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os "Outras/os" (Kilomba, 2019, p. 33).

Reflexão semelhante é abordada na produção da artista afro-brasileira Rosana Paulino, que também resgata a máscara de Flandres em suas obras para ilustrar os silenciamentos da população negra sob uma perspectiva de gênero. Em sua série "Bastidores" (1997), Paulino transfere imagens de mulheres negras para tecidos, bordando de forma grosseira gargantas, olhos e bocas, numa referência direta à violência histórica e ao apagamento das vozes negras.

Além de abordar a violência doméstica e os abusos sofridos por mulheres negras, Paulino incorpora em sua técnica do bordado uma

³⁸⁵KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019, p.34-46.

memória familiar ligada à sua mãe, que bordava para complementar a renda. Essa conexão entre história pessoal e herança coletiva reforça a ideia de que o silenciamento das mulheres negras não é apenas um vestígio do passado colonial, mas uma estrutura persistente na sociedade contemporânea³⁸⁶.

Anastácia se tornou um símbolo, uma metáfora sobre o sofrimento dos negros no Brasil e, por ser uma mulher, as dores de Anastácia se confundem com as dores das mulheres negras, em grande parte as mais empobrecidas na sociedade brasileira. A partir desse laboratório, Claudia Simone e Bárbara Santos, perceberam que a Madalena do Cariri, “uma mulher negra subjugada ao silenciamento, simbolizava uma Madalena Anastácia, e que estava de alguma forma, dando um sinal a elas³⁸⁷”.

De forma simbólica, a figura de Madalena Anastácia que estava nascendo a partir desses encontros no Cariri evidenciava que, ao se relacionarem com o mundo, as mulheres negras carregam diferenças que vão além do contexto cultural e histórico, pois estão inscritas em seus corpos, na cor da pele e nos sinais diacríticos³⁸⁸. Essa diferença inscrita fisicamente foi revelada no laboratório como um caminho para acessar e compreender dimensões da negritude que ainda não haviam sido acessadas.

Sentindo esse recado, Claudia Simone, durante um exercício chamado “percurso das ancestrais”, percebeu um desconhecimento do qual não tinha consciência. A proposta do exercício era reproduzir os gestos cotidianos da mãe, depois da avó, retrocedendo até a bisavó, e seguir até encontrar suas origens ancestrais. Nesse processo, confrontou-se com lacunas em sua memória, evidenciando os impactos do apagamento histórico sobre a identidade negra e suas conexões com a ancestralidade.

No meu contexto social poucos conhecem suas avós e muitos não sabem qual sua origem paterna conhecendo apenas suas mães. Olhando o que se

³⁸⁶PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery. Textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019.

³⁸⁷Santos, 2019, p. 56.

³⁸⁸GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, p. 42.

passava na sala, entre tantas mulheres, a diferença gritou forte. Naquele momento, me dei conta que a maioria das minhas companheiras eram brancas. Enquanto eu tateava às cegas entre o que imaginava dei conta que a maioria das minhas companheiras era ser minha história, elas seguiam seguras reproduzindo avós bisavós, tataravós, sem titubear. Estanquei no tempo, parei no ar, congelada pela história que não conhecia. Meu corpo não se movia externamente, mas minha subjetividade jorrava em perplexidade. Éramos poucas mulheres negras num mar de mulheres brancas. Os movimentos majestosos, delicados, graciosos e contidos das mulheres brancas contrastavam com os movimentos frenéticos, dolorosos, agitados e de servidão que as mulheres negras reproduziam exaustivamente. O contraste: mulheres negras perdidas em suas identidades, ocupando um lugar social diferenciado (Oliveira, 2019, p.66).

No Laboratório Madalenas, os processos de revelação da subjetividade despertaram em Claudia Simone emoções e experiências semelhantes à descrita por Neusa Santos Souza em *Tornar-se negro* (1983). O relato de Claudia Simone, ao expressar essa falta de pertencimento, confirma a reflexão de Souza (1983, p. 77) de que, no Brasil, nascer negro não é suficiente para formar uma identidade positiva, devido ao racismo e à marginalização. Esse processo exige um esforço consciente de reafirmação e resignificação, algo que o Teatro das Oprimidas possibilita ao resgatar memórias e fortalecer laços com a ancestralidade.

Embora vivido subjetivamente, esse percurso tem impacto no laço social, pois as relações esbranquiçadas operam para fragmentar a identidade, minar o orgulho e dismantelar a solidariedade do grupo negro (Souza, 1983, p. 21). Claudia Simone continua seu processo de tomada de consciência, sentindo as dores desse nascimento inesperado.

Nesse espelho, em que uma mulher pode refletir a imagem da outra, pude me ver tal qual sou: mulher negra de origem operária. Senti a dor da conscientização, não há igualdade apenas por sermos todas mulheres. Que mulher eu sou? O que

sei da minha própria história? O que aprendi nas escolas? Onde me escondi? O que esconderam de mim? Até que ponto iria a minha ilusão de igualdade? Que valores me foram passados? E como esses valores se modificaram a partir das influências do contexto sócio-histórico-cultural em que estou inserida? Me vi alienada de mim, dos meus e da minha história e da história do meu povo. Olhei-me novamente no espelho e não me reconheci. Estava despersonificada. Tive vergonha de mim. Ficava evidente o processo inconsciente de embranquecimento, a tentativa de entrar no padrão de beleza, sendo cópia de outra e cópia da cópia de quem eu era. abriu-se uma ferida que não parava de sangrar. Fui levada a retroceder e retrocedendo sofri pelo fato de ser negra da periferia (Oliveira, 2019, p.66).

As emoções destacadas por Simone em sua experiência, podem ser compreendidas como modos articuladores da subjetividade, especialmente em relação aos modos de organização política da violência racial. A ideologia do embranquecimento, a democracia racial e os estereótipos raciais sobre as mulheres negras reforçam desigualdades que se traduzem em ausências—seja na ocupação de espaços ou no pertencimento e conhecimento ancestral.

Nesse contexto, a vergonha não é apenas uma sensação individual, mas um reflexo das normas sociais que determinam quais corpos são valorizados e quais são marginalizados. Ahmed explica que a vergonha não fica só na pele—ela nos consome por dentro, nos fazendo sentir mal conosco. Mas também se revela como um estado que pode remodelar a forma como o sujeito se percebe e se relaciona com os outros. Essa emoção, por ser sentida no corpo e na mente ao mesmo tempo, desempenha um papel importante na construção da subjetividade³⁸⁹.

Essa experiência a levou a sentir e refletir sobre os efeitos do racismo em cascata, resultando em um sentimento de alienação de si e de sua história. Esse processo emocional revela como o racismo estrutural opera, afastando pessoas negras de sua ancestralidade e impondo a branquitude como padrão de pertencimento. As emoções que ela descreve refletem o estágio inicial da tomada de consciência racial, indispensável

³⁸⁹AHMED, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017, p.166.

para o processo de "tornar-se negro"³⁹⁰—uma condição que não é dada, mas um vir a ser, um processo contínuo de desconstrução da ideologia da branquitude e construção de uma nova consciência racial baseada na autoafirmação.

Durante sua participação no Laboratório, Claudia Simone compartilhou diversos episódios de racismo vividos na infância e adolescência, tanto no ambiente escolar quanto em outros espaços. Encontrar estas memórias intensificou seu processo de tornar-se negra, permitindo-lhe reconhecer e afirmar sua identidade como mulher negra. Esse percurso representou um rompimento gradual com o branqueamento compulsório, possibilitando uma ressignificação de si. Ela sentiu que sua, "identidade começava a se transformar de Madalena para Anastácia, na tentativa de compreender qual seria o meu lugar no mundo e dentro da Rede Madalena"³⁹¹.

Após essa experiência, Claudia Simone propôs a criação de um Laboratório sobre racismo, voltado exclusivamente para pessoas negras. Em diálogo com essas reflexões, a pesquisadora e multiplicadora Rachel Nascimento sugeriu que Claudia realizasse oficinas específicas para mulheres negras, o que levou à criação do Laboratório Madalena-Anastácia, ampliando as articulações já em curso. O primeiro encontro reuniu 15 mulheres, e, após essa iniciativa, Rachel Nascimento deu continuidade ao trabalho, conduzindo oficinas com aquelas que demonstraram interesse³⁹².

As reflexões surgidas no encontro com a Madalena Anastácia do Cariri tiveram um impacto profundo nas facilitadoras. Santos destaca que, até então, em suas experiências em Moçambique, Guiné Bissau e Índia, bem como na colaboração com mulheres indígenas na Guatemala, a maioria das participantes dos laboratórios era branca. Essa tomada de consciência racial também se refletiu nas primeiras edições do Encontro Internacional Madalena, concebido como um espaço de intercâmbio e fortalecimento da rede.

Em 2012, o I Encontro Internacional Madalena foi realizado no Espaço KURINGA, em Berlim. O evento reuniu 40 participantes de três continentes – América Latina, África e Europa – com o objetivo de

³⁹⁰SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.77.

³⁹¹OLIVEIRA, Claudia Simone de. Delírios como investigação estética. In: SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas – 2º*, Ed. – Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019, p.68.

³⁹²Rocha, 2018, p. 07.

apresentar as experiências dos Laboratórios Madalena e fortalecer o laboratório permanente fundado no ano anterior na cidade.

A abertura contou com a apresentação da peça de *Teatro-Fórum Bilder Von Frauen (Teatro-Fórum Imagens de Mulheres)*, a primeira produção artística do grupo Madalena-Berlin, no Teatro Tiyatrom. Em 2013, um novo encontro foi realizado, no mesmo espaço, dando continuidade às discussões e trocas iniciadas no ano anterior³⁹³.

Com uma trajetória marcada por diversas criações em Teatro Fórum, o grupo Madalena-Berlin busca fomentar debates públicos sobre as opressões vividas por pessoas socializadas como mulheres, além de impulsionar investigações coletivas em busca de alternativas concretas diante das injustiças identificadas. Entre suas principais obras estão: *Pink Machine*, *Imagens de Mulheres*, *Escola de Mulheres*, *Não é NÃO* (também apresentada em formato de Teatro Legislativo)³⁹⁴.

Figura 8. Espetáculo «Pink Machine» A máquina Rosa doo Madalena Berlin.



Fonte: Teatro das oprimidas. Disponível em: <https://teatrodelasoprimidas.org/madalenas-berlin/>. Acesso em: 21/07/2025.

³⁹³Santos, 2019, p. 60.

³⁹⁴O espetáculo foi disponibilizado online durante a pandemia e pode ser acessado no YouTube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=2-6meAACEFI>. Acesso em: 21/07/2025.

No entanto, após a experiência no Cariri, as mulheres negras que participaram desses encontros começaram a perceber de forma mais aguda as dinâmicas de presença e ausência nos espaços teatrais. As inquietações geradas nesse processo transformaram sua forma de olhar para os encontros seguintes, impulsionando reflexões sobre a necessidade de espaços dedicados às experiências e narrativas negras. As vivências nos laboratórios passaram a ser atravessadas por novas questões, ressignificando os diálogos e ampliando as perspectivas sobre identidade, raça e teatro.

Essa mudança de perspectiva se tornou ainda mais evidente em 2013, durante um Laboratório de Teatro das Oprimidas em Bogotá, Colômbia. Nesse encontro, Bárbara Santos percebeu que não havia mulheres negras entre as participantes, apesar da gratuidade da atividade, o que a levou a questionar as razões dessa exclusão.

Como não havia nenhuma mulher negra, apenas umas poucas com traços indígenas, perguntei qual era a razão dessa ausência tão evidente. [...] Discutimos os porquês daquela circunstância e, mesmo entre mulheres com visão social crítica, orientação sexual diversa e ativismo para os direitos humanos, a principal justificativa encontrada era a atitude separatista do movimento de mulheres negras, em outras palavras, elas eram responsáveis pela própria ausência. Além da declaração de que não era expressiva a população negra em Bogotá [...] (Santos, 2019, p. 60-61).

Essa experiência expõe uma contradição no feminismo hegemônico, onde mesmo mulheres engajadas em lutas sociais reproduzem discursos que culpabilizam grupos racializados por sua própria exclusão, ignorando as barreiras estruturais que sustentam essas desigualdades. A ausência de mulheres negras nesses espaços não é uma questão de escolha individual, mas um reflexo das hierarquias raciais que limitam o acesso à arte e ao ativismo feminista.

Cida Bento (2021) aborda a questão da branquitude explicando como, em suas experiências com sindicatos, esquerda branca e feministas, era sempre necessário explicar por que a classe trabalhadora negra enfrenta salários mais baixos, piores cargos e maior exclusão. Quando

mencionava a relação desses problemas com a escravidão, a resposta comum dos brancos era de que o legado da escravidão afetava apenas os negros.

Se eu perguntasse: e qual é o seu legado enquanto branco da escravidão? Eles arregalavam os olhos: “Como assim?”. “Não tem nada a ver, estamos falando dos pretos”; “Branco não tem legado, eu não fui escravocrata”. Eu ouvi isso de feminista branca, de alta liderança sindical branca, dizendo “Olha, eu não fui escravocrata, eu não tenho legado”. Não, cara pálida, você tem legado. Os negros têm, então, você também tem. Qual é o legado? É absolutamente tudo que está aí (Bento, 2021, p.30).

A semelhança entre o que nos traz Santos 2019 e Bento 2021, está na negação como uma forma de desviar a discussão das consequências duradouras da escravidão, que beneficiam a branquitude até os dias atuais. A justificativa de um "separatismo" por parte do movimento de mulheres negras é um argumento comumente utilizado em movimentos sociais, sobretudo em organizações feministas para evitar a auto responsabilização pela ausência ou recusa de participação de pessoas negras.

Os espaços feministas são carregados de emoções que nem sempre são justas ou simples, mas são fundamentais para o funcionamento e a dinâmica dos espaços feministas. A solidariedade, que é sempre evocada em situações de tensão, deve ser encarada como uma busca, um processo contínuo e dinâmico, cheio de desafios emocionais. Devemos falar cada vez mais sobre esses desafios com e para pessoas brancas, para que haja negociações de modo que não seja depositada uma sobrecarga emocional nas pessoas negras que desejam atuar em movimento conjunto³⁹⁵.

Dentro dessa lógica de pensamento, que presume que as pessoas negras não desejam ocupar certos espaços, a simples presença de uma mulher negra pode ser suficiente para denunciar o racismo, mesmo que

³⁹⁵AHMED, Sara. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntárias). *Eco Pós, Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação*, v. 23, n. 3, 2020, p.90.

isso não seja verbalizado. Este apontamento implícito faz com que mulheres brancas, que se sentiam unidas por sua condição compartilhada de mulher, fiquem tensas e deixem de estar relaxadas, encarando a presença negra como uma estraga-prazeres. A reação a esta emoção é entender que "as pessoas que falam sobre racismo são, portanto, ouvidas como criadoras em vez de descritoras de um problema. As apostas são realmente muito altas: falar de racismo é ocupar um espaço saturado de tensão"³⁹⁶.

É uma dinâmica comum, mergulhada em estereótipos raciais que impregnam nossas relações e reflete como as instituições de branquitude exercem controle não apenas sobre os comportamentos visíveis, mas também sobre a expressão verbal e a apresentação de pessoas negras. Por isso a importância de um diálogo honesto e uma reflexão crítica sobre como a branquitude expulsa, silencia e exclui, é tão importante quanto visibilizar e fortalecer lugares separados.

As redes feministas devem ser protegidas porque são territórios de força reconhecidos por diversos grupos marginalizados, e tem se colocado como um movimento político com uma força de mudança estrutural muito potente, por isso também muito atacado. Faz sentido que a branquitude se abra para a escuta, uma vez que a resistência às normas sociais, não é um esforço solitário, mas coletivo. O apoio é crucial quando se vai contra a corrente, e por isso uma política feminista deve ser vista como uma política que fornece suporte, como mesas que facilitam reuniões e sustento mútuo³⁹⁷.

Para que essas redes sejam efetivamente fortalecidas, é necessário um compromisso contínuo com a auto-reflexão relacionada à branquitude. Nesse sentido, em vez de se desculparem por não ter um lugar de fala na negritude, ou se recusarem a ouvir por acreditarem que não há um legado branco por conta dos processos de escravidão, pessoas brancas deveriam refletir sobre sua própria branquitude, compreendendo como ela se relaciona com o racismo e suas práticas diárias³⁹⁸.

Isso inclui a disposição para abordar e corrigir as dinâmicas de poder procurando entender que “ninguém educa ninguém [...]cada qual é

³⁹⁶Ahmed, 2020, p. 97.

³⁹⁷Ibid., p.95.

³⁹⁸NASCIMENTO, Tatiana. A branquitude é um lugar de fala sobre o racismo. *Medium*, 2019. Disponível em: <https://tatiananascimento.medium.com/a-branquitude-%C3%A9-um-lugar-de-fala-db7eae996f82>. Acesso em: 20/07/2023.

responsável por constituir sua própria autonomia, em coletividade³⁹⁹". A aprendizagem acontece nas trocas, nas relações que se estabelecem. Bárbara Santos definiu o confronto como doloroso e chocante, mas o enfrentamento, embora difícil, foi importante, segundo ela[...] "Tornamos a ausência visível e refletimos sobre o seu sentido histórico, o que nos levou à construção de um ambiente de profundo respeito e confiança, que gerou uma produção artística excepcional⁴⁰⁰".

Em resposta à segregação observada, as organizadoras se colocaram num processo de escuta, quebrando com a posição hegemônica da branquitude que inicialmente se colocou à frente da coletividade. E que ao ser revelada a partir da voluntariedade de Bárbara Santos, partiram para ação proativa para corrigir as desigualdades apontadas.

As mulheres negras constituem a maioria entre as oprimidas, mas sempre foram minoria nos laboratórios, seminários e encontros. Portanto, em razão da segregação gerada, as organizadoras decidiram garantir a participação de mulheres negras, indígenas, trabalhadoras precárias, de classes populares e outras desprivilegiadas nos laboratórios para a participação nos festivais e encontros (Santos, 2019, p. 61–62).

A consciência que foi se formando a partir da experiência no Ceará de que a identidade de gênero não se desdobra naturalmente em solidariedade racial intragênero conduziu Santos e Cláudia Simone para trocas que buscassem um plano de ação efetivo que desse conta das questões raciais dentro de seus projetos feministas. Claudia Simone na França tentava organizar um grupo de mulheres negras maioria imigrantes africanas. foram elas que garantiram a diversidade do II encontro Madalena internacional, realizado em 2013 na cidade de Berlim⁴⁰¹.

A iniciativa foi muito importante para fortalecer um movimento feminista global mais inclusivo, mas ainda não oferecia o espaço de criação e debate que essas mulheres procuravam. Essa fragilidade ficou

³⁹⁹NASCIMENTO, Tatiana. Não sou sua preta de estimação. *Medium*, 2020. Disponível em: <https://tatiananascimento.medium.com/n%C3%A3o-sou-sua-preta-de-estima%C3%A7%C3%A3o-d370fe4cdf1>. Acesso em: 21/07/2025.

⁴⁰⁰Santos, 2019, p. 61–62.

⁴⁰¹Ibid., p. 61.

evidente em 2015, com a ausência de mulheres negras no encontro da Rede Ma(g)dalena Internacional em Puerto Madryn, 2015, evidenciou a fragilidade na representatividade negra do movimento⁴⁰².

Esse episódio levou Bárbara Santos a iniciar um diálogo virtual com outras mulheres negras, como Cláudia Simone, Isabel Freitas e Fernanda Dias, resultando na proposta de um coletivo de mulheres negras. A iniciativa logo cresceu, atraindo novas integrantes, incluindo Rachel Nascimento, do grupo Cor do Brasil⁴⁰³. Todas as envolvidas já faziam parte do Laboratório Madalena e tinham alguma conexão com o tema, pois haviam participado de laboratórios teatrais sobre racismo desenvolvidos após a experiência no Cariri.

Com o grupo reunido, Bárbara Santos propôs a adaptação do espetáculo Consciência do Cabelo aos Pés, originalmente montado em Berlim, para o Encontro Internacional Madalena, realizado em 2013 no Espaço KURINGA, na mesma cidade⁴⁰⁴, como base para a apresentação em Puerto Madryn, Argentina, assegurando assim a presença negra no festival.

Isabel transformou a imagem original de Madalena, em uma mulher negra, em Anastácia e criou uma série de produtos específicos para venda. Fizemos campanhas de doação e financiamento coletivo e também nos endividamos. Cheguei ao rio no início de setembro. Em cinco dias intensos de trabalho, nós as Madalenas-Anastácias, transformamos a estrutura básica da performance montada em Berlim no espetáculo de Teatro Fórum Consciência do Cabelo aos Pés do coletivo Madalena Anastácia, que acaba de nascer entre mulheres negras que vivem em quatro cidades diferentes, de três países distintos, distribuídos em

⁴⁰²Ibid., , p. 62.

⁴⁰³Santos, 2019, p. 62–63.

⁴⁰⁴O evento reuniu representantes da América Latina, África e Europa, com o objetivo de fortalecer a experiência do *Laboratório Madalena*, um espaço estético, democrático e criativo dentro da metodologia do *Teatro das Oprimidas*. Durante as atividades, foram debatidas estratégias para a multiplicação da metodologia e o fortalecimento das redes internacionais de mulheres engajadas na prática teatral como ferramenta de enfrentamento às opressões de gênero. Nos anos seguintes ocorreram seminários, também em Berlim, no Espaço KURINGA, coordenado por Bárbara Santos (Chiari, 2013, p.28).

dois continentes. Mulheres vinculadas por uma necessidade histórica (Santos, 2019, p.63-64).

A ausência de mulheres negras no evento revelou a urgência de um espaço que garantisse a representação de suas vivências e demandas. Esse movimento impulsionou a criação do Madalena-Anastácia, cuja sua consolidação foi marcada por desafios estruturais, especialmente no acesso a recursos. A necessidade de financiamento próprio para viabilizar a produção – por meio da venda de produtos, campanhas de doação e financiamento coletivo – é um cenário que reflete as barreiras estruturais que limitam a produção artística negra e feminista, tornando fundamental a criação de estratégias autônomas de sustentabilidade.

Apesar dos desafios, o grupo organizou-se e seguiu para o festival, garantindo a presença de mulheres negras na programação. No entanto, segundo Cláudia Simone, antes da viagem, foram confrontadas por companheiras brancas, que questionaram se a criação do coletivo não representaria uma forma de segregação ou divisão que não agregaria coisas positivas na experiência⁴⁰⁵.

Esse questionamento reflete um padrão recorrente na reação de pessoas brancas à formação de coletivos negros, ignorando as barreiras históricas que limitam sua participação em espaços mistos e, muitas vezes, servindo como uma tentativa de deslegitimar sua autonomia organizativa. Ironicamente, essa objeção não se manifesta quando grupos brancos se organizam exclusivamente entre si, mas surge sempre que pessoas negras criam espaços próprios para compartilhar suas vivências e enfrentar desafios específicos.

Essa reação pode ser analisada pelo conceito de "pacto narcísico da branquitude", de Cida Bento (2002), que opera como um acordo silencioso para manter a centralidade branca e naturalizar a exclusão de pessoas negras dos espaços de poder. A organização autônoma de coletivos negros rompe essa lógica, desafiando a hegemonia branca e gerando resistência. A discriminação silenciosa delimita fronteiras que restringem o acesso de pessoas negras e preservam privilégios brancos, sustentando desigualdades estruturais⁴⁰⁶.

Além disso, Achille Mbembe (2018) propõe que o racismo opera de maneira profunda e inconsciente, moldando nossas lentes de percepção

⁴⁰⁵Oliveira, 2019, p.71.

⁴⁰⁶Bento, 2002, p.105.

e afetando a forma como enxergamos ou deixamos de enxergar certos corpos. Ele sugere que, para o racista, "ver um negro é não ver que ele [o branco] não está lá", ou seja, a própria existência negra é reduzida a uma ausência ou a uma fixação patológica. Isso significa que a negritude, sob a lógica racista, não é reconhecida como parte legítima do mundo social, mas como uma ausência, um vazio simbólico⁴⁰⁷.

Esse pensamento reflete um mecanismo de controle racial, no qual a branquitude busca manter seu domínio sobre as narrativas e os espaços de articulação política. Portanto, o questionamento dirigido a coletivos negros não é apenas um reflexo de desconhecimento sobre desigualdades históricas, mas um dispositivo ativo da branquitude para deslegitimar espaços que escapam ao seu controle, reafirmando assim as hierarquias raciais presentes nas dinâmicas sociais.

Diante desse cenário, a organização autônoma de mulheres negras surge como um ato de resistência, afirmando a urgência de construir espaços próprios de luta e mobilização. É nesse contexto que Cláudia Simone reforça a motivação por trás da iniciativa, "Fartas da realidade das mulheres negras pobres no Brasil, fartas porque nós sabemos o que é viver à margem e como isso nos diferencia de uma mulher branca de classe média brasileira"⁴⁰⁸.

Na segunda apresentação, no Teatro del Mutelle, havia grande expectativa com relação a nossa apresentação, com a problematização do racismo. Encerramos a imposição da estética eurocêntrica, os ataques constantes à beleza negra, a estigmatização dos nossos cabelos e as diferentes maneiras de exclusão. Durante a apresentação era possível ouvir os ruídos provocados pelo desconforto. Pela surpresa ou negação de uma história negra contada por negras, o choque com nosso protagonismo e a objetividade da pergunta que apresentamos. Os Fóruns foram reveladores, algumas pessoas estavam tomando consciência que eram brancas e do sentido que a branquitude encarna, principalmente privilégios e poder. Nosso espetáculo abriu novos espaços de diálogo, mais sinceros e complexos, passamos por momentos de

⁴⁰⁷Mbembe, 2018, p.69.

⁴⁰⁸Oliveira, 2019, p.71.

negação - eu não sou racista- até o momento de reconhecimento necessário e urgente (Oliveira, 2019, p.73).

Ela também desabafa sobre as dificuldades de permanecer em espaços onde o racismo nem sempre é reconhecido, afirmando: "Àquela época, já me perguntava se gostaria de prosseguir trabalhando com mulheres que, em boa parte, nem sequer percebiam-se racistas"⁴⁰⁹. As reflexões levantadas por Claudia Simone, se relacionam o pensamento de Lélia Gonzalez (1993) quando ela denuncia a invisibilização da negritude e o silenciamento imposto pelo racismo estrutural dentro de espaços que, muitas vezes, se pretendem progressistas, mas ainda operam sob a lógica da branquitude.

Essa é uma forma de dominação que restringe sua agência e impede o reconhecimento de sua subjetividade. Esse processo se mantém quando pessoas negras, ao ocuparem espaços de poder ou articulação política, são questionadas, desconsideradas ou tratadas como presenças marginais.

Diante desse cenário, a necessidade não apenas de falar, mas de construir espaços onde essa fala possa existir sem a constante necessidade de se justificar ou resistir ao apagamento se apresenta como um processo mais interessante. Claudia Simone Segue mapeando as emoções que surgem ao estar entre tantas mulheres negras empoderadas, ainda que em meio à hostilidade silenciosa que essa presença desperta,

Me sentia orgulhosa, nunca em minha vida tinha andado rodeada de tantas mulheres negras empoderadas. Todas orgulhosas de serem Madalena-Anastácia, de trazer nosso maior tesouro embalado na estética das oprimidas que criamos: a inclusão do debate sobre racismo na Rede Magdalena e todos seus desdobramentos. Entretanto, não demorou para percebermos o incômodo que nossa presença causava, o estranhamento com as cabeleiras soltas e assumidas, com os passos firmes e as cabeças erguidas das negras empoderadas. Racismo traduzido em olhares, cochichos e afastamentos (Oliveira, 2019, p.71).

⁴⁰⁹Rocha, 2019, p.76.

O orgulho da coletividade negra se contrapõe ao desconforto gerado na branquitude, mostrando que a resistência negra não se dá apenas em discursos, mas também nos corpos, nos gestos e nas estéticas afirmativas que desafiam as hierarquias raciais. Gonzalez, nos convida a refletir sobre o impacto do racismo na construção das subjetividades negras e sobre a urgência de romper com esse ciclo de silenciamento. A tomada da palavra por aqueles que foram historicamente marginalizados não é apenas um ato de resistência, mas uma necessidade para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária⁴¹⁰.

Esse reconhecimento mútuo entre mulheres negras fortalece os laços de solidariedade, criando um campo de entendimento ancestral onde as experiências, ainda que distintas, se conectam e se reconhecem. Como expressa Fernanda Raquel, uma das integrantes do Coletivo NEGA,

F: Porque nós nos entendemos. O que eu passo como mulher preta, não é exatamente igual, mas a minha colega preta vai entender, porque ela também é preta e passou por algo parecido, a outra também vai entender. Existe essa conexão. Mesmo com as nossas diferenças de histórias familiares, nós conseguimos nos entender. Isso é ancestral. Acredito que isso está muito além do que alguns livros e autores tentam colocar, as nossas vivências se encontram, sabe? (Raquel, 2021, n.p.).

O sentimento de pertencimento, descrito por Fernanda Raquel, se entrelaça à experiência das integrantes do Coletivo Madalena Anastácia, que, ao se apresentarem em um espaço predominantemente branco, percebem a potência de estarem juntas e o impacto que essa presença coletiva provoca. Assim como no relato do Coletivo NEGA, a coletividade negra surge não apenas como um meio de resistência, mas como uma necessidade política e afetiva, um espaço onde mulheres negras podem existir sem a constante necessidade de explicar, justificar ou suavizar suas experiências para um público que não as reconhece em sua complexidade.

⁴¹⁰GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado; et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1983. p. 234.

Tanto Lélia Gonzalez quanto Cláudia Simone apontam para a complexidade de ser uma mulher negra em um mundo onde a branquitude se recusa a enxergar sua própria posição. Enquanto Gonzalez enfatiza a necessidade de romper com o silenciamento histórico, Cláudia Simone evidencia os desafios práticos e emocionais dessa ruptura. O caminho para a autonomia, portanto, passa não apenas pela fala, mas pela construção de espaços onde essa voz possa ecoar sem a constante necessidade de se justificar ou resistir ao apagamento.

Os Fóruns mostraram-se espaços fundamentais para a conscientização, mas também expuseram tensões profundas dentro da própria rede. Sobre o estado emocional de Cláudia Simone ao retornar ao Brasil, Bárbara Santos (2019, p. 74) relata: "Apesar de entender que foi importante ocupar aquele espaço, ela estava chocada com o nível e a profundidade do racismo entre as Magdalenas". Santos complementa, destacando o impacto dessa vivência: "Nós sabemos da realidade do racismo, de como é um fator constitutivo da socialização latino-americana, mas, mesmo assim, parece muito mais duro quando o vivenciamos entre aliadas" (Santos, 2019, p. 74).

É nesse contexto que a transformação da imagem de Madalena em Anastácia simboliza um reposicionamento narrativo dentro do Teatro das Oprimidas. Anastácia, historicamente associada à mulher negra escravizada e silenciada pela violência colonial, torna-se um símbolo de resistência, reforçando a necessidade de dar visibilidade às experiências das mulheres negras no teatro.

Embora houvesse um reconhecimento sobre a riqueza que os espaços mistos produzem para analisar diferentes perspectivas sobre o racismo, a necessidade de estar entre pares, e dividir experiências mais profundas sobre racismo tornou-se uma questão indispensável. Essa resignificação reflete o impacto das discussões levantadas dentro dos Laboratórios Madalena, que abriram um espaço para que mais perguntas surgissem — perguntas que, muitas vezes, só poderiam ser respondidas entre mulheres negras⁴¹¹.

Esse impacto pode ser observado nas experiências das mulheres que participaram dos Laboratórios Madalena. Para muitas mulheres que participaram dos primeiros Laboratórios Madalena delas, esses foram os primeiros espaços onde puderam expressar livremente suas dores,

⁴¹¹SANTOS, Bárbara. Empretecer o teatro, escurecer a consciência, expurgar a branquitude internalizada. *Revista Olhares*, São Paulo, v. 9, n. 1 e 2, p. 40-52, 2023, p.46.

angústias e trajetórias de resistência relacionadas ao racismo, longe dos olhares masculinos e das estruturas que historicamente silenciaram suas vozes.

A criação do Coletivo Madalena-Anastácia e a adaptação do espetáculo *Consciência do Cabelo aos Pés* refletem esse processo de resistência e ressignificação dentro do Teatro das Oprimidas. O grupo, resultado da articulação de mulheres negras em diferentes territórios, emerge como uma resposta ao apagamento e à exclusão histórica, garantindo que sua presença não desapareça após essa criação inesperada, mas permaneça como uma força contínua de transformação. Evidenciando seus posicionamentos artísticos como uma necessidade histórica.

Figura 9. Anastácias - setembro de 2015



Em sequência: Fernanda Dias, Bárbara Santos, Eloanah Gentil, Rachel Nascimento, Cláudia Simone e Isabel Freitas. Fonte: Rocha, 2019, p.74,⁴¹²

⁴¹²ROCHA, Rachel Nascimento da. *Cor das oprimidas: Coletivo Madalena Anastácia como movimento feminista negro educador*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Disponível em: https://www.dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/135_Rachel%20Nascimento%20da%20Rocha.pdf Acesso em: 21/07/2025.

2.2.1.1 Consciência Negra da cabeça aos pés

O espetáculo Consciência Negra da Cabeça aos Pés foi apresentado antes mesmo da formalização do Coletivo Madalena-Anastácia, sendo, portanto, um marco inaugural na trajetória do grupo. Sua potência crítica em relação às normas da branquitude revelou-se tão contundente que estabeleceu uma nova forma de trabalho artístico, caracterizada como "dança-teatro-denúncia"⁴¹³.

A peça teve suas primeiras apresentações no I Festival Magdalena Internacional, realizado em Puerto Madryn, Argentina, em setembro de 2015, e no IV Encontro Latino-Americano de Teatro do Oprimido, ocorrido na Nicarágua, em janeiro de 2016. Esses eventos configuraram um momento fundamental na consolidação do coletivo, evidenciando a força estética e política da performance antes mesmo da estruturação formal do grupo⁴¹⁴.

O espetáculo Consciência do Cabelo aos Pés, escrito por Bárbara Santos, incorpora influências de danças africanas e afro-brasileiras, trabalhadas com o elenco pela atriz, bailarina e preparadora corporal Fernanda Dias, integrante do coletivo e intérprete da protagonista⁴¹⁵. A peça narra a trajetória de mulheres negras no processo de reconhecimento e enfrentamento das opressões raciais e de gênero, questionando a branquitude como padrão universal de beleza e evidenciando os impactos do racismo e do sexismo sobre os corpos negros femininos (Netto, 2018, 2023; Rocha, 2019; Oliveira, 2021).

A narrativa apresenta personagens que, de maneiras distintas, lidam com a pressão social para se encaixar nesse ideal estético: algumas tentam modificar sua aparência para serem aceitas no mercado de trabalho e nos espaços sociais, enquanto outras reivindicam a valorização da estética negra e questionam a normatização dos corpos. O espetáculo, estruturado como um musical de dança-teatro, percorre desde a infância, marcada por experiências de rejeição e racismo na escola, até a vida

⁴¹³NETTO, Carolina Angélica Ferreira. *Por uma educação antirracista: o Teatro do Oprimido como ferramenta de percepção e transformação da realidade de meninas negras*. 2018. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – CEFET/RJ, Rio de Janeiro, p. 52. Disponível em: https://www.dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/113_Carolina%20Ang%C3%A9lica%20Ferreira%20Netto.pdf. Acesso em: 21/07/2025.

⁴¹⁴Uma versão online da peça está disponível no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEuKYJLIEA0>. Acesso em: 21/07/2025.

⁴¹⁵Netto, op. cit., p.55.

adulta, onde a exigência da "boa aparência" se impõe como um critério de aceitação social e profissional.

Em uma sociedade racista, as representações sobre o cabelo crespo são carregadas de estereótipos que moldam a forma como pessoas negras se percebem e são percebidas. No ambiente escolar, além dos conteúdos pedagógicos, são reproduzidos valores e preconceitos que reforçam padrões estéticos eurocêtricos, afetando diretamente a autoestima e a identidade racial das crianças negras. A escola naturaliza essas imposições, impactando a relação com o próprio corpo e perpetuando desigualdades sociais⁴¹⁶.

Para muitas famílias negras, cuidar do cabelo das crianças é um gesto de afeto e identidade, mas na escola, esse cuidado pode se transformar em uma expectativa de conformidade a padrões brancos. Mesmo bem penteadas, crianças negras frequentemente enfrentam piadas e apelidos pejorativos. Por isso Gomes (2002, p. 45) ressalta que “uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra; outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos.”

A escola frequentemente representa o primeiro ambiente de interação interétnica para crianças negras, ampliando seu convívio social, mas também as expõe a dinâmicas de exclusão e constrangimento racial. Nesse espaço, a rejeição ao seu corpo e cabelo torna-se uma experiência precoce e marcante, sendo muitas vezes naturalizada no cotidiano escolar como parte de um processo mais amplo de discriminação⁴¹⁷.

Esse processo de desvalorização acompanha as pessoas negras ao longo da vida, especialmente as mulheres, afetando desde as relações afetivas até sua inserção e permanência no mercado de trabalho. Como aponta Figueiredo (2002, p. 5), muitas mulheres acabam incorporando o ideal de branquitude e a valorização da textura capilar lisa: “As mulheres querem ter o cabelo liso, pensando que o cabelo liso não dá trabalho. O cabelo crespo não tem caimento, não tem balanço. Todas querem ter o cabelo comprido. [...] Um cabelo sedoso e com balanço é mais bonito, as pessoas te olham diferente.”

⁴¹⁶GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, p. 40-51, set./dez. 2002, p.44.

⁴¹⁷Gomes, 2002, p. 45.

No decorrer da apresentação, uma personagem branca e loira canta para as personagens negras sobre o desejo de todas em se parecer com ela, ilustrando a pressão para o embranquecimento. “Bela, bela, sensual/Todas querem ser igual” canta a personagem branca e loira para as demais negras⁴¹⁸. Essa valorização do cabelo liso não apenas reforça padrões eurocêntricos de beleza, mas também evidencia como a estética negra segue sendo marginalizada, exigindo das mulheres negras adaptações constantes para serem socialmente aceitas.

Kilomba (2019, p. 129) argumenta que o processo de adaptação às normas estéticas da branquitude, como o alisamento do cabelo crespo, funciona como um mecanismo de branqueamento simbólico, pois “fabrica sinais de branquitude”. Isso significa que alterar características naturais do corpo negro para se aproximar do padrão branco pode ser visto como uma tentativa de inclusão social. Durante a apresentação essas questões são expostas, “e o fórum se faz necessário: como seguir a vida em sociedade garantindo as individualidades e autenticidades do ser mulher negra no Brasil e no mundo⁴¹⁹”

Algumas personagens negras representam em cena mulheres que tentam se encaixar nos padrões hegemônicos de beleza para serem aceitas no mercado de trabalho e em outros espaços sociais, enquanto outras personagens se afirmam na beleza negra e discutem questões raciais para criticar e resistir à normatização dos corpos cantando:

Black Power” (Bárbara Santos)

Por qual motivo você teme o meu cabelo? //O que te intriga quando vê minha cabeleira? //Isso é inveja? Ou é desprezo?// Isso é recalque? //Ou preconceito? //Preconceito! //No meu cabelo eu faço a minha moda// Meu cabelo é expressão do meu poder //Do meu poder Black Power! //Black Power! Black Power! (Rocha, 2019, p.75).

Os questionamentos diretos, alternando entre dúvidas e afirmações sobre a reação social ao cabelo crespo e ao Black Power, reforçam que a desvalorização do cabelo negro não é um fenômeno isolado, mas resultado de um olhar racista que marginaliza a estética

⁴¹⁸Rocha, 2019, p.75.

⁴¹⁹Netto, 2018, p.54.

negra. Essa marginalização se agrava quando associada à textura do cabelo, que se torna um critério essencial na escala classificatória de cor.

Como observa Figueiredo (2002, p. 6), a classificação racial não se baseia apenas na cor da pele, mas também na textura do cabelo, um fator determinante na construção das hierarquias raciais. Pessoas negras de pele clara com cabelos lisos são frequentemente mais valorizadas, enquanto aquelas com cabelo crespo são associadas a categorias racializadas como “mulato” ou “sarará”. Já indivíduos de pele escura e cabelo liso, como os chamados “cabo-verdes”, tendem a ser vistos como mais próximos do padrão de beleza dominante. Isso evidencia que, mais do que a tonalidade da pele, a textura capilar influencia a posição social dentro da escala racial.

Nesse contexto, os cabelos Black Power simbolizam resistência, orgulho racial e afirmação da identidade negra, [...] Cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil, juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra⁴²⁰.

Rocha explica que, ao apresentar essas cenas para as mulheres feministas da Rede Madalena Internacional, ficou evidente como a fetichização e o racismo recreativo operam sob o disfarce da “admiração” e da curiosidade. Isso se manifesta em gestos como toques não autorizados nos cabelos, selfies inesperadas e comentários que infantilizam e exotizam as mulheres negras do coletivo. Expressões como “Olha que lindas as Anastácias!” e “Olha que lindo o cabelo das Anastácias” revelam um olhar colonialista, que reduz essas mulheres a objetos de contemplação, em vez de reconhecê-las como sujeitos autônomos⁴²¹.

Esse tipo de comportamento gerou desconforto entre as mulheres negras, e reforça a ideia de que corpos negros, especialmente de mulheres negras, são percebidos como “fora do lugar” e, por isso, precisam ser nomeados, destacados e, muitas vezes, reduzidos a estereótipos. Assim, o que se apresenta como uma “admiração” esconde, na verdade, a perpetuação de dinâmicas de poder e de desigualdade racial.

⁴²⁰GOMES, Nilma Lino. *Sem Perder a Raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.20.

⁴²¹Rocha, 2019, p.75.

É comum pessoas que nunca vimos ou acabamos de conhecer se acharem no direito de tocar em nossos cabelos para verem se é “de verdade”, se é “duro” ou macio, e se surpreendem quando percebem que sim, são macios. E, diante de uma negativa ou repreensão nossa a essa atitude, se sentem ofendidas e nos taxam de raivosas, mal educadas e outros adjetivos do tipo (Netto, 2018, p.54).

Compreendendo o espaço feminista como seguro para reagir à essas violências, para a segunda apresentação ainda em Puerto Madryn, o Coletivo Madalena-Anastácia adicionou uma introdução à peça, na qual as atrizes se dirigiam ao público solicitando permissão para tocar em seus cabelos: “Seu cabelo/ Que lindo! / Posso tocar?”. Quando a resposta era afirmativa, elas tocavam os cabelos das pessoas presentes.

Segundo Rocha, “o desconforto era visível”, levando algumas pessoas a expressarem incômodo com a experiência: “Como assim ter meu corpo invadido desse jeito?” e “Isso é parecido com um homem me tocar sem permissão⁴²²”. Essas reações foram gatilhos para iniciar o debate sobre a naturalização da invasão ao corpo negro e a falta de consciência sobre os limites impostos a ele, tornando palpável a experiência cotidiana de mulheres negras diante da fetichização e do racismo recreativo.

A performance gerou reflexões e reações sobre essa inversão de papéis proposta. Como aponta Rocha, “uma das Anastácias perguntou se tocar o cabelo das mulheres brancas não seria pura vingança⁴²³”, e, nesse momento, a resposta do coletivo surgiu em forma de outro questionamento: “Pergunto como se experimentar minimamente a alteridade sem confrontar valores pré-estabelecidos⁴²⁴?”. Esse confronto revela a necessidade de desnaturalizar as relações de poder racializadas, tornando visível uma prática cotidiana que, quando direcionada ao corpo negro, é banalizada, mas quando revertida causa desconforto.

Ainda que algumas integrantes do coletivo não tivessem a intenção de educar pessoas brancas, Rocha justifica que “fazíamos pelo simples fato de nos posicionar, de contar a nossa versão da história que

⁴²²Ibid., p.77.

⁴²³Ibid., p.76.

⁴²⁴Ibid., p.76.

nos foi imposta, ao mesmo tempo, estávamos e estamos também sendo educadas”. Nesse processo, a própria encenação se tornou um ato pedagógico, onde não apenas o público foi provocado a refletir, mas as próprias atrizes também foram transformadas pela experiência, evidenciando que “através do amor, da raiva, ou qualquer outra emoção, educamos. Querendo ou não, emoções são políticas⁴²⁵”.

O racismo não é uma questão exclusivamente das pessoas negras, mas uma questão estrutural que beneficia e sustenta a branquitude. O racismo é uma problemática branca, pois sua prática depende de uma estrutura de poder que privilegia determinados grupos em detrimento de outros⁴²⁶. Nesse sentido, a branquitude é um lugar de fala sobre o racismo, por isso é necessário provocar autorreflexão, estimular a educação e ação consciente das pessoas brancas para que se movimentem pelo fim das desigualdades raciais.

Esse enfrentamento é essencial, pois, “as feridas raciais são “lesões e cicatrizes que impedem de fazer comunidade. De facto, a construção do comum é inseparável da reinvenção da comunidade⁴²⁷”. Dessa forma, a luta contra o racismo não deve ser apenas uma responsabilidade das populações racializadas, mas um compromisso coletivo voltado para a reconstrução de relações sociais mais justas e igualitárias.

Nesse contexto, a poesia *Cabelo Planta*, de Bárbara Santos, reafirma a importância da valorização da estética negra como parte fundamental desse processo de resignificação e resistência.

Cabelo é força, Cabelo é planta. A nossa origem. A nossa TRANÇA. Cabelo é força, Cabelo é planta. A nossa origem. A nossa DANÇA. Cabeça, corpo, Identidade. Bela, beleza, Diversidade. Um jeito próprio pra vaidade. Fazer escolha, Ter liberdade. Nessa cabeleira...Ancestralidade. Esse teu cabelo. Canta uma verdade. Essa cabeleira. Carrega uma história. Vai no teu cabelo. Futuro e memória.

⁴²⁵Ibid., p.76.

⁴²⁶KILOMBA, Grada. O racismo é uma problemática branca: uma conversa com Grada Kilomba. *Carta Capital*, 9 ago. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematika-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba/>. Acesso em: 21/07/2025.

⁴²⁷MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p.305.

(Cabelo Planta - Bárbara Santos) (Netto, 2018, p.53).

Os versos da poesia ressoam com as vivências de pessoas negras que, desde a infância, enfrentam olhares inquisitivos, estereótipos e tentativas de apagamento de sua estética natural. A metáfora do cabelo como planta sugere um enraizamento profundo, uma conexão com a ancestralidade e com a coletividade, evidenciando a historicidade do assunto que ao ser tratado na performance, presentifica essas dores transformando essa linguagem em ação e mudança.

2.2.1.2 "Nega ou Negra?" (2016) – Uma denúncia teatral sobre racismo e cultura do estupro

O espetáculo *Nega ou Negra?* (2016) nasceu como a segunda produção do Coletivo Madalena Anastácia, fruto do segundo Laboratório Madalena-Anastácia realizado no Brasil. Reunindo cerca de 18 mulheres, a criação se deu em um espaço de troca e investigação coletiva, onde experiências e vivências se entrelaçam para dar forma à cena. Sob a direção de Bárbara Santos, o espetáculo utilizou a metodologia do Teatro-Fórum para aprofundar questões urgentes, ampliando seu alcance ao escancarar as interseções entre gênero, raça e violência estrutural.⁴²⁸

Santos (2019) explica que o Teatro-Fórum é uma técnica do Teatro do Oprimido, que transforma o público em participante ativo da cena. A peça encena uma situação de opressão sem apresentar uma solução, e, ao final, o público é convidado a intervir, sugerindo alternativas para modificar a história. Os espectadores que entram na cena substituem a personagem oprimida e experimentam diferentes formas de resistência, enquanto os atores improvisam reações realistas.

Mediado por um Kuringa, o Teatro-Fórum promove reflexão coletiva e estimula a busca por estratégias concretas para enfrentar injustiças no cotidiano. *Nega ou Negra?* utiliza essa técnica como ferramenta pedagógica e estética para questionar identidades raciais e de gênero. Integrando dança negra e música popular brasileira, a peça

⁴²⁸Rocha, 2019, p.79.

provoca reflexões sobre como a branquitude naturaliza privilégios sociais enquanto silencia e deslegitima as vivências das mulheres negras⁴²⁹.

As integrantes do Coletivo Madalena Anastácia conceberam o espetáculo com o propósito de fomentar reflexões sobre a interseção entre experiências de entretenimento e os processos de construção, legitimação e naturalização da cultura do estupro.

Por meio de sua dramaturgia e metodologia, a obra instiga o público a uma análise crítica das práticas socioculturais que, muitas vezes, são percebidas como parte da “normalidade” do cotidiano, mas que, na realidade, reforçam e perpetuam estruturas de violência de gênero⁴³⁰. Através de trechos de canções populares brasileiras as atrizes provocam reflexões sobre a hipersexualização e a objetificação das mulheres negras.

Netto destaca que, na construção do espetáculo, foram selecionadas canções que reforçam a ideia de posse sobre o corpo das mulheres, evidenciando como a música popular brasileira, em determinados contextos, reproduz discursos de objetificação e dominação. Entre os trechos escolhidos, destacam-se: “Eu tenho um fusca, um violão, sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa” (Jorge Ben Jor); Nega do cabelo duro (Luís Caldas)⁴³¹; e “Tudo que é perfeito a gente pega pelo braço, joga lá no meio, mete em cima, mete em baixo”⁴³².

A protagonista, uma mulher negra, é assediada durante um bloco de carnaval ao som de “Nega do Cabelo Duro”, evidenciando como a canção ganha novas camadas de significado quando associada à violência cotidiana que atravessa os corpos negros femininos. A cena se intensifica quando, ainda no carnaval, a protagonista é encurralada em um beco sem saída por dois homens, culminando na encenação de um estupro.

Ao longo de toda a sequência, a música se mantém presente, sendo repetida e ressignificada em diferentes momentos — antes, durante e após a violência — num jogo dramático que evidencia como letras

⁴²⁹Ibid., p.79.

⁴³⁰Ibid., p.77.

⁴³¹A canção “Fricote”, de Luiz Caldas, cuja letra inclui o verso “Nega do cabelo duro”, deixou de ser interpretada pelo artista em seus shows. Durante entrevista ao programa Fantástico, da TV Globo, em comemoração aos 40 anos do Axé Music, o cantor afirmou que considera “desnecessário cantá-la”, reconhecendo o teor machista e racista da composição. Cf.: GSHOW. Luiz Caldas explica o motivo de tirar 'Fricote' do seu setlist: 'Desnecessário cantá-la'. Gshow, 24 fev. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/carnaval/2025/noticia/luiz-caldas-explica-o-motivo-de-tirar-fricote-do-seu-setlist-desnecessario-canta-la.ghml>. Acesso em: 01/03/2025.

⁴³²Netto, 2018, p.57-58.

aparentemente triviais podem reforçar discursos de objetificação e subjugação das mulheres negras⁴³³. Netto (2018) analisa o contexto da canção e destaca que sua repetição em diferentes formas ao longo da cena foi uma estratégia intencional para aprofundar as reflexões do público.

Netto (2018, p. 57-58) analisa criticamente a letra da música *Fricote*, de Luiz Caldas, apontando como seus versos, ao descrever o assédio a uma mulher negra com cabelo crespo que transita pela “Baixa do Tubo” — região periférica de Salvador associada à violência e à pobreza — reforçam estereótipos racistas e sexistas. A autora destaca que a composição ridiculariza o cabelo crespo, associa a mulher negra à falta de cuidado e higiene, e projeta sobre o homem negro a imagem de um agressor sexual, contribuindo para a difusão de um imaginário coletivo racista e para o enraizamento do auto ódio dentro da comunidade negra.

Compreender o contexto de produção dessa canção evidencia um aspecto central da construção da narrativa musical, pois permite refletir sobre os discursos racializados que vinculam a população negra à criminalidade e à hipersexualização no Brasil. A música não apenas representa um cenário de assédio e violência sexual, mas também posiciona homens negros como agentes da agressão, reforçando um imaginário racista que os associa à periculosidade e à delinquência.

Esse processo demonstra como a branquitude estrutura um cenário no qual a violência ocorre entre pessoas negras, ao mesmo tempo em que se mantém invisibilizada enquanto estrutura de poder. Ao ser amplamente difundido nos meios de comunicação, esse estereótipo sustenta diversos estereótipos negativos sobre a juventude negra e legitima políticas repressivas que naturalizam sua exclusão social.

A repetição da letra em cena convida os participantes a uma escuta atenta, deslocando o foco do ritmo envolvente para o significado das palavras e suas implicações. Nesse contexto, o Teatro-Fórum se transforma em um espaço de tensionamento das identidades, onde as relações sociais são teatralizadas e experimentadas dentro do contexto trazido ao palco⁴³⁴.

A cena se desenrola com o episódio de estupro, que desencadeia uma sequência de violências institucionais, evidenciando a

⁴³³Netto, 2018, p.58.

⁴³⁴Rocha, 2019, p.79.

vulnerabilidade da vítima diante do sistema de justiça e da mídia, que, em vez de oferecer suporte, reforçam sua revitimização⁴³⁵.

A narrativa da cena cria um cenário comum abordando as dinâmicas de revitimização e culpabilização da mulher negra. Na delegacia, o registro do caso é atravessado por questionamentos sobre sua vestimenta, comportamento e possível consumo de álcool ou drogas, deslocando a responsabilidade da agressão para a vítima. O público é colocado em cena para compartilhar as angústias da vítima em ser culpabilizada ao procurar por ajuda.

A peça segue demonstrando como o impacto da cobertura midiática com um viés sensacionalista e desumanizador, reduzem a protagonista a uma estatística que afetando diretamente o modo como a sociedade percebe as violências. E em todas as cenas, o público é convidado a estratégias que podem ser utilizadas sem culpabilizar a vítima ou atribuir a responsabilidade à mulher⁴³⁶.

Esse exercício possibilita que as participantes vivenciem, na prática, os desafios enfrentados por mulheres negras ao denunciarem agressões e buscarem justiça. Ao mesmo tempo, promove a construção coletiva de alternativas que não reproduzam estereótipos racistas e sexistas, estimulando a solidariedade como ferramenta de resistência. Santos (2016, p.159-160) ressalta que, no contexto do Teatro do Oprimido, a solidariedade se configura como um compromisso coletivo com a transformação social. Contribuir com a luta do outro significa também fortalecer a própria luta, consolidando um processo de engajamento político baseado na construção de lutas comuns e no compartilhamento de princípios éticos entre aqueles que buscam mudanças estruturais.

A interação com a plateia evidencia as dificuldades e limitações de romper com os ciclos de opressão, ao mesmo tempo em que possibilita um processo de letramento racial e de gênero, no qual a conscientização e o debate crítico atuam como ferramentas de transformação social. Diferente da abordagem distante de uma palestra ou do consumo passivo de notícias pela TV ou internet, o teatro cria um envolvimento direto com

⁴³⁵Netto, 2018, p.58.

⁴³⁶NETTO, Carolina A. F. (2017). Madalena-Anastácia: uma investigação cênica de mulheres negras no teatro das oprimidas. In: *13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11 Transformações, Conexões e Deslocamentos*. Anais eletrônicos. Florianópolis. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499404155_ARQUIVO_Artigo_MadalenaAnastacia.pdf. Acesso em: 21/07/2025.

o público, gerando uma experiência mais profunda e afetiva. Isso acontece porque, o teatro permite que “as pessoas criem algum tipo de relação com as personagens e, quando se deram conta, estavam em cena defendendo suas posições⁴³⁷”, tornando-se parte ativa da discussão e da busca por soluções.

A peça *Nega ou Negra?* termina com um chamado à resistência, incitando as mulheres negras a romperem o silêncio, denunciarem as violências raciais e de gênero e aclamarem sua existência com um grito que ecoa como um gesto de libertação—um grito que Anastácia, historicamente silenciada, não pôde dar: NEGRA⁴³⁸!. Esse grito foi um importante gesto simbólico para reunir as Anastácias do Rio de Janeiro, Pernambuco e Berlim para movimentar as reflexões tratadas na peça, dentro da Rede.

Esse processo de fortalecimento das Anastácias através desse espetáculo, fez com que ele se consolidasse como um marco dentro do Teatro das Oprimidas, articulando um discurso potente sobre violência de gênero, racismo e resistência negra. A montagem rompe com a passividade esperada do entretenimento e convoca o público a refletir reafirmando a urgência de narrativas negras feministas no palco e na vida.

A montagem estreou no Multicidade - Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas, realizado no Espaço Tom Jobim (Jardim Botânico/RJ), e desde então foi apresentada diversas vezes no Rio de Janeiro, tanto em espaços públicos quanto institucionais, incluindo assentamentos do MTST e o CEDIM – Conselho Estadual dos Direitos da Mulher, alcançando diferentes públicos e territórios. O espetáculo teve uma importante apresentação no II Festival Ma(g)dalenas Internacional, em Berlim, Alemanha, ampliando sua visibilidade e inserindo sua discussão no cenário global das artes cênicas feministas. Além disso, seguiu circulando por espaços comunitários e periféricos, fortalecendo seu impacto social e político⁴³⁹.

⁴³⁷Santos, 2016, p.33.

⁴³⁸Netto, 2017, p.61.

⁴³⁹Rocha, 2019, p.77.

2.3 UM CORPO NEGRO NO MUNDO: ANÁSTÁCIAS EM MOVIMENTO

O Coletivo Madalena-Anastácia foi criado em 2015, no Rio de Janeiro, no contexto da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas. Surgiu como uma resposta às demandas das mulheres negras durante o evento realizado em Puerto Madryn, e, a partir desse marco, segue fortalecendo sua atuação dentro da rede. Composto exclusivamente por mulheres negras, o coletivo tornou-se um espaço de articulação e resistência, estabelecendo alianças com outros grupos que enfrentam opressões semelhantes. Como destaca Santos:

O oprimido continua sendo igualzinho: é a mulher. Sendo mulher negra, mais ainda. Por mais que se tenha alcançado alguns direitos, a desigualdade de salário, de oportunidade e a violência ainda estão presentes. O público com que a gente trabalha continua sendo a juventude, a população de favela, que seguem sendo oprimidos. A diferença agora é que a gente está mais preparado para trabalhar com essas opressões interseccionais (ser mulher e negra e moradora de favela, por exemplo) (Santos, 2016, n.p.).⁴⁴⁰

Desde então, utiliza o Teatro das Oprimidas como ferramenta para explorar e enfrentar as opressões interseccionais de gênero e raça que atravessam a vivência das mulheres negras na sociedade. Claudia Simone Oliveira (2019) ao contar sobre as primeiras apresentações do coletivo, deixa evidente os novos desafios, por exemplo, estudantes reagiram inicialmente com risos diante da presença das atrizes negras — reflexo do estranhamento provocado por corpos e estéticas que não costumam ocupar espaços escolares com protagonismo.

No entanto, a cena se transformou quando uma jovem espectadora de aproximadamente 15 anos entrou no palco, soltou seu próprio cabelo e convidou a personagem oprimida a fazer o mesmo. Ao alterar os versos originalmente performados — de “bela, bela e sensual,

⁴⁴⁰Ver: SANTOS, Bárbara. O desenvolvimentismo deixa um rastro de injustiça. Entrevista realizada por Marcello Corrêa. O Globo, 2016.

todas querem ser igual...” para “bela, bela como é, viva a diversidade” —, a adolescente não apenas reescreveu a narrativa da opressão como também mobilizou o público a celebrar a diversidade⁴⁴¹.

A presença de corpos negros em cena nem sempre gera apenas reconhecimento e acolhimento; muitas vezes, ela tensiona estruturas e provoca reações adversas, escancarando dinâmicas de opressão que atravessam os espaços escolares e se manifestam tanto na plateia quanto nas figuras de autoridade. Em entrevista, o Coletivo NEGA, que também possui experiência com apresentações teatrais em escolas, destacou que esse público expressa suas emoções de maneira mais espontânea e sem filtros.

Esse comportamento pode representar tanto um desafio quanto uma experiência prazerosa, dependendo do contexto, pois, como afirmam, “é muito mais ‘à flor da pele’”. No contexto teatral, a presença de corpos negros em cena nem sempre gera apenas reconhecimento e acolhimento; muitas vezes, tensiona estruturas e provoca reações adversas. Esse estranhamento inicial evidencia como o olhar branco constrói subjetividades negras, posicionando-as como “o outro”, aquele que é visto, mas raramente vê.

No contexto da apresentação teatral, as artistas não apenas ocupam a cena, mas reconfiguram a relação entre espectador e representado. A reação dos jovens, que oscilam entre o riso e a curiosidade, revela o impacto dessa inversão: ao invés de serem apenas consumidores de uma imagem negra previamente moldada e exotizada pela mídia, eles se deparam com corpos reais, agindo e narrando suas próprias histórias. A franqueza das reações escolares pode gerar momentos de tensão, mas também abre espaço para um envolvimento genuíno, permitindo que o teatro atue como um catalisador de reflexões profundas e transformações coletivas.

Ao provocar esse estranhamento inicial, a performance desafia o olhar condicionado pela branquitude, permitindo que outras narrativas emergentes ocupem a cena. As emoções se transformam ao longo da performance e culminam em um gesto de identificação e resignificação. Esse circuito envolve a passagem das emoções por diferentes estágios, desde o desconforto inicial até a ação coletiva.

⁴⁴¹OLIVEIRA, Claudia Simone de. Delírios como investigação estética. In: SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas* – 2º, Ed. – Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019, p.72.

No teatro, esse circuito emocional ocorre quando a emoção se converte em pensamento e ação, permitindo que os espectadores se reconheçam, se interroguem e, por vezes, se reposicionem diante das narrativas que se desenrolam no palco e na vida. Como na cena em que a jovem espectadora, ao se ver refletida na personagem oprimida, entra no palco, solta seu próprio cabelo e propõe à outra que faça o mesmo.

As emoções, como destaca Didi-Huberman (2021, p. 38), são, movimentos, comoções — e, portanto, transformações. É através delas que nos tornamos capazes de modificar nossa percepção do mundo e, eventualmente, transformá-lo. Se a branquitude estrutura os corpos negros como “o outro”, como aquilo que é sempre observado e interpretado, o gesto de soltar os cabelos é um ato de ruptura performativa, no qual a espectadora não apenas se identifica, mas também reivindica sua própria imagem e agência.

A ressignificação do gesto — de “todas querem ser igual” para “viva a diversidade” — evidencia a potência do teatro como um espaço de reorganização simbólica e emocional. Ao transformar sua emoção inicial em um ato coletivo, a jovem espectadora exemplifica como os afetos circulam, atravessam corpos e, em última instância, produzem novas possibilidades de existência e representação.

Esse deslocamento reflete o que bell hooks (2019) chama de revidar o olhar, o momento em que o olhar negro deixa de ser apenas objeto e se torna sujeito, reconfigurando a cena e, consequentemente, a percepção dos que assistem. Segundo ela, as pessoas negras só conseguirão transformar a forma como são percebidas se, coletivamente, mudarmos a maneira como enxergamos a nós mesmos e o mundo ao nosso redor. “Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhares⁴⁴²”.

Esses saberes que nascem no encontro de mulheres negras, desafiam a desvalorização e a invisibilização dos corpos negros imposta pelo racismo, reafirmando a ancestralidade africana inscrita nos corpos negros devolvendo o reflexo, para que o espelho mostre as belezas, a força e as trajetórias aprisionadas pela branquitude. Ao fazer isso, esses saberes

⁴⁴²hooks, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019, p.39.

ajudam a redefinir e revalorizar a estética e a beleza negra, resistindo às narrativas racistas que historicamente marginalizam os corpos negros⁴⁴³.

Esse processo de estar em coletivo com outras mulheres negras foi se consolidando como um caminho para a construção da autonomia, pois, como afirma Souza (1983, p. 17), “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”, e essa elaboração envolve múltiplas operações psíquicas. Conforme o coletivo foi ganhando corpo e alinhando as ideias, foram desenvolvendo seus espetáculos a partir de diversas técnicas criando caminhos alternativos buscando responder adequadamente às demandas de racismo que foram surgindo⁴⁴⁴.

Estar em coletivo com outras mulheres negras tornou-se um caminho para a construção da autonomia. Como afirma Souza (1983, p. 17), “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”, um processo que envolve múltiplas operações psíquicas. Criar espaços onde jovens possam desafiar os padrões impostos pela branquitude não apenas tensiona essas estruturas, mas também possibilita a celebração entre mulheres negras. Nesse ambiente, uma mulher negra se reconhece no reflexo da outra, abrindo caminhos para novas narrativas, onde o branco deixa de ser o único referencial de identidade.

Esse processo de fortalecimento foi primordial, pois, à medida que as integrantes do coletivo se preparavam para enfrentar o racismo, os desafios também se intensificaram. A segunda participação internacional do Madalena-Anastácia, com a mesma peça, no IV Encontro Latino-Americano de Teatro do Oprimido (ELTO), em Matagalpa, Nicarágua, em janeiro de 2016, evidenciou essa escalada.

Carolina Netto, mulher negra, atriz do coletivo e, na época, integrante do Grupo de Teatro do Oprimido Cor do Brasil e da Rede Madalenas, relata que, ao visitar um país estrangeiro, percebeu-se interpretada não apenas como brasileira, mas também através da lente da narrativa sexualizada que a branquitude historicamente exporta.

Hipersexualizaçãodos nossos corpos por sermos
negras e brasileiras - foi meu primeiro contato na
prática da ideia real que se tem da mulher brasileira
do ponto de vista de um estrangeiro estando fora do

⁴⁴³GOMES, Nilma. Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017, p.80.

⁴⁴⁴Santos, 2016, p. 422-423.

meu domicílio, do meu conforto - muitos assédios na rua, no táxi, a qualquer hora com todas nós, situações que causavam bastante constrangimento (Netto, 2017, p.07).

O relato de Carolina Netto exemplifica a persistência das representações da mulher negra brasileira como objeto de desejo no imaginário global. Netto comenta que essa foi a primeira vez ela experimentou, na prática, como a mulher brasileira é percebida por estrangeiros, e que estar fora do Brasil nesse contexto, a deixou desconfortável⁴⁴⁵.

O racismo é alimentado por imagens recorrentes difundidas pelos meios de comunicação, moldando percepções que sustentam a discriminação racial. Desde a década de 1970, com a internacionalização da produção cultural brasileira, a figura da "mulata tipo exportação" tornou-se um recurso estratégico para representar a brasilidade, reforçando a erotização das mulheres negras no exterior⁴⁴⁶.

Essa construção simbólica opera transformando o corpo das mulheres negras em alvos de assédio e constrangimento, independentemente do contexto. Esse fenômeno demarca um "território de imaginação", no qual estereótipos raciais se materializam em violências concretas, restringindo sua mobilidade e seguranças. A mulher negra, especialmente a brasileira, carrega um corpo historicamente racializado e sexualizado, lido sob a ótica da disponibilidade e da vulnerabilidade, reforçando estruturas de dominação que transcendem fronteiras geográficas.

A hipersexualização das mulheres negras não é uma questão individual, mas um dispositivo colonial que se perpetua, transformando o corpo negro feminino em objeto de desejo e submissão. Essa lógica de desumanização criada pela colonialidade faz com que a "violência, aqui, torna-se um componente de etiqueta, como dar chicotadas ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de destruição visando incutir o terror. A vida do escravo é [...] uma forma de morte-em-vida"⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵Netto, 2018, p.55.

⁴⁴⁶DA SILVA, Nelson Fernando Inocêncio. Os fios que nos unem: Tecendo conhecimentos sobre a Lei 10639/03. *Anais do I Colóquio Interestadual 'Histórias e culturas africanas e afro-brasileiras na escola'*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2011, p.14.

⁴⁴⁷Mbembe, 2018, p. 29.

Esse conceito de "morte-em-vida" pode ser associado à maneira como a objetificação dos corpos negros femininos persiste na contemporaneidade, impondo-lhes vulnerabilidades que os colocam em um estado contínuo de risco e exclusão. Dentro do projeto de sociedade da branquitude, as mulheres negras não podem simplesmente estar em um espaço; elas precisam justificar sua presença e lidar com os estereótipos que a reduzem a um corpo disponível.

Ao abordar a interseccionalidade, Sueli Carneiro (2003) destaca que as mulheres negras enfrentam uma dupla opressão, resultante da interação entre o racismo e o sexismo⁴⁴⁸. No entanto, essa opressão não se dá de maneira isolada, pois outras camadas de discriminação, como classe, nacionalidade e xenofobia, podem intensificar ainda mais a vulnerabilidade dessas mulheres. Quando deslocadas para outros territórios, especialmente em contextos onde sua presença não é vista como legítima, a interseção entre raça, gênero e origem nacional as coloca sob constante vigilância e criminalização.

Essa realidade se reflete no relato de Carolina Netto, que narra a intensificação da violência vivida pelas companheiras do coletivo:

Os episódios mais dolorosos ocorridos com duas integrantes do coletivo foram: Insultos raciais, xenofóbicos e machistas, além de **tentativa de cárcere privado por parte de um homem** envolvido indiretamente em uma função do ELTO logo em suas chegadas a capital Manágua durante o traslado. Estando em situação de risco, essas mulheres voltam ao aeroporto para de lá se comunicarem com os integrantes de Cor do Brasil que participavam, assim como o coletivo Madalena Anastácia, do encontro, quando são consideradas **suspeitas pela polícia local** e são levadas à delegacia para averiguação. Quatro horas de interrogatório, revista, cães farejadores, abuso por parte dos policiais como: “**Por que vocês não fazem teatro no seu país?**” Como elas tinham carta convite e todos os contatos possíveis do festival, a situação foi atenuada após o responsável pela averiguação **falar ao telefone com um integrante de Cor do Brasil** repetindo tudo o que

⁴⁴⁸Carneiro, 2003, p. 120.

as mulheres já haviam dito variadas vezes, confirmando a história do festival. Foram escoltadas até a rodoviária e **postas em um ônibus** para Matagalpa por que, obviamente, **a voz de um homem tem poder** (Netto, 2017, p.08).

Essa experiência evidencia como esses eixos de opressão se sobrepõem, restringindo a mobilidade das mulheres negras e tornando-as alvos fáceis para assédio, violência e exclusão institucional. Vítimas de um ataque racista e machista, em vez de serem protegidas, foram imediatamente criminalizadas, tratadas como suspeitas e submetidas a interrogatório, revista e humilhação, mesmo possuindo todos os documentos que comprovavam sua participação no evento.

As vítimas perceberam, naquele momento, que a xenofobia intensificou a desconfiança sobre seus corpos e sua presença naquele espaço, tornando-as ainda mais vulneráveis. Essa constatação se confirmou quando, ao levarem a ocorrência até a embaixada do Brasil em Manágua, ouviram do embaixador: “Para evitar problemas como esse da próxima vez, viajassem acompanhadas de um homem”⁴⁴⁹.

Essa resposta não apenas minimiza a gravidade do ocorrido, mas também reforça a ideia de que a proteção e a credibilidade de mulheres negras dependem da tutela masculina, negando-lhes autonomia. Corroborando com o pensamento de Carneiro (2011) “Se alguns estão consolidados no imaginário social como portadores de humanidade incompleta, tornar-se natural que não participem igualmente do gozo pleno dos direitos humanos” (p. 15).

Jurema Werneck (2016) propõe que o racismo opera simultaneamente em três dimensões interligadas: pessoal, interpessoal e institucional. A dimensão pessoal refere-se às crenças e percepções internalizadas sobre raça, que influenciam sentimentos e comportamentos individuais; A dimensão interpessoal manifesta-se nas interações sociais, por meio de discriminações diretas, microagressões e violências raciais. Já a dimensão institucional está presente nas estruturas e políticas de instituições, perpetuando desigualdades raciais independentemente da intenção dos indivíduos que as operam.

Essas três dimensões não atuam isoladamente, mas de forma articulada, afetando “os indivíduos e grupos (não apenas de suas vítimas),

⁴⁴⁹Netto, 2018, p.56.

gerando sentimentos, pensamentos, condutas pessoais e interpessoais, atuando também sobre processos e políticas institucionais⁴⁵⁰”.

A partir da análise de Werneck (2016), considero fundamental destacar a dimensão emocional do racismo como um componente político. As emoções não surgem de forma isolada ou exclusivamente interna, mas são moldadas por interações sociais, culturais e históricas. Nesse sentido, Sara Ahmed (2015) nos lembra que o conhecimento não pode ser dissociado dos sentimentos e das sensações, pois é através das emoções que interpretamos o mundo⁴⁵¹.

Dessa forma, compreender o racismo vai além de suas dimensões estruturais; é também reconhecer como ele afeta corpos e subjetividades, gerando respostas emocionais que podem tanto reforçar quanto desafiar as hierarquias raciais. O olhar dos policiais que enxergaram aquelas mulheres como criminosas em potencial não é neutro, mas carregado de racismo, entendido aqui como uma emoção ideologicamente construída pela branquitude, que molda os corpos negros para que sejam interpretados como ameaçadores. Nesse contexto, os policiais não atuam apenas individualmente, mas representam o racismo institucional, pois sua percepção desloca-se do campo pessoal para consolidar uma lógica estrutural.

Esse mecanismo demonstra como o racismo não depende apenas do sentimento individual de desconfiança em relação à pessoa negra, mas é também aprendido e refinado dentro das instituições, tornando-se um instrumento de manutenção da ordem racial. Assim, a hierarquia racial se perpetua ao criar supostas realidades sociais que legitimam condutas excludentes, afetando todos os envolvidos no circuito do racismo, ainda que de maneiras distintas.

Do ponto de vista das pessoas que vivenciam o racismo, o contato com a violência racial – mesmo de forma indireta, como ao ler relatos, assistir a notícias na TV ou ouvir experiências de outras pessoas negras – é suficiente para acionar gatilhos emocionais, conectando-se a um circuito contínuo de impactos do racismo. O corpo que carrega na pele a marca dessa experiência não apenas reconhece a dor, mas também ativa a

⁴⁵⁰WERNECK, Jurema. Racismo institucional e saúde da população negra. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 535-549, 2016, p.541.

⁴⁵¹AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Tradução de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, p. 259-260.

memória da ferida, que pode sangrar, doer profundamente ou se manifestar como uma leve coceira.

Analisar o racismo sob essa perspectiva, nos permite observar os efeitos do racismo como uma experiência emocional e corporal, que altera a maneira como o indivíduo se relaciona consigo e com o mundo. Sobre isso, Michele Mafra, do Coletivo Nega, reflete sobre os efeitos de tomar consciência do racismo estrutural:

Parece que eu perdi a minha essência ao longo desse período de descoberta, sabe? Isso é uma coisa que eu e a Rita conversamos muito, que quando eu estava no período da graduação, eu entrei em 2012, no início da graduação eu era uma pessoa mais extrovertida, mais alegre. Porém, quando eu fui compreendendo, tendo uma noção de mundo maior, tendo uma noção racial maior me entendendo na sociedade... isso me desestabilizou um pouco, eu perdi a pessoa que eu era um pouco. Entrar no teatro fez com que eu resgatasse um pouco disso, assim... eu nunca mais irei resgatar a pessoa que eu era, porque éramos ingênuos. No entanto, eu consegui lidar... eu fui entendendo o processo... (Mafra, n.p.n.d.).

Esse sentimento de “perda da essência” remete a um “despertar doloroso”, um momento em que pessoas racializadas, ao compreenderem os limites impostos pelo racismo, percebem que sua subjetividade foi condicionada por uma estrutura que sempre tentou negá-las. Essa transformação não significa, necessariamente, uma perda no sentido negativo, mas um processo de reconstrução identitária, no qual é preciso ressignificar emoções, memórias e pertencimentos.

Nesse percurso, o teatro surge como uma ferramenta de reconexão, permitindo que a subjetividade se reorganize de forma mais autêntica e fortalecida. A arte, nesse contexto, cria um espaço de enfrentamento ao silenciamento e de elaboração das dores provocadas pelo racismo, assim como o compartilhamento dessas emoções e a construção de redes coletivas tornam-se estratégias fundamentais para a reconstrução subjetiva. Falar sobre o impacto do racismo não apenas legitima as emoções envolvidas, mas também possibilita que o choque da conscientização seja transformado em ação e resistência.

No entanto, nunca sabemos com exatidão a profundidade da inscrição do racismo em nossos corpos e trajetórias, nem temos controle sobre quando ou como esse gatilho será novamente acionado. Quando uma ferida profunda é novamente machucada, ou até mesmo tocada, não temos controle sobre o quanto aquele ferimento irá sangrar. Não é possível saber quando o ar irá voltar aos pulmões, após ler um relato te paralisa, porque às vezes serão necessárias horas, dias ou semanas para voltar a respirar.

A violência racial e de gênero não se encerra no ato da agressão em si, mas deixa marcas emocionais profundas e duradouras. O impacto do ocorrido não foi apenas individual, mas coletivo, atingindo todas as integrantes da Rede Ma(g)dalena, que se sentiram estarrecidas, desrespeitadas e invadidas.

Sentimo-nos todas as Madalenas presentes no ELTO **estarrecidas, desrespeitadas, invadidas**, as/os nativas/os envergonhadas/os, a ocorrência foi posta para que todo o festival tomasse ciência. O manifesto da Rede Ma(g)dalena foi escrito durante essa edição do ELTO, um manifesto pelas ruas da cidade foi organizado pelo festival, sob os olhares da polícia local. Porém nada disso foi capaz de amenizar o sofrimento emocional que essas duas mulheres passaram (Netto, 2017, p.07-08).

O racismo é um dispositivo emocional responsável por moldar politicamente as superfícies dos corpos através da repetição de ações pelo tempo, neste caso, decidindo qual existência terá solidariedade, e quais serão culpadas pelas violências sofridas⁴⁵². Esses padrões raciais de hierarquização nos ensinam que haverá sempre uma alternância de violências na busca de machucar, confundir, isolar e culpar as mulheres negras, mas que afetam a experiência internacional de todas as mulheres que são identificadas como brasileiras.

Nesse sentido, considerar as emoções como parte do projeto político significa reconhecer sua importância sem ignorar as mobilizações que elas provocam. Embora o sofrimento das mulheres não deva ser a base da luta feminista, ele é uma dimensão fundamental da experiência que o feminismo precisa abordar. Aprender a interpretar e contextualizar

⁴⁵²Ahmed, 2014, p. 4.

esse sofrimento de forma crítica contribui para o processo de cicatrização das dores coloniais, patriarcais e brancas, permitindo que essas feridas sejam compreendidas sem serem reduzidas a meras vulnerabilidades. Essa abordagem exige um equilíbrio delicado: reconhecer e respeitar a dor das mulheres sem transformá-la no único alicerce da política feminista, evitando que a luta se baseie apenas na vitimização, sem abrir espaço para a agência e a resistência⁴⁵³.

É essencial falar sobre a dor para formar vínculos feministas, e nesse processo de compartilhamento, é importante reconhecermos que as histórias não são iguais, mas conectadas. Isso permite criar conexões sem homogeneizar as experiências. O relato de Carol torna evidente como as diferentes emoções que surgiram durante o compartilhamento das violências sofridas pelas artistas negras, foi um veículo importante para criar um ambiente de solidariedade e acolhimento entre todes que estavam no evento.

Refletir sobre essas dimensões permite compreender o racismo como uma emoção, que impacta todos os envolvidos em um ato racista. No entanto, essa concepção não deve ser confundida com a ideia comum de que atitudes racistas são meramente emocionais, irracionais ou impulsivas. Pelo contrário, o racismo opera como uma emoção política, estrategicamente construída e articulada em formatos que se ajustam e se deslocam conforme necessário, garantindo a manutenção das hierarquias raciais.

Esse funcionamento permite que a eliminação simbólica e material das pessoas negras ocorra sem que a branquitude seja diretamente responsabilizada, preservando assim sua posição de poder enquanto naturaliza e perpetua estruturas excludentes. Isso evidencia que o racismo está presente em contextos onde a branquitude domina, reforçando a importância de articular redes de proteção e acolhimento, uma vez que as diferentes formas de violência configuram mecanismos de opressão e exclusão social que, ao conjugar racismo e sexismo, resultam em uma “espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida” das mulheres negras⁴⁵⁴.

As articulações políticas, quando construídas globalmente, desempenham um papel estratégico na organização de redes de acolhimento e na formulação de estratégias de denúncias produzidas a

⁴⁵³Ahmed, 2015, p.263.

⁴⁵⁴Carneiro, 2011, p. 128.

partir desse lugar social, porque a violência nunca será apenas machista ou apenas racista quando se trata desse grupo de mulheres. As violências vividas e as articulações construídas nesses encontros evidenciaram que a identidade da mulher negra brasileira é atravessada por camadas de significados que demandam reflexão crítica e ressignificação.

A participação em eventos internacionais revelou como a imagem da mulher brasileira, historicamente moldada por discursos racializados e coloniais, continua a operar como um marcador que restringe sua mobilidade, expõe seus corpos à hipersexualização e reforça vulnerabilidades estruturais. Nesse cenário, o coletivo expandiu suas estratégias de atuação, compreendendo que o enfrentamento dessas questões transcende o contexto local e se insere em um debate global sobre raça, gênero e colonialidade.

Por meio da arte e do Teatro das Oprimidas, o grupo busca construir redes de resistência e acolhimento, reafirmando a centralidade das mulheres negras na produção de suas próprias narrativas e na disputa pelos significados que lhes são historicamente impostos. Dessa maneira, o Coletivo Madalena Anastácia segue ampliando suas ações, fortalecendo diálogos e intervindo criticamente em diferentes territórios, desafiando estruturas que historicamente silenciaram suas vozes.

O Coletivo Madalena Anastácia constitui um processo inovador dentro da Rede Ma(g)dalena Internacional, o coletivo expandiu sua atuação ao longo dos anos. Além de suas atividades no Brasil, o grupo construiu uma trajetória internacional significativa, participando de eventos em países como Argentina, Nicarágua, Alemanha, Estados Unidos, Peru e Guiné-Bissau. Como resultado das mobilizações de suas primeiras integrantes, foram criados, em 2017, o Coletivo Anastácia Berlim e o Coletivo Madalena Anastácia Pernambuco, ampliando ainda mais sua rede de atuação.

2.3.1 As Anastácias de Berlim

O Laboratório Madalena-Anastácia teve início em Berlim, em outubro de 2016, como um desdobramento da rede global de resistência articulada pelo Teatro das Oprimidas. Enquanto no Brasil as Madalenas-Anastácia utilizavam a arte para enfrentar o racismo e o sexismo, em Berlim essa experiência foi ressignificada a partir da vivência da migração. As mulheres negras que impulsionaram essa iniciativa

carregavam as marcas das violências raciais vivenciadas nos eventos da rede e decidiram levar à capital alemã um espaço de investigação cênica que articula gênero e raça, possibilitando reflexões sobre as opressões enfrentadas por mulheres negras nesse contexto⁴⁵⁵.

A cidade de Berlim, historicamente marcada por fluxos migratórios diversos e pelo ativismo negro e feminista, oferece um território fértil para a experimentação estética e política do Teatro das Oprimidas. Nesse cenário, o II Festival da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, realizado em 2017, tornou-se um momento-chave para a troca de experiências e a construção de redes entre diferentes coletivas da Rede. Foi nesse contexto que se articulou o Madalena Anastácia Berlim, um grupo efêmero formado para a participação no evento, cujas performances dialogavam com outras iniciativas artísticas na cidade.

Apesar de sua existência pontual, essa articulação reforçou as conexões entre mulheres negras no teatro e fomentou debates sobre migração, racismo e feminismo transnacional. Inicialmente, a pesquisa partiu do pressuposto de que o Madalena Anastácia Berlim era um coletivo estabelecido, pois as fontes disponíveis sugeriam essa continuidade. No entanto, ao aprofundar a investigação e entrevistar Sandra Bello, uma das participantes fundadoras do Coletivo, ficou evidente que essa formação ocorreu exclusivamente no contexto do festival, participando de outras apresentações, mas sem se consolidar como um grupo permanente.

Essa descoberta exigiu um redirecionamento da análise, levando à necessidade de compreender a efemeridade como parte da dinâmica das redes de Teatro das Oprimidas. Esse caso revela como determinadas experiências artísticas transitórias podem ser percebidas como estruturas mais estáveis do que realmente são, evidenciando a fluidez das redes feministas e os desafios de documentar sua trajetória de forma precisa.

Nesse sentido, compreender a efemeridade como parte da dinâmica do Teatro das Oprimidas implica reconhecer que sua força não reside necessariamente na permanência institucional dos grupos, mas na capacidade de mobilização, articulação e reverberação de suas práticas. Como aponta Leda Maria Martins (2021), a performance opera dentro de um tempo espiralar, em que passado, presente e futuro se entrelaçam,

⁴⁵⁵Informações disponíveis em: <https://teatrodelasoprimidas.org/anastacia-berlin/>. Acesso em: 21/07/2025.

permitindo que práticas temporárias ressurgam em novos contextos, ressignificadas por outras vozes e corpos⁴⁵⁶.

Essa perspectiva amplia a compreensão da resistência no teatro feminista, destacando como sua potência pode estar na própria transitoriedade, na maneira como suas ações desafiam a estabilidade e deixam marcas que ultrapassam sua existência material. Dessa forma, mais do que lamentar a dissolução de certas articulações, é preciso reconhecer que a lógica das redes feministas e antirracistas no teatro não depende da permanência, mas da continuidade das ideias, das metodologias e dos afetos que se multiplicam em diferentes tempos e espaços.

Nesse sentido, as performances apresentadas carregam em si a potência da transformação, trazendo a compreensão de que “o corpo da performer é um corpo camaleão que se adapta a diversos ambientes através da manipulação e da metamorfose; a performer trabalha o corpo como um pintor trabalha a tela.”⁴⁵⁷ Essa adaptabilidade não apenas reforça a efemeridade como característica fundamental da cena, mas também evidencia como o teatro feminista se reinventa continuamente, deslocando-se entre contextos e criando novos territórios de resistência.

Nesse cenário, a atuação das Kuringas, facilitadoras no Teatro das Oprimidas, tem um papel central no Laboratório Madalena-Anastácia. Mais do que conduzir exercícios teatrais, elas criam um ambiente no qual o grupo possa reconhecer e elaborar suas próprias respostas às opressões vividas, sem imposições externas. Bárbara Santos sintetiza essa função ao afirmar que “kuringar é mediar o diálogo entre palco e plateia”⁴⁵⁸.

Esse diálogo é um dos pilares do Teatro do Oprimido, e o Kuringa tem a responsabilidade de torná-lo acessível e democrático. Sua atuação consiste em criar um espaço de confiança, respeito e dinamismo, onde o público não seja apenas espectador, mas parte ativa da cena e do debate, garantindo que a troca entre palco e plateia aconteça de forma crítica e transformadora.

⁴⁵⁶MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário do Jatobá*. 2. ed. revista e atualizada. São Paulo, Belo Horizonte: Editoras Perspectiva & Mazza Edições, 2021, p.23.

⁴⁵⁷FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2009, p.151.

⁴⁵⁸SANTOS, Bárbara. Conflito + diálogo = transformação. In: *Antídoto: Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas em Conflito*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p.76.

A própria nomeação desse papel carrega um significado importante no processo de mediação teatral. Como explica Bárbara Santos (2018, p. 15), a escolha do termo Kuringa, em vez de Curinga, reflete tanto a preservação da identidade do facilitador no Teatro do Oprimido quanto a necessidade de adaptação linguística em contextos internacionais. Segundo a autora:

Curinga ou Kuringa? Em português, apesar da ortografia admitir a utilização da vogal “o” para coringa, utilizamos o termo com a vogal “u”, Curinga. Em inglês, utiliza-se a tradução Joker, palavra aplicada também ao termo em outros idiomas. Tomando o exemplo de diversas áreas do conhecimento, nas quais nomes originais não são traduzidos, decidi utilizar somente o termo Curinga para me referir ao facilitador do Método, mesmo em contexto internacional. Entretanto, em alguns idiomas, a grafia da palavra com a letra “C” tem pronúncia de “S” ou “Ç”, por isso a substitui pela letra “K”, para preservar a sonoridade original da palavra em idiomas distintos. Incorporei o termo Kuringa em meus artigos internacionais e no meu blog. Esse também é o título do espaço de teatro do Oprimido do qual eu sou diretora artística: KURINGA – espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim (Santos, 2018. p. 15).

A grafia com "K" reforça a ideia de adaptação e continuidade do método em diferentes territórios, especialmente no contexto do KURINGA⁴⁵⁹ – espaço dedicado à pesquisa, produção e multiplicação do Teatro do Oprimido em Berlim, que se tornou uma referência na formação de praticantes do Teatro das Oprimidas e na multiplicação da metodologia no cenário europeu. Esse centro tem sido fundamental não apenas na formação de praticantes do Teatro das Oprimidas, mas também na difusão dos trabalhos do Madalena-Anastácia Berlim, ampliando o alcance e a articulação da rede no cenário europeu.

⁴⁵⁹Espaço kuringa: Organização Não Governamental (ONG) é um espaço de pesquisa, produção e qualificação no Teatro do Oprimido, dedicado à multiplicação criativa do método. kuringa@kuringa.org (Oliveira, 2021, p.142).

Por isso foi decidido que metodologicamente seria analisado o percurso das performances criadas e sustentadas pelas Madalenas-Anastácias e as conexões que esses encontros com o Madalena Berlin impulsionaram. Durante os laboratórios Madalena-Anastácia em Berlim e o intercâmbio com outras Anastácias de diferentes territórios, emergiram questões centrais sobre a experiência das mulheres negras na sociedade. No contexto berlinense, essas questões estavam atravessadas pela experiência da migração e pela necessidade de reivindicar um espaço de pertencimento em um território onde a branquitude predomina e estabelece as normas.

No entanto, ao cruzarem suas vivências, as participantes identificaram mais convergências do que divergências, evidenciando que analisar essas experiências a partir da perspectiva da diáspora possibilita uma compreensão mais ampla das formas como as opressões de raça e gênero se articulam globalmente. A partir destas discussões, elas chegaram em algumas questões norteadoras:

por que um corpo socialmente identificado como “corpo de mulher negra” está mais sujeito à objetificação e à exotização? Por que esse corpo desperta tanta curiosidade alheia? De onde vem a ideia de que esse corpo não tem fronteira própria e está sempre acessível?

Essas e outras inquietações foram fundamentais para a constituição do Coletivo Anastácia Berlim, em 2017, que se consolidou como um espaço de investigação cênica e resistência política, no qual a arte assume um papel central na contestação das violências estruturais e no fortalecimento das lutas feministas negras no contexto europeu. A primeira formação do coletivo foi composta por Uriara Maciel, Marli Borges, Sandra Bello, Jamile Silva, Grace Kelly Mendonça, Edna Martinez e Mel Prettyman, sob a direção artística de Bárbara Santos⁴⁶⁰. Abaixo segue imagem de algumas integrantes.

⁴⁶⁰TEATRO DAS OPRIMIDAS. Anastácia-Berlim. Disponível em: <https://teatrodelasoprimidas.org/anastacia-berlin/>. Acesso em: 21/07/2025.

Figura 10. Anastácia Berlim



Fonte: Teatro das Oprimidas. Anastácia-Berlim

O principal trabalho desenvolvido pelo coletivo foi a peça *Schwarz-Black-Preta*, um espetáculo de Teatro-Fórum que denunciava o racismo cotidiano no contexto da migração e a hipersexualização dos corpos negros na diáspora. A trajetória do Anastácia Berlim, desde os laboratórios até a formação do coletivo, foi marcada por intensos ensaios, encontros e apresentações em diversos eventos políticos e culturais na Alemanha.

As Anastácias de Berlim levaram suas performances a manifestações artísticas em datas simbólicas para a luta das mulheres, como o 8 de março, Dia Internacional da Mulher; 25 de julho, Dia da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha; e 20 de novembro, Dia da Consciência Negra no Brasil.

Essas apresentações têm desempenhado um papel fundamental na criação de conexões afetivas e políticas entre diferentes espaços de resistência na cidade. Um exemplo significativo é o terreiro de candomblé Ilê Obá Sileké, que existe em Berlim desde 2003 e funciona no Centro Intercultural Forum Brasil. Além do espaço Kuringa, o Ilê Axé é um espaço frequente para apresentações do Coletivo Madalena-Anastácia-

Berlim, tem se consolidado como um território de difusão da arte, além de fortalecer laços afetivos e espirituais entre a diáspora negra.

No entanto, há poucas informações disponíveis sobre essa montagem em fontes acessíveis online. Inicialmente, a pesquisa previa um intercâmbio em Berlim, que possibilitaria tanto a experiência direta da peça quanto o contato com as integrantes do coletivo para entrevistas e coleta de dados. No entanto, as restrições impostas pela pandemia de Covid-19 inviabilizaram essa etapa, e as tentativas de contato remoto com as integrantes não foram bem-sucedidas, limitando o acesso a informações mais detalhadas sobre a obra e sua recepção.

Apesar dos desafios, na fase final da pesquisa, foi possível entrevistar Sandra Bello, uma das integrantes fundadoras do coletivo. Esse diálogo acrescentou camadas essenciais à investigação, especialmente ao evidenciar a efemeridade do Madalena Anastácia Berlim, os obstáculos enfrentados na consolidação do grupo e as dinâmicas de recepção da peça *Schwarz-Black-Preta*. elementos que fornecem subsídios valiosos para a análise, ampliando a compreensão sobre a trajetória e o impacto do coletivo.

Apesar das dificuldades de acesso a informações sobre o grupo, na fase final da pesquisa foi possível entrevistar Sandra Bello, uma das integrantes fundadoras do Madalena Anastácia Berlim. Esse diálogo acrescentou camadas essenciais à investigação, revelando a efemeridade do coletivo, os desafios em sua consolidação e as dinâmicas de recepção da peça *Schwarz-Black-Preta*.

Segundo Sandra Bello, o Madalena Anastácia Berlim surgiu no contexto do II Festival da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, resultado da articulação de mulheres negras migrantes. No entanto, a iniciativa teve uma existência breve, durando menos de um ano, como relembra Sandra: “Nós fizemos três apresentações, teve um festival de Teatro do Oprimido, aí a gente fez toda a preparação para esse encontro. [...] Foi uma coisa muito efêmera. O encontro e o grupo, a gente não se consolidou.”⁴⁶¹

Embora o grupo não tenha se estabelecido como um coletivo permanente, sua breve trajetória foi marcada por um intenso processo criativo marcado pela criação de *Schwarz-Black-Preta*, um espetáculo de Teatro-Fórum que explorava as experiências de mulheres negras migrantes na Alemanha. Como explica Sandra, a peça foi construída a

⁴⁶¹Bello, 2025.

partir do questionamento sobre "o processo migratório daqui, e como a gente é tratado sendo o outro, do outro, do outro."⁴⁶²

Ao contrário do teatro convencional, onde um roteiro fixo estrutura a narrativa, *Schwarz-Black-Preta* foi concebida dentro da metodologia do Teatro-Fórum, que parte de demandas concretas e se constrói de forma aberta e participativa. Segundo Sandra Bello, a peça não seguia um roteiro fechado, mas tomava como ponto de partida as experiências migratórias das atrizes e as violências enfrentadas como mulheres negras na Alemanha. As cenas encenavam situações de opressão vividas no cotidiano, lançando-as para o público como um problema a ser resolvido coletivamente.

O caráter performativo da peça se articula com a ideia de cena como um espaço de deslocamento e ressignificação da realidade. Féral (2009) argumenta que a performance não apenas se inscreve no real, mas também o desestabiliza, deslocando seus códigos e exigindo que o espectador transite constantemente entre diferentes referências e sistemas de representação⁴⁶³. Em *Schwarz-Black-Preta*, essa instabilidade narrativa se manifesta na forma como as cenas revelam as estruturas discriminatórias, levando o público a alternar entre distintas perspectivas e a questionar os signos que, em contextos cotidianos, operam na naturalização dessas desigualdades.

Um exemplo disso é a dificuldade enfrentada por uma mulher negra migrante para obter a documentação necessária à sua permanência na Alemanha. O processo, já burocrático, torna-se ainda mais excludente quando novos requisitos são adicionados sem aviso prévio, criando obstáculos inesperados que dificultam a regularização de sua situação.

Mesmo apresentando toda a documentação exigida, frequentemente ouvem que algo está faltando, que precisa de novas comprovações, traduções adicionais ou documentos que antes não haviam sido solicitados. E durante esses processos extremamente exaustivos, é comum que um solicitante branco passe pelo mesmo procedimento de forma rápida e sem entraves, evidenciando o tratamento desigual e o caráter discriminatório da burocracia migratória.

Após a cena inicial, o público é chamado a propor diferentes reações para a personagem oprimida, testando alternativas como sair dessa situação. Essa dinâmica ressignificava a cena como um espaço de

⁴⁶²Ibid., n.p.

⁴⁶³Féral, 2009, p. 203-204.

construção coletiva, onde os espectadores não eram apenas observadores, mas agentes ativos na busca por estratégias de enfrentamento ao racismo institucional e às barreiras burocráticas impostas a corpos negros no contexto migratório.

A peça foi apresentada em alguns eventos antes do Festival das Madalenas e, à primeira vista, foi bem recebida pelo público. No entanto, como destaca Sandra, essa aceitação não necessariamente se traduziu em um engajamento profundo com as questões abordadas no espetáculo:

Eles gostaram. Agora, gostar a ponto de refletir, de colocar seus privilégios... começar a refletir seus privilégios, não sei o quê, aí é diferente, porque as pessoas vão lá com os seus ingressos, sentam lá, a gente se apresenta, a gente faz aquela discussão, depois cada um vai pro seu lado, para casa. (Bello, 2025, n.p).

No Teatro-Fórum, a construção da narrativa depende ativamente da participação do público, que intervém na cena para testar diferentes soluções para a situação de opressão apresentada. No entanto, essa característica do método significa que, ao final da encenação, não há um debate estruturado para aprofundar os temas abordados, pois a própria dinâmica do espetáculo já propõe uma interação contínua com os espectadores.

Sandra Bello também revela que não houve um momento posterior entre as atrizes para discutir criticamente a recepção do público. Sem essa troca, questões fundamentais, como o impacto real da performance, a maneira como o público interpretou as cenas ou as limitações da abordagem utilizada, não foram debatidas coletivamente. Sem um espaço de análise conjunta, torna-se mais difícil compreender se o teatro, de fato, gerou deslocamentos nas percepções da plateia ou se apenas reforçou padrões de consumo da arte engajada sem desestabilizar estruturas de poder.

A imagem a seguir retoma e amplia a discussão sobre as representações de Anastácia e sua ressignificação como símbolo de denúncia, memória e resistência. Trata-se de um cartaz de divulgação de uma atividade do Coletivo Madalena-Anastácia, no qual a máscara que remete à figura de Anastácia é utilizada como elemento central da

composição visual. Essa escolha dialoga com os tensionamentos trazidos por Kilomba (2019), ao abordar a colonialidade inscrita nos corpos negros, e com a obra de Rosana Paulino, que expõe e subverte os dispositivos históricos de silenciamento das mulheres negras. Aqui, o uso da máscara não reforça o apagamento, mas o rompe — ativando a memória, o enfrentamento e a presença no espaço público.

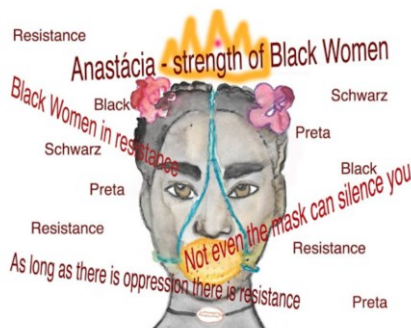
O cartaz, divulgado no site oficial do evento, apresenta informações sobre data e horário de uma das apresentações de *Schwarz-Black-Preta*, realizada antes do Festival das Madalenas. O registro contribui para evidenciar a circulação da peça e sua inserção no circuito teatral daquele momento.

Figura 11. Cartaz Schwarz, Black, Preta

Premiere // Opening: «Anastácia – Schwarz, Black, Preta»

11 julio, 2017 RMI

20 h – 11. Julio 2017



KURINGA-Theater Grüntaler Str. 35, 13359 BERLIN

A cooperation between KURINGA, Madalena-Anastácia-Berlin

Fonte: <https://teatrodelasoprimidas.org/premiere-opening-anastacia-schwarz-black-pret/>

No mesmo ano de criação do Madalena-Anastácia-Berlin, aconteceu o II Festival da Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, realizado em Berlim, teve como tema central No Means No!

/ Não é Não!⁴⁶⁴ Organizado pelo Madalena-Berlin, com o apoio do KURINGA, o festival teve como objetivo celebrar os avanços da rede internacional e buscar meios eficazes de ampliar a articulação entre grupos teatrais feministas, movimentos sociais e organizações.

Além de denunciar e promover reflexões sobre a cultura do estupro e a violência enfrentada por mulheres que, ao recusarem uma investida, cantada ou assédio, são frequentemente desrespeitadas e violentadas. Por meio do teatro, o festival buscou evidenciar essas dinâmicas opressivas e estimular debates sobre consentimento, autonomia e enfrentamento da violência de gênero⁴⁶⁵.

A participação do núcleo brasileiro do Coletivo Madalena Anastácia nesse evento era fundamental para fortalecer os diálogos entre as experiências vividas nos diferentes contextos em que a Rede atua, ampliando as trocas sobre as dinâmicas de opressão e resistência. No entanto, as dificuldades financeiras quase inviabilizaram essa ida, tornando necessária a mobilização de recursos alternativos.

A presença do grupo só foi possível graças a uma campanha de financiamento coletivo e ao apoio de uma ampla rede de aliados, composta por professores e alunos do CEFET/RJ - Maracanã, praticantes de Teatro do Oprimido e mulheres negras engajadas no feminismo negro. Dentre os apoiadores, destaca-se a vereadora Marielle Franco, que viabilizou integralmente a passagem de uma das integrantes do Coletivo Madalena-Anastácia-Rio⁴⁶⁶, demonstrando seu compromisso com a inserção de mulheres negras em espaços de debate e decisão.

Sua atuação evidencia um compromisso político com a ampliação da representatividade negra em espaços historicamente ocupados por pessoas brancas e de classe média, destacando não apenas sua militância, mas também seu papel como educadora. Seu gesto reafirma sua trajetória como mulher negra, favelada, mãe, lésbica e liderança política em movimento, alinhada à perspectiva interseccional. Esse apoio foi fundamental para viabilizar a presença do coletivo no evento, fortalecendo o diálogo sobre as interseções entre raça, gênero e violência⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴No means No: II Ma(g)dalena International Festival of the oppressed. Disponível em: <http://www.covenberlin.com/no-means-no-magdalenas/>. <http://kuringa.org/de/madalena.html>. Acesso em 10/09/2023.

⁴⁶⁵Netto, 2018, p.64.

⁴⁶⁶Ibid., p.64.

⁴⁶⁷Ibid., p.66.

Além disso, reforçou a importância da solidariedade na construção de redes de resistência transnacionais, ampliando espaços de troca e articulação entre diferentes realidades e contextos políticos. A programação diária do festival abordou temas específicos, incluindo racismo, violência contra as mulheres, redes de mulheres soropositivas e sexualidade, construções de gênero e o próprio lema "No Means No".

As atividades incluíram apresentações teatrais, performances musicais e intervenções estéticas em espaços públicos. As Anastácias Berlim e Rio apresentaram a performance “Vamos Juntas” sobre o crescente índice de assassinatos de mulheres negras⁴⁶⁸.

Figura 12. Vamos juntas! Intervenção Madalena Anastácia na peça do coletivo Madalena Anastácia-Berlim-2017.



Crédito: Noélia Alburquerque, Fonte: Rocha, 2019, p.83.

⁴⁶⁸Rocha, 2019, p.182.

Um dos destaques do festival foi a peça de encerramento, o Teatro-Fórum-Musical *Nega ou Negra?*, encenado pelo Coletivo Madalena-Anastácia-Rio. A montagem propõe uma investigação estética sobre a construção social da imagem da mulher negra, instigando o público a questionar criticamente a normalização do sexismo e do racismo na sociedade. Nas palavras de Bárbara Santos, a peça é resultado “de investigação estética sobre a relação entre experiências de entretenimento e a construção, a ratificação e a banalização da cultura do estupro”⁴⁶⁹

A peça *Nega ou Negra?* teve um papel fundamental na ampliação dos debates sobre raça, gênero e violência no festival, além de fortalecer as articulações entre as Anastácias. Sua encenação reforçou a conexão com o Madalena-Berlim, fomentando trocas que ampliaram as perspectivas sobre as dinâmicas de opressão e resistência em diferentes contextos.

Parte do caráter da peça era justamente provocar reflexões críticas sobre o racismo e os privilégios, tanto dentro quanto fora do Teatro das Oprimidas, e nesse encontro serviu como um importante instrumento para tensionar essas questões. Sua recepção no festival demonstrou o impacto das narrativas negras dentro da Rede, evidenciando como a arte pode ser um meio potente de denúncia e resistência. o espetáculo também impulsionou trocas significativas entre as Anastácias e outras coletivas da Rede, incentivando a ampliação das vozes negras nos espaços de criação e debate.

As Anastácias, ao se reunirem, compartilharam as violências raciais vivenciadas nos últimos eventos da Rede, com destaque para aqueles ocorridos em Puerto Madryn e na Nicarágua. Esse encontro tornou-se um espaço essencial de fortalecimento coletivo, no qual, apesar de ainda serem minoria, avançavam na busca por um maior equilíbrio e na consolidação do debate racial dentro da Rede Ma(g)dalena.

O reflexo desse fortalecimento se materializou no ano seguinte, durante o 5º ELTO (Encuentro Latinoamericano de Teatro de las Personas Oprimidas), realizado em 2018, em Montevidéu. Na ocasião, as Madalenas-Anastácias, vindas do Rio de Janeiro, Pernambuco e Berlim, redigiram a Carta Aberta Madalena Anastácia para a Rede Ma(g)dalena

⁴⁶⁹Rocha, 2018, p.77.

Internacional, denunciando a reprodução do racismo, a manutenção de privilégios e a persistência de estruturas coloniais dentro da Rede⁴⁷⁰

Figura 13. Encontro das Anastácias em Berlim, 2017.



Fonte: Rocha, 2019, p.107.

A decisão de escrever a carta aberta foi resultado da exaustão diante do silenciamento persistente dentro da Rede. O estopim foi a organização de uma oficina de Teatro das Oprimidas em um quilombo no Maranhão, voltada exclusivamente para mulheres negras. Apesar da presença consolidada de grupos de mulheres negras praticantes dessa metodologia no Brasil, a facilitadora escolhida foi uma mulher branca, de olhos claros, de classe média, nascida no Sul da Alemanha⁴⁷¹.

As reações nos Coletivos de Anastácias foram as mais variadas. Em uma coisa tínhamos acordo:

⁴⁷⁰NETTO, Carolina Angelica Ferreira. *Teatro das oprimidas na Baixada Fluminense: letramentos de uma pesquisa-ação artista em espaços educacionais não formais*. 2023. 213 f. Tese (Doutorado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares) - Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, 2023, p.57.

⁴⁷¹Rocha, 2019, p.100.

aquele fato reproduzia e reforçava a estrutura racial de poder e privilégios, através do uso de uma metodologia que busca propor justamente o seu contrário: o desvelamento de opressões e estratégias concretas de sua superação. Nosso espanto maior foi quando soubemos que o convite partiu de um grupo negro e que a multiplicadora não dimensionou sua participação e as implicações, mesmo que, desde 2015, como Anastácias, já houvéssemos materializado artisticamente através de nossas peças questões sobre lugares únicos, racismo e privilégios e, muito antes, através de discussões nesse sentido, volta e meia emergem na Rede35 falas contra as naturalizações da branquidade e patriarcado. [...]A questão ali, para nós, era de aprendizagem coletiva. Reivindicar lugares de poder, mesmo simbólicos, muitas vezes passa por esforços coletivos de análise conjuntural e imediatamente propositivos (Rocha, 2018, p.101-103.).

A proposta artística e pedagógica das Anastácias busca desnaturalizar comportamentos que contribuam para a hierarquização das mulheres, inclusive entre as mulheres. Essa abordagem se estrutura a partir de uma metodologia que emerge de dentro de outra já existente, com o propósito de aprofundá-la, ampliá-la e também questioná-la—motivo pelo qual a carta foi escrita⁴⁷²”.

Embora a experiência das Anastácias tenha se fortalecido dentro da Rede, especialmente com as articulações no festival e a redação da Carta Aberta, nem todas as iniciativas seguiram esse percurso. O Madalena-Berlim surgiu como uma possibilidade potente de tensionar as relações de raça, gênero e migração dentro do Teatro das Oprimidas, mas encontrou obstáculos que inviabilizam sua continuidade. Sandra Bello ao se referir sobre o Madalena-Anastácia-Berlim, o define como “um ajuntamento de mulheres pretas”, que se reuniram e conseguiram criar performances potentes, mas para se consolidar, esbarrou na falta de tempo para o amadurecimento do grupo.

Sem um processo de construção gradual, as diferenças individuais entre as integrantes tornaram-se mais difíceis de administrar.

⁴⁷²Santos, 2019, p. 17.

O grupo não teve tempo suficiente para amadurecer coletivamente, o que fragilizou sua continuidade. Como Sandra reflete, a experiência com o Madalena-Anastácia-Berlim foi intensa e transformadora, mas a falta de maturidade coletiva para lidar com as tensões internas impediu seu desenvolvimento:

Isso foi uma iniciativa super linda, o tempo que durou foi muito bonito, foi intenso, mas eu não sei se o grupo estava pronto para discutir, para crescer. Porque não é só fazer teatro—no Teatro Fórum, no Teatro das Oprimidas, você trata de questões que, inevitavelmente, retornam para nós mesmas (Bello, 2025, n.p.).

A articulação entre a narrativa do Teatro das Oprimidas e as questões raciais adiciona camadas de complexidade à relação entre arte e experiência subjetiva, especialmente ao considerar as múltiplas formas de opressão que atravessam as mulheres negras migrantes no contexto europeu. Esse processo envolve a intersecção de diversas “diferenças na diferença”, refletindo como o racismo, o colonialismo e as desigualdades de gênero operam de maneira simultânea e específica.

A partir das discussões sobre a “diferença na diferença”, é possível analisar o capítulo “La consciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência”, de Borderlands/La Frontera. No texto, Anzaldúa explora como a mestiza vivencia a fronteira como um espaço de conflitos culturais e identitários. Essa condição híbrida permite questionar normas e criar formas de pertencimento, ainda que isso implique enfrentar uma “guerra interior” e uma constante negociação entre culturas. Afinal, nesse lugar fronteiro, “recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural”⁴⁷³.

No entanto, como observa Bello (2025), essa realidade nem sempre favorece a construção de redes de solidariedade e resistência, uma vez que, “estando aqui nessa sociedade, no seio do eurocentro, no seio do

⁴⁷³ ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nueva conciencia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: UFSC, v. 13, n. 3, p. 704-719, set.-dez. 2005, p. 705).

eurocentrismo, do racismo, as coisas são tudo muito individuais”. A fragmentação das experiências e a forma como as opressões se manifestam no cotidiano dificultam a criação de espaços coletivos de enfrentamento, tensionando as possibilidades de ação política dentro de estruturas mais rígidas e hierarquizadas.

Dentro desse contexto, a proposta de uma arte engajada no antirracismo exige não apenas um comprometimento teórico, mas também uma disposição real para lidar com temas que atravessam não só a raça, mas também outros marcadores sociais, como a heterossexualidade e as dinâmicas de poder nos espaços coletivos. Como questiona Bello, a solidez de um grupo depende do nível de entrega e disposição de suas integrantes para lidar com questões que muitas vezes ainda doem: “Se as pessoas estavam a fim de se desnudar a ponto de criar essa firmeza no grupo, é isso, que eu não sei”.

Avtar Brah, explica que “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela⁴⁷⁴”. Dessa forma, ao se puxar um fio dessas opressões, é inevitável que os demais venham junto, revelando as interconexões que moldam as relações de poder.

Essa dificuldade em estabelecer um espaço coletivo de resistência se relaciona com o conceito de nepantlismo, apresentado por Gloria Anzaldúa para descrever o estado de constante transição e deslocamento vivido por sujeitos que transitam entre diferentes referências culturais e sociais. Assim como a mestiza de Anzaldúa se vê em um estado liminar, sem um pertencimento estável, mulheres negras migrantes que se articulam em espaços artísticos e políticos frequentemente enfrentam desafios semelhantes⁴⁷⁵.

A interseção de suas experiências as coloca em um território de fronteira, onde as influências culturais, linguísticas e identitárias se sobrepõem e, ao mesmo tempo, colidem, gerando tensões e redefinições constantes. Essa condição fronteiriça impacta diretamente a organização de coletivos e redes de apoio, pois não se trata apenas de reunir pessoas

⁴⁷⁴BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jun. 2006, p.351. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/B33FqnvYyTPDGwK8SxCpnh/?format=pdf>. Acesso em: 21/07/2025.

⁴⁷⁵Anzaldúa, 2005, p. 705.

em torno de uma causa comum, mas de lidar com as contradições e deslocamentos que atravessam suas experiências.

A fragmentação das vivências, muitas vezes marcada por processos históricos de exclusão e migração, dificulta a construção de um pertencimento coletivo sólido, tornando a permanência desses grupos um desafio constante⁴⁷⁶. No entanto, é justamente nesse espaço de transição que novas possibilidades emergem, permitindo que a arte e o ativismo ressignifiquem identidades e formas de resistência.

Essa complexidade se agrava ainda mais quando se considera que não há uma solidariedade natural entre mulheres de diferentes raças, assim como a identidade racial, por si só, não assegura o reconhecimento das desigualdades de gênero dentro dos movimentos negros. Como aponta Carneiro (2003, p.120), mulheres negras enfrentaram, no interior do feminismo, a exclusão de suas pautas pelo viés racial, ao mesmo tempo em que tiveram que reivindicar, dentro dos movimentos negros, que as questões de gênero fossem reconhecidas como estruturantes das desigualdades raciais.

Essa dupla luta resultou na construção do feminismo negro, que articula raça e gênero de forma interseccional, denunciando tanto o racismo no feminismo hegemônico quanto o sexismo nas lutas antirracistas. Ou seja, identificar-se como mulher não significa, automaticamente, compartilhar as mesmas experiências ou lutar juntas. Afinal, se a identidade é um processo, então é problemático falar de uma identidade existente como se ela estivesse sempre já constituída. É mais apropriado falar de discursos, matrizes de significado e memórias históricas que, uma vez em circulação, podem formar a base de identificação num dado contexto econômico, cultural e político⁴⁷⁷.

A falta de compreensão sobre essas interseccionalidades, somada à fragmentação das vivências e aos desafios impostos por uma existência fronteiriça, evidencia as dificuldades de articulação coletiva, mesmo em espaços que se propõem progressistas. Muitas vezes, essas iniciativas precisam lidar com uma multiplicidade de demandas e contradições, nem sempre encontrando abertura para um debate mais aprofundado.

Balibar e Wallerstein (2021) argumentam que o racismo não é apenas um sistema de discriminação estrutural, mas também um mecanismo de organização dos afetos, ou seja, ele molda emoções,

⁴⁷⁶Ibid., p. 705.

⁴⁷⁷Brah, 2006, p. 372.

percepções e relações sociais por meio da construção de estereótipos. Esses estereótipos determinam tanto quem é visto como sujeito (ativo, dotado de agência) quanto quem é reduzido à posição de objeto (passivo, desumanizado) dentro das hierarquias raciais⁴⁷⁸.

Esse processo faz com que as identidades raciais sejam construídas e naturalizadas a partir das representações sociais criadas pelo racismo. Dessa forma, os indivíduos não apenas experimentam o racismo externamente, mas também internalizam certas imagens e expectativas sobre si mesmos e sobre os outros, reproduzindo, muitas vezes, as mesmas hierarquias que os oprimem.

A partir dessa dimensão, o racismo não se sustenta apenas por políticas discriminatórias, mas também por um complexo sistema de afetos e representações que influenciam as relações interpessoais, a percepção de identidade e o funcionamento dos próprios grupos raciais dentro dessa estrutura. No contexto europeu, predominantemente branco, onde muitas vezes os únicos pares sociais e familiares disponíveis são brancos, esse processo se torna ainda mais complexo. A experiência de indivíduos racializados nesse cenário exige a construção de estratégias para lidar com a solidão racial, a assimilação forçada e as contradições impostas pelo pertencimento a espaços onde o racismo opera de maneira difusa, mas constante.

Ao estudarmos as mulheres negras, é essencial considerar que esse grupo enfrenta processos de invisibilização e estereotipação em todas as regiões do mundo, não apenas no Brasil. Como destaca Werneck (2007, p. 2), essa representação insuficiente ou desfavorável não ocorre de forma aleatória, mas está ligada a disputas de poder que privilegiam a população branca e o sexo masculino, perpetuando estruturas de dominação. Esse contexto de exclusão e subalternização não apenas restringe a participação das mulheres negras em diferentes esferas sociais, mas também impacta a dinâmica interna dos coletivos e espaços de articulação política.

Sandra Bello (2025) aponta que, nesses espaços, a falta de abertura para lidar com certas questões foi um dos fatores que comprometeram o processo coletivo: “na minha avaliação, [isso] empurrou o processo, no sentido que as pessoas não estavam abertas naquele momento para lidar com determinadas questões”. Esse impasse

⁴⁷⁸BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Raça, nação, classe: As identidades ambíguas*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021, p.59.

reflete como, mesmo dentro de movimentos que se propõem progressistas, as hierarquias raciais e de gênero ainda operam de maneira estruturante, dificultando a consolidação de redes de solidariedade efetivas.

Nesse sentido, Santos (2019, p. 42), reitera que as alianças transculturais são essenciais para fortalecer a solidariedade entre as mulheres. O conceito de transculturalidade propõe uma relação entre culturas baseada no emaranhamento, na troca e na comunicação, em vez da separação. Esse processo promove interações que atravessam não apenas as barreiras de gênero, mas também outras fronteiras culturais, permitindo a construção de conexões mais amplas e significativas. Segundo a autora, é essa noção de transculturalidade que fortalece os movimentos, possibilitando articulações mais inclusivas e potentes.

Entretanto, no caso do Madalena-Berlim, essa construção coletiva encontrou não apenas barreiras estruturais e políticas, mas também divergências metodológicas entre suas integrantes. Nem todas concordavam com a proposta do Teatro das Oprimidas como ferramenta central do coletivo. Para Bello (2025), por exemplo, o teatro negro oferece uma abordagem mais alinhada às demandas da população negra e ao fortalecimento de uma identidade coletiva.

Como aponta, “na medida que a gente vai tomando conhecimento da nossa história, são recursos mais interessantes ter o Teatro Fundamental do Negro, ou a gente sabe fazer coisas com a nossa história” (Bello, 2025, n.p.). Sua visão reflete a necessidade de um teatro que não apenas tematize opressões, mas que também se estruture a partir das referências e narrativas próprias das populações negras, fugindo da lógica de um teatro voltado para a sensibilização da branquitude.

Segundo ela, o Madalena-Berlim não teve tempo suficiente para consolidar articulações com os movimentos negros locais, que seria uma metodologia interessante de enfrentamento das questões raciais e migrantes, o que limitou sua capacidade de estabelecer raízes sólidas na Alemanha. “Não se procurou levar o teatro da mulher negra, o Teatro das Oprimidas das Madalenas, com perspectiva, vamos nos juntar com o movimento negro daqui da Alemanha, vamos catalizar. É fazer mais uma coisa para a branquitude do que para a negritude” (Bello, 2025, n.p.).

Essa dinâmica de diálogo com a branquitude, presente na estrutura do Teatro das Oprimidas e, consequentemente, no trabalho das Anastácias, também gerava tensões dentro do grupo. Nem todas as integrantes viam essa abordagem como a mais eficaz para a luta

antirracista, e para Bello, em particular, essa não era a forma de atuação que preferia. Como ressalta, “eu tenho um saco de estar explicando com o nosso povo, pra gente se organizar” (2025, n.p.), enfatizando sua inclinação por um trabalho autônomo, voltado para a articulação direta entre pessoas negras.

Ao refletir sobre a estrutura do Teatro das Oprimidas na Alemanha, Bello observa que sua aplicação tem se desenvolvido principalmente como projetos culturais de impacto pontual. Como aponta, “o Teatro do Oprimido aqui, ele não é um movimento [...] É uma ferramenta de projeto, projeto cultural, entendeu? Aí acaba. É uma coisa assim. Não é um movimento. Ele não tem continuidade. Com pessoas pretas, não tem” (2025, n.p.).

Sua percepção evidencia que, apesar do potencial transformador da metodologia, sua implementação nesse contexto teria maior efetividade se proporcionasse continuidade e fortalecimento político para a população negra. No formato atual, no entanto, acaba se tornando mais um dispositivo de sensibilização da branquitude do que um meio concreto de organização e resistência negra.

A dissolução precoce do grupo impediu que essas tensões fossem enfrentadas, interrompendo a possibilidade de uma construção coletiva mais duradoura e politicamente enraizada no contexto local. Diante desse desacordo metodológico e da efemeridade do grupo, Bello também questionava sua própria legitimidade para falar sobre a experiência do Madalena-Berlim de maneira ampla. Como reconhece, “então eu acho que eu não tenho legitimidade. Eu só posso dizer até onde eu fui por esse pouco tempo, meses, que a gente tentou fazer esse trabalho e fez. Foi bonito. Foi bacana. Deu vontade de mais, mas esse mais não foi” (2025, n.p.).

A metáfora que ela usa para descrever o Coletivo Madalena-Anastácia-Berlim sintetiza essa sensação de transitoriedade: “parece uma bolinha de sabão, sabe?” (Bello, 2025, n.p.). Sua fala evidencia a fragilidade da experiência, que apesar de intensa, se desfez rapidamente, sem tempo para se consolidar. Esse processo curto reflete as dificuldades de articulação em contextos de diáspora, onde a falta de estrutura, os desencontros metodológicos e a ausência de um vínculo sólido com as lutas negras locais tornam a permanência dos coletivos um desafio constante. No entanto, sua breve existência aponta para a necessidade de pensar novas estratégias que garantam que essas experiências sejam

fortalecidas como parte importante enquanto espaços políticos e artísticos de resistência.

Fanon nos convida a entender que o racismo não é apenas uma escolha individual, mas sim um produto de uma cultura e de um sistema social que o normaliza e o reproduz. Como ele afirma, “o racismo tem uma explicação emocional, afetiva e, algumas vezes, intelectual. Numa cultura com racismo, o racista é normal. [...] é preciso voltar a dizê-lo, todo o grupo colonialista é racista⁴⁷⁹”. Mesmo que nesse grupo exista uma minoria de membros que lutem contra o racismo, a estrutura racial continua a operar, o que exige respostas coletivas e estratégicas.

Diante desse cenário, a militância antirracista assume diferentes abordagens, cada uma desempenhando um papel fundamental na transformação das estruturas sociais. Algumas iniciativas se voltam para o diálogo com a branquitude, tensionando hierarquias raciais e promovendo um debate mais amplo sobre o racismo. Outras concentram esforços na educação e no fortalecimento de comunidades negras, valorizando memórias, experiências e estratégias coletivas de resistência. Essas distintas formas de atuação são complementares, pois o enfrentamento ao racismo se dá tanto na disputa por espaços hegemônicos quanto na criação e no fortalecimento de redes autônomas de acolhimento e construção coletiva.

Portanto, combater o racismo não significa apenas desafiar indivíduos racistas, mas transformar as bases estruturais que sustentam a desigualdade racial. Além disso, reconhecer que mesmo aqueles que lutam contra o racismo fazem parte de um sistema historicamente racializado é essencial para pensar estratégias de enfrentamento que vão além da simples condenação moral do racismo e avancem para mudanças profundas e estruturais.

A partir dessa perspectiva de transformação que as Madalenas-Anastácias redigiram a Carta Aberta, como uma tentativa de diálogo para redefinir as bases da Rede Ma(g)dalena, reafirmando a necessidade de um compromisso antirracista efetivo e estruturante. O documento reivindicava não apenas a presença de mulheres negras nesses espaços, mas também sua centralidade em posições de liderança e decisão sobre seus próprios processos artísticos e políticos, garantindo que suas vozes não fossem secundarizadas dentro da estrutura da Rede.

⁴⁷⁹FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980, p.44.

A seguir, serão analisados os principais pontos da Carta Aberta Madalena Anastácia, que evidencia as tensões raciais presentes na Rede Ma(g)dalena e propõe caminhos para um compromisso antirracista efetivo, além de reivindicar mudanças estruturais dentro da organização.

2.4. CARTA ABERTA MADALENA ANASTÁCIA: UM CHAMADO DIDÁTICO PARA A BRANQUITUDE

O racismo opera não apenas externamente, mas também de maneira subjetiva, influenciando a forma como pessoas negras se percebem e se relacionam com o mundo. viver a negritude não se limita a uma tomada de consciência racial, mas exige também um processo ativo de descolonização mental, um esforço para expurgar a branquitude internalizada. Esse processo implica uma reconfiguração das referências culturais, históricas e identitárias, permitindo que pessoas negras construam uma visão de si mesmas que não esteja ancorada em valores impostos pela lógica racial branca.

O processo de em-pretocar a consciência sendo uma pessoa negra, exige a compreensão do sistema-mundo e o reconhecimento de que a branquitude não se sustenta apenas pelo fato de pessoas brancas ocuparem a maioria das posições de poder, mas também por ser uma ideologia internalizada inclusive por pessoas negras. Por isso, faz parte da negritude realizar um processo ativo de descolonização mental, para desfazer os impactos psicológicos e culturais da supremacia branca, afirmando a negritude como um campo de resistência e reconstrução⁴⁸⁰.

Esse confronto torna-se um elemento central no processo de empretecimento, pois implica não apenas afirmar a identidade negra, mas também evidenciar a racialização da branquitude, desestabilizando sua posição de neutralidade e universalidade. Para muitas pessoas brancas, especialmente na Europa, onde a branquitude muitas vezes se mantém como um referencial "padrão" e não racializado, essa problematização tem ainda mais desafios⁴⁸¹.

No caso das Anastácias, a movimentação entre diferentes contextos de branquitude – seja na América Latina, na Europa ou em

⁴⁸⁰Santos, 2023, p.44.

⁴⁸¹CARDOSO, Lourenço. *O branco "invisível": um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957–2007)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008. p. 173–198.

espaços artísticos e políticos – exige um constante reposicionamento, pois cada ambiente apresenta formas específicas de reprodução do racismo e da supremacia branca. Em muitos desses espaços, o privilégio branco é naturalizado a tal ponto que a simples nomeação da branquitude como uma construção racial já se torna uma provocação.

Nesse contexto, a estratégia encontrada pelas Anastácias para desafiar e interrogar a branquitude foi a escrita da Carta Aberta Madalena Anastácia para a Rede Ma(g)dalena Internacional (Anexo), como uma convocatória direta às tensões vividas dentro da Rede. A carta começa com epígrafes que enfatizam a luta pelo direito à voz e contra o silenciamento, criando um diálogo crítico com o Manifesto da Rede.

Em seguida, desenvolve um texto conciso que reivindica a efetivação dos princípios expressos no manifesto, com destaque para a necessidade de reinventar e multiplicar os espaços de poder, garantindo maior diversidade na ocupação desses espaços. Nessa perspectiva, reafirma que a transformação deve ser coletiva e liderada pelas próprias oprimidas, fortalecendo o compromisso com práticas antirracistas dentro da Rede Ma(g)dalena⁴⁸².

No corpo do documento, as autoras reconhecem os esforços que têm sido realizados pela Rede em resposta às demandas trazidas por mulheres negras, especialmente no que diz respeito à necessidade de ampliar a diversidade étnico-racial dentro do Teatro das Oprimidas. Nesse contexto, evidencia-se a necessidade de construir alternativas concretas para diversificar esses espaços e garantir a presença efetiva de mulheres negras. Como aponta o trecho do documento:

Podemos citar como exemplo desse esforço a preocupação crescente em ampliar a diversidade étnicoracial na Rede Ma(g)dalena entre o seu primeiro e segundo festival. Ao observar-se que a rede é composta majoritariamente por mulheres brancas e/ou são essas que se deslocam mais facilmente até mesmo por conta da estrutura de poder procuramos juntas possibilidades de diversificação desses espaços (Rocha, 2018, p.140).

⁴⁸²Rocha, 2018, p.108.

No trecho seguinte, as autoras reforçam a urgência de medidas mais profundas, evidenciando que, embora existam iniciativas importantes dentro da Rede, a reprodução de hierarquias raciais ainda persiste, e que se tornaram visíveis porque após a garantia das mulheres negras nos eventos citados acima, houve situações racistas muito simbólicas.

Sendo assim, as Anastácias notaram que há um esforço para promover diversidade, mas, não existem diálogos sobre os privilégios da branquitude, que aparecem “Quando não se questiona o lugar social que curingas e ministrantes de oficinas ocupam, ações recorrentes que acabam por reforçar o racismo”⁴⁸³.

A falta de questionamento sobre quem ocupa os espaços de poder e decisão acaba por reforçar as desigualdades que se pretende combater, “Ou seja, acaba-se por se menosprezar (deslegitimar?) o lugar social, reproduzindo a estrutura de poder.”. Assim, mesmo diante de discursos que defendem mudanças, a prática frequentemente segue uma lógica excludente, revelando que, mais do que boas intenções, as Anastácias estavam cobrando um comprometimento real com a transformação estrutural.

Santos (2023) é enfática ao dizer que embora o objetivo das Anastácias fosse aprofundar a compreensão sobre a experiência específica de afrodescendentes diante do racismo, foi feito um esforço profundo para que durante esses diálogos não fosse reforçada a ideia equivocada de que essa é uma questão exclusiva das pessoas negras. Por isso buscaram insistentemente o diálogo evidenciando o racismo como um problema estrutural que atravessa toda a sociedade e, portanto, deve ser combatido por todos e todas⁴⁸⁴.

Isso significa que cada grupo social e cada indivíduo precisa reconhecer sua responsabilidade, assumir um papel ativo e se comprometer com essa transformação coletiva, e a carta tem esse sentido pedagógico, de chamada para que as mulheres brancas da rede possam olhar para si, ao mesmo tempo em que as mulheres negras da rede exercitam a quebra do espelho da branquitude.

Para conseguir esse encontro de perspectivas, Santos (2023) enfatiza que é necessário uma percepção crítica e sensível da realidade, indo além da superficialidade daquilo que é visto e ouvido.

⁴⁸³Rocha, 2018, p.140.

⁴⁸⁴Santos, 2023, p.46.

Buscar o que está por detrás da imagem. Sentir para além da superfície. Escutar para além das palavras ditas. deixar o não-dito vir à tona. A estética, como campo de batalha estratégico, pode tanto ocultar quanto trazer à tona elementos escamoteados e ocultados pela realidade. De dentro da Estética do Opressor é preciso criar condições para saltar em direção à Estética do Oprimido, com cores, sons, movimentos e percepções próprias. Construir o espelho onde seja possível ver a própria imagem e desenvolver Estéticas Feministas Antirracistas (Santos, 2023, p.46).

O caminho encontrado para aprofundar a discussão sobre os temas levantados pela Carta Aberta Madalena Anastácia para a Rede Ma(g)dalena Internacional foi o debate em três grupos, uma estratégia metodológica que se mostrou eficaz para estruturar o diálogo sobre as tensões raciais dentro da Rede. Essa metodologia foi conduzida por Bárbara Santos, Carolina Echeverría, Mariana Villani e outras multiplicadoras experientes do Teatro das Oprimidas⁴⁸⁵.

O debate contou com a participação de diversas integrantes brancas da Rede, que foram desafiadas a discutir racismo, gênero e violência sexista, temas centrais para as reivindicações da carta. Para garantir que todas as participantes pudessem explorar cada uma dessas questões, foram organizadas três mesas temáticas, cada uma abordando um dos três eixos: racismo, gênero e violência sexista. Os participantes foram divididos em três grupos, que faziam um rodízio entre as mesas a cada 30 minutos, possibilitando que todas pudessem contribuir em cada tema⁴⁸⁶.

A dinâmica do debate envolveu a leitura das cartas relacionadas a cada eixo, seguida por discussões em que as participantes listaram propostas concretas para enfrentar as problemáticas levantadas. Ao final da discussão, foram sistematizadas três perspectivas grupais sobre cada tema⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵Rocha, 2019, p. 110.

⁴⁸⁶Rocha, 2019, p. 110.

⁴⁸⁷Ibid., p. 110.

RACISMO GRUPO 1

Pregunta de una compañera que estuvo en Berlín y no notó que hubiese sucedido algo concretamente en ese Festival. Raquel comenta que hubo situaciones de acoso por ejemplo disfrazadas de curiosidad por los pelos y las pieles. Las compañeras notaron que venía sucediendo hacia mucho y no estaban pudiendo trabajar o visibilizar por ser muchas menos. Por ejemplo, en Nicaragua 2 compañeras fueron presas por estar paradas en el aeropuerto esperando. Las situaciones de racismo sucedieron por parte de personas que se encuentran dentro y fuera de la Red. No nos damos cuenta de que el racismo está en todas nosotras, que muchos gestos de nuestras vidas cotidianas son eso. Por qué no se me ocurre tocar a las compañeras rubias? Darnos cuenta de que debemos intervenir constantemente sobre nosotras mismas. (Rocha, 2019, p.140).

A questão levantada por uma participante branca que esteve no festival e não identificou nenhum episódio concreto de racismo evidencia um fenômeno recorrente nas discussões sobre desigualdade racial: a falta de percepção crítica da branquitude. Cardoso (2014) argumenta que essa dificuldade pode ser comparada à cegueira metafórica descrita por José Saramago em Ensaio sobre a Cegueira, onde o branco "vê", mas não enxerga. Ou seja, ele pode até notar a presença do outro e, em alguns casos, testemunhar episódios de violência racial, mas não os interpreta como violência real, pois não reconhece plenamente a humanidade do sujeito negro⁴⁸⁸.

A falta de letramento racial faz com que o racismo estrutural passe despercebido para muitas pessoas brancas, já que ele não afeta diretamente suas experiências. Por operar de forma naturalizada e sistêmica, o racismo se mantém invisível para aqueles que ocupam posições historicamente associadas à neutralidade e privilégio. Assim, a branquitude continua sendo vista como referência universal, enquanto pessoas negras e racializadas são reduzidas à posição de "outro",

⁴⁸⁸Cardoso, 2014, p. 35.

reforçando a ideia de que a norma e a plena humanidade pertencem aos brancos⁴⁸⁹.

As situações trazidas por Raquel ilustram essa dinâmica da branquitude, ela trouxe situações de assédio disfarçadas de curiosidade sobre os cabelos e peles das mulheres negras. Esse tipo de exotização racial, embora percebido como inofensivo ou até mesmo elogioso por pessoas brancas, é uma manifestação direta do racismo, pois transforma corpos negros em objetos de inspeção e reforça hierarquias coloniais. Como as mulheres negras eram minoria no festival, elas não apenas sofreram essas microagressões de forma recorrente, mas também enfrentaram dificuldades para denunciar e tornar visível essa forma de violência, pois o ambiente majoritariamente branco não reconhecia essas práticas como problemáticas.

A invisibilização dessas experiências reforça o que bell hooks (2019) chama de "olhar opositor", ou seja, à perspectiva crítica que pessoas negras desenvolvem ao perceber que a representação dominante na sociedade é construída a partir da visão branca. Esse conceito surge da experiência de não se ver representado ou de se ver de forma distorcida na cultura, na mídia e na sociedade, o que leva pessoas negras a adotarem uma postura crítica e questionadora em relação às narrativas hegemônicas. Principalmente quando disputam espaços diretamente com pessoas brancas⁴⁹⁰.

O questionamento "Por que não me ocorre tocar as companheiras loiras?" sintetiza essa reflexão ao evidenciar como a violência do toque não consentido se torna socialmente aceitável quando direcionada a corpos racializados pela branquitude. Porque os corpos colonizados são concebidos culturalmente como incompatíveis com a cultura dominante, sendo marcados como desviantes⁴⁹¹. Esse tipo de abordagem, frequentemente naturalizada quando envolve pessoas negras, não se aplica da mesma forma a pessoas brancas, pois seus corpos são historicamente resguardados desse tipo de invasão.

Nesse contexto, a falta de reconhecimento do racismo não pode ser interpretada como um equívoco da branquitude, mas sim como um mecanismo ativo de manutenção de privilégios. No processo de formação do olhar opositor, hooks argumenta que pessoas negras, ao longo da

⁴⁸⁹Cardoso, 2014, p. 36.

⁴⁹⁰hooks, 2019, p. 184.

⁴⁹¹AHMED, Sara. Racialized Bodies. In: EVANS, M.; LEE, E. (org.). *Real Bodies: A Sociological Introduction*. London: Macmillan Education UK, 2002, p.47.

história, foram socializadas a não olhar diretamente para pessoas brancas, pois o olhar era entendido como um desafio à hierarquia racial. No entanto, ao reivindicar o direito de olhar, interpretar e analisar criticamente a realidade, pessoas negras desenvolvem o olhar opositor, ou seja, uma postura de resistência que questiona e desestabiliza o poder branco.

O encontro organizado para discutir a carta aberta, intencionava criar uma agenda ativa que partisse do reconhecimento de que a branquitude precisa se responsabilizar por seu papel na estrutura racista e se educar, sem esperar que as pessoas negras façam esse trabalho por elas. E a partir desse reconhecimento, pudessem viabilizar espaços dentro da Rede, organizados de forma equilibrada racialmente.

Ao denunciar o racismo e desestabilizar a ordem da branquitude, elas assumem o papel de feministas estraga-prazeres, rejeitando a passividade imposta pelos sistemas de opressão e desafiando a falsa harmonia que oculta as injustiças. Nesse processo, o incômodo gerado pela denúncia se transforma em uma estratégia de resistência e transformação, fundamental para a construção de espaços mais justos e equitativos⁴⁹².

A aplicação dessa dinâmica traz o risco de transformar a reflexão sobre o racismo em um exercício de manutenção do privilégio branco, no qual o foco se desloca da transformação estrutural para o desconforto emocional da branquitude consigo mesma. Em vez de impulsionar mudanças concretas, esses espaços podem se tornar lugares de "cura" para pessoas brancas, nos quais a culpa e a fragilidade são exploradas, mas sem que isso resulte no deslocamento real dos privilégios que continuam a reproduzir.

A partir de suas experiências transnacionais, as Anastácias compreendem que o padrão de brancos negando as realidades sociais relatadas por pessoas racializadas se repete em diferentes partes do mundo. Além disso, reconhecem que quanto menos uma comunidade discute o racismo, mais enraizados e profundos se tornam os padrões da fragilidade branca⁴⁹³.

Diante disso, ao propor um espaço de reflexão conjunta, as Anastácias não limitam o debate à leitura da carta, mas condicionam a

⁴⁹²Ahmed, 2010, p. 17.

⁴⁹³DIANGELO, Robin. *Fragilidade branca*. Tradução de Anelise Angeli De Carli. Dossiê Racismo, Revista ECO-Pós, v. 21, n. 3, 2018, p.10.

discussão a mobilizações concretas dentro da Rede, na tentativa de que a reflexão sobre racismo não se torne um fim em si mesma, mas um motor para mudanças efetivas. Elas propuseram que a rede incluísse “espaços de formação sobre o racismo. Precisamos nos formar a partir de uma perspectiva que nos permita perceber aquilo que naturalizamos”.

A partir dessas colocações, “uma companheira propõe que as mulheres brancas criem espaços de autorreflexão e autocrítica.”, alinhando-se à reflexão de Nogueira (1998) que destaca a importância de que pessoas brancas desenvolvam resistência emocional e cognitiva, permitindo-se permanecer engajadas na discussão mesmo diante do desconforto. Esse processo é fundamental para que, durante os espaços de aprendizagem, pessoas brancas possam ouvir e refletir sobre o racismo sem recorrer a mecanismos de defesa que bloqueiam a transformação real⁴⁹⁴.

A justificativa apresentada na carta para a criação de um espaço seguro onde pessoas brancas possam discutir o racismo baseia-se na necessidade de lidar com o desconforto e a autocrítica. Segundo o documento, as mulheres brancas disseram que “quando percebemos que discriminamos, sentimos vergonha e precisamos de espaços seguros para analisar o que está acontecendo. Materiais teóricos e documentos podem servir como base de formação para fundamentar os debates”.

Esse argumento precisa ser observado com atenção, as Anastácias argumentaram que “isso pode ser perigoso, traçando um paralelo com os espaços criados por homens para discutir questões de gênero”. Mas além dessa simetria criada, Segundo DiAngelo (2018), quando pessoas brancas são confrontadas com discussões sobre racismo e privilégio branco, é comum que apresentem reações defensivas, que podem se manifestar de diferentes formas.

Entre essas respostas, destaca-se a incapacidade emocional, expressa por um desconforto intenso, crises de choro ou alegações de que o tema é difícil demais para ser enfrentado. Esses comportamentos, longe de serem apenas reações individuais, refletem um mecanismo de proteção da branquitude, que busca evitar o enfrentamento da própria posição na estrutura racista e preservar seus privilégios⁴⁹⁵.

Outro mecanismo de resistência identificado pelo autor é a dissonância cognitiva, na qual pessoas brancas rejeitam a possibilidade

⁴⁹⁴Ibid., p.54.

⁴⁹⁵Ibid., p.38.

de serem racistas, pois associam o racismo apenas a atos individuais e intencionais, ignorando seu caráter sistêmico e estrutural. Há também a defensividade intelectual, especialmente entre os chamados "brancos progressistas", que alegam já possuir conhecimento sobre o tema e, por isso, recusam-se a aprofundar suas aprendizagens.

DiAngelo denomina esse fenômeno de "Fragilidade Branca", conceituando-o como a baixa tolerância ao desconforto racial, que impede o enfrentamento efetivo do racismo e dificulta a desconstrução dos privilégios brancos. Segundo ela, isso acontece porque essas reações não são apenas formas de resistência individual, mas resultam do isolamento racial e da falta de uma resistência psicossocial ao racismo. Ou seja, pessoas brancas, por crescerem em ambientes onde o racismo é normalizado e onde raramente precisam confrontar sua branquitude, não desenvolvem uma capacidade emocional para lidar com esses temas⁴⁹⁶.

Quando confrontadas com discussões sobre racismo, pessoas brancas tendem a priorizar a proteção de sua autoimagem e a evitação do desconforto, em vez de realmente ouvir e se comprometer com a transformação. Essa fragilidade reflete sua posição de privilégio, pois, ao contrário de pessoas negras e racializadas, que são obrigadas a lidar com o racismo diariamente, a branquitude tem a opção de ignorá-lo. Sem um engajamento ativo na mudança das relações de poder, essas reflexões podem acabar reproduzindo a centralidade da branquitude, funcionando mais como um mecanismo de preservação dos privilégios raciais do que como um caminho para sua real desconstrução.

Em contextos predominantemente brancos, a fragilidade branca se intensifica, tornando o letramento racial ainda mais desafiador. Como pessoas brancas nesses espaços não precisam lidar constantemente com as desigualdades raciais, a estrutura social lhes permite evitar o debate sobre raça sem sofrer qualquer penalidade social ou psicológica. Essa alienação racial se sustenta porque sociedades majoritariamente brancas naturalizam a branquitude e a segregação racial, reforçando a noção de que a raça é um problema apenas para pessoas racializadas.

Desde a infância, essas sociedades transmitem mensagens implícitas de superioridade branca, que são absorvidas mesmo por aqueles que rejeitam abertamente essa ideia. Isso ocorre através da exposição constante a representações que colocam pessoas brancas como referência de valor e importância – seja na mídia, na publicidade, na

⁴⁹⁶Ibid., p.38.

educação ou no discurso cotidiano – fortalece a percepção inconsciente de que a branquitude é a norma. Esse sistema cria um ciclo em que pessoas brancas seguem ignorando a questão racial sem consequências, enquanto pessoas racializadas carregam o peso de expor e resistir ao racismo⁴⁹⁷.

Esse processo também dificulta o desenvolvimento da resiliência emocional necessária para que brancos discutam a questão racial de forma construtiva, já que sempre podem evitá-la ou invalidá-la quando lhes convém, o que impõe um desgaste emocional e psicológico intenso sobre aqueles que precisam constantemente nomear e combater essas desigualdades.

Em diálogo com Robin DiAngelo, Tatiana Nascimento (2019) problematiza o ativismo antirracista conduzido ou organizado por pessoas brancas, destacando que a branquitude permite que o antirracismo praticado por brancos seja racista⁴⁹⁸. Ao se aproximar do conceito de fragilidade branca, desenvolvido por DiAngelo, Nascimento evidencia como pessoas brancas, ainda que engajadas no antirracismo, permanecem beneficiárias da estrutura racista, o que demanda uma reflexão crítica sobre os efeitos e limites de sua atuação.

A ideia de educar pessoas brancas para que, assim, brancos e negros possam caminhar juntos rumo a uma sociedade mais justa deve necessariamente considerar essas contradições e ser guiada por uma compreensão crítica do processo. O que Nascimento chama de "antirracismo-racista branco" gera efeitos que precisam ser melhor analisados, pois, como a autora articula de forma assertiva, trata-se de

⁴⁹⁷DiAngelo, 2018, p.41-47.

⁴⁹⁸Tatiana Nascimento é uma mulher negra brasileira, poeta, compositora, tradutora e editora na Padê editorial – que fundou junto à poeta Bárbara Esmênia e onde publica livros de própria autoria de forma independente e feitos à mão. A autora é formada em Letras pela Universidade de Brasília, é doutora em tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, com tese intitulada *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos*, e já traduziu para o português brasileiro grandes obras da teórica feminista negra Audre Lorde - a primeira tradução de Lorde no Brasil - Além das obras poéticas, a autora também é conhecida por publicar manifestos. Um dos mais conhecidos foi publicado em 2019 pela série pandemias da N-1 Edições e é intitulado *Cuirlobismo Literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor*. No manifesto, Tatiana Nascimento reivindica que a literatura negra brasileira deve romper com paradigmas da dor que foram instaurados pelo mundo colonial ao corpo negro, e uma das vias potentes para isso é a fluidez sexual. É pensando nessa reivindicação que as obras de Tatiana são produzidas. Logo sua poética propõe transgredir estereótipos que o racismo empregou aos corpos negros.

"uma expressão estranha do desejo colonial de nos consumir". Ela ainda complementa explicando que,

querer fazer de alguma forma de arte / cultura negra a afirmação de pessoa branca de que está lutando contra o racismo, querer fazer da “causa negra” sua “causa de estimação”, é racista. eu não estou entrando aqui no mérito da discussão sobre apropriação cultural, que não me interessa da forma com que tem sido feita; não estou emitindo meu parecer sobre se pessoas brancas podem ou não, devem ou não praticar determinado esporte, usar determinado penteado, frequentar determinado contexto religioso — esse não é o meu ponto, aqui. meu ponto é: por que pessoas brancas que se envolvem com manifestações culturais da negritude, ou que “abraçam a causa” antirracista acham que isso é o suficiente pra magicamente livrá-las de serem racistas? (Nascimento, 2019, n.p.).

Tatiana Nascimento tem realizado uma discussão extremamente relevante sobre a branquitude, abordando o tema de forma que ressoa profundamente o pensamento de parte da população negra que se debruça sobre o assunto, e tem um impacto significativo para as pessoas brancas que se envolvem com o tema a partir de sua epistemologia.

Com diversas publicações, entrevistas e cursos, ela analisa como a branquitude se reinventa e continua através de suas cosmovisões predatórias projetando suas características, que na verdade são específicas a eles e minoritárias em termos globais, como paradoxalmente universais. É sob essa ótica que se torna evidente a urgência de pensar o fazer artístico como também condicionado pelos regimes de poder da branquitude.

Não se trata aqui de adotar uma visão simplista que negue a participação de pessoas brancas em protestos ou performances que denunciam o racismo e seus efeitos. Pelo contrário, a questão central é refletir sobre como essa participação deve ocorrer. Nesse sentido, Tatiana Nascimento nos aponta caminhos ao destacar que o efeito antirracista

buscado por pessoas brancas pode emergir de práticas de “escuta ativa, reflexiva, transformativa”⁴⁹⁹.

Esse processo desempenha um papel fundamental na compreensão do que significa, de fato, o antirracismo, que, segundo a autora:

antirracismo é um fazendo, é processual, não é um objetivo, um lugar a que se chega y do qual não se sai mais. não fica pronto em algum momento. não termina, enquanto houver racismo. y enquanto o desejo por fazer ação antirracista seja pronunciado desde a colonialidade, nenhuma libertação é possível. mapear, reconhecer, refletir sobre a própria branquitude não é ser nem estar antirracista. é: refletir sobre, reconhecer, mapear a própria branquitude. um processo, também. um fazendo. que pode ser, talvez, sipá, quiçá, um passo inicial numa caminhada cujos rumos são igualmente incertos. pessoas brancas terão que entender isso por elas mesmas, inclusive avaliando em que medida um alegado desconforto com seus privilégios brancos resulta em desejos coloniais de protagonismo numa utopia que chamam de luta antirracista y em nome da qual mascaram de solidariedade um anseio antigo por dominação (Nascimento, 2019, n.p.).

Todos nós interessados nessas práticas temos compromissos e responsabilidades importantes para pensar a prática da denúncia especificamente no caso do genocídio em curso no Brasil, que é uma estratégia política complexa uma vez que o imaginário colonial só começa a ser revelado a partir de diversos processos dolorosos de nomeação de sentimentos, emoções, entendimentos sobre lugares sociais e responsabilidades. Processos que a população negra engajada, já está envolvida na busca de tentar salvar suas próprias vidas. Mas especificamente sobre o papel das pessoas brancas, nesse lugar de luta

⁴⁹⁹NASCIMENTO, Tatiana. A branquitude é um lugar de fala sobre o racismo. *Medium*, 2019. Disponível em: <https://tatiananascimento.medium.com/a-branquitude-%C3%A9-um-lugar-de-fala-db7eae996f82>. Acesso em: 20/06/2023.

antirracista, corroboro com a resposta dada por Sueli Carneiro ao ser questionada sobre isso, onde ela insere que

Nesse momento da realidade brasileira, esse antirracismo tem uma tarefa muito precisa, que é combater a ascensão neofascista no Brasil, disputando corações e mentes, sobretudo das novas gerações, para valores libertários, generosos, igualitários e democráticos, especialmente entre os seus. Eu sempre digo que o melhor que um antirracista branco pode fazer é fazer a questão racial chegar nesses todos que são signatários. É conversar com os seus, é discutir com os seus, é confrontar os seus, é problematizar os seus (Carneiro, 2021, p.50).

O que Carneiro propõe é um deslocamento do foco: o antirracismo branco mais efetivo não é aquele que apenas se solidariza com pessoas negras, mas aquele que enfrenta o racismo dentro de seus próprios círculos sociais, familiares e profissionais. Esse engajamento exige mais do que adesão simbólica — envolve confronto, diálogo difícil e disposição para desafiar estruturas das quais as pessoas brancas se beneficiam. Carneiro ressalta que a branquitude precisa se tornar um espaço de disputa e não de conforto. Dialogando diretamente com os trabalhos de Robin DiAngelo sobre fragilidade branca e de Tatiana Nascimento sobre o “antirracismo-racista branco”, ambos alertando que muitas vezes o antirracismo branco reforça hierarquias ao invés de subvertê-las.

Esse posicionamento também desafia a tendência da branquitude de buscar protagonismo na luta antirracista, deslocando sua atuação para onde ela pode ser mais eficaz e necessária: dentro dos espaços que historicamente perpetuam a opressão racial. Assim, o enfrentamento do racismo passa não apenas pelo apoio às lutas negras, mas pela transformação das estruturas brancas que sustentam a desigualdade racial.

Outro aspecto fundamental desse processo de letramento racial branco, é a sobrecarga emocional imposta às pessoas negras, que frequentemente são colocadas na posição de traduzir e justificar suas vivências raciais para que a branquitude as reconheça. Esse cansaço fica evidente em trecho da carta onde uma das mulheres negras desabafa que

“É extremamente difícil ter que denunciar e apontar essa violência constantemente, já que ela acontece quase o tempo todo.

Há uma expectativa implícita de que a pessoa negra forneça explicações detalhadas sobre sua própria dor, tornando sua experiência inteligível para pessoas brancas, com a esperança de que isso leve a alguma mudança de comportamento. No entanto, esse mecanismo reproduz um ciclo perverso, no qual as falhas da estrutura racista são deslocadas para a responsabilidade individual das pessoas negras, que acabam sendo responsabilizadas pelo próprio fracasso do letramento racial da branquitude.

Essa dinâmica está diretamente relacionada à cobrança excessiva imposta às pessoas negras em diversos âmbitos sociais. Como destaca Nogueira (1998): “Não é incomum o sentimento que nós, negros, experimentamos de nunca sermos suficientemente bons nas relações ou funções sociais por nós assumidas: não basta sermos bons, temos que ser os melhores e exemplares” (p. 78).

Essa pressão por excelência se manifesta também na necessidade de educar a branquitude sobre o racismo, uma tarefa que, além de desgastante, não é acompanhada de garantias de mudança efetiva. Quando a transformação não acontece, a carga recai novamente sobre as pessoas negras, reforçando a ideia de que não foram suficientemente didáticas, pacientes ou convincentes, perpetuando assim um ciclo de exploração emocional e sobrecarga psíquica.

O desgaste gerado pela constante necessidade de explicar e justificar experiências raciais pode levar ao adoecimento mental, resultando em exaustão emocional e frustração diante da repetida tentativa de educar a branquitude. Ao mesmo tempo, a pessoa negra é pressionada a se adequar aos padrões brancos para ser aceita, enquanto precisa negar sua identidade e corporeidade negra para ser compreendida. Essa contradição impõe um ciclo de violência contínua, no qual o sujeito negro vive sob vigilância constante, sendo cobrado a provar seu valor sem nunca alcançar um pertencimento real⁵⁰⁰.

Além da sobrecarga emocional e mental, se a decisão de ocupar um lugar de letrar racialmente pessoas brancas ocorrer fora (ou antes) de um processo de consciência racial mais estável, corre-se ainda o risco de ter essas tentativas frustradas pelo peso da realidade da colonialidade

⁵⁰⁰NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *Significações do Corpo Negro*. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p.86.

porque dentro dessa lógica “o que importa é que o negro deseje ser branco, se veja como branco e, se possível, se comporte como um, mas nunca seja, de fato, branco, a ponto de ser considerado “um de nós⁵⁰¹”.

Por fim, a permanência de pessoas negras em espaços majoritariamente brancos, aliada à tentativa de educar a branquitude sobre o racismo, impõe um fardo emocional desproporcional. A exigência de excelência mencionada por Nogueira (1998) não se limita às relações profissionais e sociais, mas se estende à necessidade de ser um educador incansável da branquitude, muitas vezes sem que isso leve a mudanças concretas.

Assim, refletir sobre as intercorrências de permanecer em espaços brancos e buscar educá-los implica reconhecer os limites desse esforço e as consequências emocionais que ele impõe. Mais do que uma tarefa de convencimento, a luta antirracista precisa ser um processo de transformação coletiva, sobre isso o documento destaca que: “a proposta é criar espaços de reflexão conjunta, para que essa responsabilidade não recaia apenas sobre as companheiras que estão sendo oprimidas”.

As demandas do grupo dois foram discutidas a partir das violências raciais vividas em Puerto Madryn, dando segmento aos apontamentos anteriores sobre o comportamento das companheiras brancas e segue questionando a exclusão de mulheres negras e indígenas nos processos de multiplicação da metodologia. O grupo destacou as dificuldades de mobilidade e participação das companheiras racializadas nos encontros internacionais, e aponta para um problema recorrente em contextos de produção de conhecimento e ativismo: a exclusão das pessoas negras e indígenas nos processos decisórios e metodológicos, mesmo quando a pauta envolve diretamente essas comunidades.

GRUPO 2

[...]Las compañeras quieren visibilizar estas opresiones sabiendo que son muy sutiles y cotidianas. Han notado que las mismas compañeras que multiplican la metodología en contextos de vulnerabilidad con mujeres negras o indígenas muchas veces lo hacen sin un contacto previo con las comunidades o sin participación de alguien que

⁵⁰¹FAUSTINO, Deivison. *Por que Fanon? Por que agora? Fanon e os fanonismos no Brasil*. 2015. 261 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015, p.72.

represente esa minoría. Conversamos las dificultades de movilidad que tienen muchas grupas hacia los encuentros internacionales, tanto materiales como muchas veces emocionales o culturales. Una compa expresa la contradicción de que los procesos de multiplicación muchas veces resultan cortos o superficiales, debemos lograr una continuidad tal que la herramienta sea efectivamente multiplicada y se garantice que lxs compas que tienen menos recorrido puedan venir a los encuentros y nutrirse de eso. La herramienta es multiplicada por personas con privilegios, europeas, blancas, cosa que implica que los discursos que se reproducen en el kuringaje no siempre territorializar encuentros magdalenas, pensar en instancias más locales y regionales que permitan una profundización de los puntos de vista de las grupas y que luego sea un colectivo de personas representantes de esas grupas que vayan a los encuentros internacionales a llevar la voz de las compañeras. Una compa responde que la cuestión en este caso no es la territorialización, sino que se pueda garantizar la participación de las compañeras negras e indígenas en espacios de toma de palabra, de talleres de multiplicación para que nuestros espacios se nutran de sus vivencias y posturas políticas (Rocha, 2019, p.142).

Não basta permitir a entrada de corpos negros e indígenas nesses espaços; é preciso transformar as hierarquias internas e redistribuir o poder de fala e decisão. Assim, mais do que apenas reformular a logística dos encontros, a proposta precisa garantir que as vozes historicamente marginalizadas tenham centralidade na construção de um novo modelo de atuação coletiva. Como solução para essa realidade, o grupo sugere territorializar os encontros, fortalecendo espaços locais para que as mulheres negras e indígenas possam ter mais protagonismo e influência nas decisões da Rede.

O grupo três apresentou a continuação de questões já discutidas entre os primeiros grupos, oferecendo uma reflexão crítica ampliada sobre a democratização dos espaços de poder dentro da Rede, evidenciando as barreiras estruturais que limitam a participação de mulheres negras e

indígenas. Embora o discurso da diversidade esteja presente, o próprio grupo reconhece que a maioria das participantes são mulheres brancas e de classe média, o que evidencia que os espaços não estão sendo verdadeiramente acessíveis para todas.

O trecho também critica a concentração de poder no Kuringuear, ou seja, na mediação dos processos dentro do Teatro das Oprimidas, que segue sendo dominada por mulheres brancas. E apresenta estratégias concretas de fortalecimento da Rede, buscando garantir que a participação nos encontros internacionais não dependa exclusivamente de privilégios financeiros e geográficos:

GRUPO 3

Propuesta de que cada país establezca un plan para juntar dinero durante los dos años que separan los encuentros. Necesitamos tornar los debates en propuestas concretas. Como por ejemplo que de cada taller se guarde un porcentaje de dinero para destinar a la Red a modo de estrategia para distribuirnos entre nosotras la plata estratégicamente dependiendo de las prioridades que establezca la Red. Así ha crecido este colectivo. Hacer localmente un mapeo de organizaciones e instituciones, crear plataformas para que cada país pueda gestionar recursos que financien desde talleres hasta los pasajes para viajar a los encuentros. Vincularnos, formarnos y construir lazos a través de las acciones concretas y directas de apoyo contra el racismo, como la propuesta de ir a intervenir en la manifestación de hoy a la tarde apoyando a la comunidad negra de Uruguay (Rocha, 2019, p.142).

A proposta de criação de um fundo coletivo e de um planejamento financeiro contínuo reflete a necessidade de estruturar a Rede de maneira mais equitativa, possibilitando a participação ativa de todas as integrantes, especialmente aquelas que historicamente enfrentam barreiras de acesso. Esses caminhos traçados por iniciativa das Anastácias, são possibilidades de diálogo estruturado com a branquitude, que de maneira pedagógica demonstrou como a rede pode se reorientar internamente para que a situação interna e externa seja melhorada.

Além disso, os Acordos Ma(g)dalena sobre Racismo, estabelecidos em 18 de fevereiro de 2018, definiram uma série de medidas concretas para combater o racismo dentro da Rede e garantir maior representatividade das mulheres negras, indígenas e camponesas. Uma das principais diretrizes foi a aplicação dos mesmos princípios adotados contra o machismo, assumindo o compromisso de "acreditar sem exigir justificativa" diante de denúncias de atos racistas. Além disso, estabeleceu-se que ninguém deve falar em nome das companheiras negras ou indígenas caso elas não estejam presentes, evitando a apropriação discursiva e garantindo que essas vozes sejam respeitadas e escutadas diretamente⁵⁰².

Para estruturar essas ações, foi proposta a criação de uma comissão antirracista composta pelas Anastácias, com a responsabilidade de moderar um espaço no blog da Rede. Esse espaço serviria para selecionar e divulgar materiais de formação e ações antirracistas, além de refletir sobre identidade e estratégias de enfrentamento ao racismo. O blog também se tornaria um canal para visibilizar os grupos e as companheiras multiplicadoras, destacando aquelas que atuam em diferentes contextos identitários.

No que se refere à multiplicação da metodologia em espaços que envolvem mulheres negras, indígenas e camponesas, estabeleceu-se que, caso uma mulher branca privilegiada seja convidada a atuar nesses contextos, ela deve necessariamente entrar em contato com integrantes dessas comunidades, garantindo sua participação e promovendo trocas sobre o método de trabalho e as subjetividades específicas de cada grupo. Essa diretriz visa descentralizar o poder de fala e facilitar um processo de construção coletiva e representativa.

Além disso, os acordos preveem a priorização de recursos para que mulheres negras, indígenas e camponesas tenham acesso aos encontros da Rede, considerando também a classe social que ocupam. Essas medidas, que visam não apenas reconhecer a importância da diversidade, mas garantir acesso e equidade na prática, deveriam ser formalmente incorporadas à Carta Aberta Ma(g)dalena, consolidando esse compromisso dentro da estrutura da Rede⁵⁰³.

Os riscos de se viver numa sociedade racista são inúmeros, principalmente quando o processo de consciência racial posiciona as

⁵⁰²Rocha, 2019, p.113.

⁵⁰³Rocha, 2019, p.113.

pessoas negras num lutar de luta pela sobrevivência, entretanto o enfrentamento do racismo e do machismo não pode ser isolado em nichos específicos de luta, mas deve ser um esforço coletivo e interseccional. As discussões do Grupo 1 sobre a carta sintetiza toda a discussão reafirmando a demanda das Anastácias:

Enquanto rede, devemos nos posicionar contra ações racistas que reproduzem as estruturas de poder, de manutenção de privilégios e reforço de invisibilidade das mulheres negras. Não toleraremos mais reprodução de práticas racistas, disfarçadas de discurso de igualdade, de que tudo pode e de que a atuação, por si só, dá conta da diversidade.

A proposta da carta rejeita a ideia de que a diversidade pode ser alcançada apenas pelo ato de participação, sem mudanças estruturais. As Anastácias sentiram-se satisfeitas com a metodologia utilizada, porque compreendem que o método de leitura em blocos garantiu que todas as participantes pudessem contribuir para o debate, resultando na formulação de acordos e estratégias de enfrentamento ao racismo dentro da Rede Ma(g)dalena Internacional.

Além disso, conforme argumenta Rocha (2019) de forma inédita na Rede Ma(g)dalena Internacional, foi construída “uma estratégia antirracista discutida, registrada e sistematizada, tanto pelas Anastácias quanto pelas demais participantes em maioria branca, mas também negras, indígenas, mestiças e latinas”. Com base em experiências raciais distintas do contexto brasileiro, elas discutiram Experiências locais, conectadas a uma perspectiva global sobre a raça, e compreenderam que, embora o conhecimento seja construído de forma situada, ele abre caminhos para um aprendizado coletivo sobre raça, racismo e estratégias para sua superação⁵⁰⁴.

Nesse sentido, Santos (2023) enfatiza a necessidade de alianças interseccionais entre diferentes grupos oprimidos para enfrentar sistemas de dominação que se inter-relacionam, se articulam e se complementam, como o racismo e o machismo. A ideia central é que a superação dessas opressões não pode ser responsabilidade apenas das pessoas diretamente

⁵⁰⁴Rocha, 2019, p.103-104.

afetadas por elas, mas sim de toda a sociedade que mantém essas estruturas⁵⁰⁵.

Assim, a Carta aberta foi uma ferramenta política que impulsionou transformações na Rede, ressignificando o compromisso do Teatro das Oprimidas com a descolonização do conhecimento e a ampliação das vozes do Sul global. Como destaca Santos (2018, p. 107), esse processo permitiu que a prática do Teatro das Oprimidas "desestabilizasse categorias e posições de poder", promovendo um diálogo contínuo entre feminismos e perspectivas racializadas.

⁵⁰⁵Santos, 2023, p.51.

3 CAPÍTULO III: PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA EM SANTA CATARINA: NARRATIVAS QUE SOBREVIVEM FORA DO LUGAR

Este capítulo investiga a produção cultural negra em Santa Catarina, com ênfase nas experiências de deslocamento e pertencimento vividas por pessoas negras em um território historicamente marcado pela branquitude. Através da análise crítica de memórias, afetos e práticas culturais, evidencia-se como o racismo estrutura o sentimento de não lugar e impacta a constituição das identidades negras na região. O Coletivo NEGA ocupa lugar central nesta reflexão, sendo apresentado como um espaço de criação estética e política onde o corpo-território se torna instrumento de afirmação, denúncia e elaboração de novas narrativas. Suas ações artísticas articulam crítica social e ancestralidade, ressignificando o território e ativando redes de pertencimento e solidariedade. A trajetória do coletivo é inserida em um panorama mais amplo da cultura negra local, conectando passado e presente em movimentos que reivindicam visibilidade, memória e o direito à cidade.

3.1 CATARINA SIM, E NEGRO TAMBÉM: O LUGAR DA PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA NA FORMAÇÃO DE MEMÓRIA E PERTENCIMENTO EM SANTA CATARINA

A construção da brasilidade resulta do encontro de múltiplas trajetórias e disputas narrativas. No entanto, a memória oficial catarinense insiste em uma história única centrada na branquitude, negando que a chamada "Europa brasileira" é tão negra quanto outras regiões do país. Em *A categoria político-cultural de amefricanidade*, Lélia Gonzalez nos mostra como o Brasil insiste em se afirmar como branco e europeu, negando suas raízes afroameríndias⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018, p.321.

Para a autora, é mais preciso pensar o Brasil como parte da América Latina, onde os saberes africanos estão entranhados e se manifestam com diferentes intensidades conforme o território⁵⁰⁷. Amefricanidade, nesse sentido, é uma proposta epistemológica baseada nas experiências históricas de povos africanos e ameríndios, cujas resistências se expressam em formas alternativas de organização social, como quilombos, palenques e marronage⁵⁰⁸.

Gonzalez aproxima-se de pensadores como Paul Ricoeur, que defende uma “política da justa memória”, voltada à reparação de apagamentos históricos e à valorização de narrativas silenciadas. A afirmação da amefricanidade confronta o racismo estrutural e a ideologia do branqueamento, que opera por meio de um “esquecimento comandado”, apagando seletivamente memórias negras e indígenas para manter desigualdades históricas⁵⁰⁹.

A valorização da amefricanidade confronta o racismo estrutural, que se atualiza para manter indígenas e negros em posições subordinadas nas camadas mais exploradas da sociedade. A ideologia do branqueamento atua como mecanismo de apagamento, promovendo um “esquecimento comandado” que define o que deve ser lembrado ou silenciado na memória coletiva⁵¹⁰.

Assim como Paul Gilroy propôs o Atlântico Negro como metáfora das conexões transatlânticas da diáspora africana, Lélia Gonzalez também identifica vínculos entre as experiências negras no Brasil e nas Américas. Sua abordagem valoriza a memória dos povos amefricanos e projeta a amefricanidade como um horizonte político e epistemológico que ultrapassa fronteiras nacionais e históricas.

Essa perspectiva amplia o entendimento do evento racial como fenômeno global, marcado por processos afrocentrados de adaptação, resistência, reinvenção e criação. Ao destacar Gonzalez, em diálogo com Ricoeur e Gilroy, enfatiza-se sua contribuição intelectual significativa, construída a partir de um lugar marcado por raça, território, cultura e gênero. Suas reflexões apontam para um futuro em que o passado é

⁵⁰⁷Gonzalez, 1988, p.69.

⁵⁰⁸Ibid., p. 79.

⁵⁰⁹RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 462.

⁵¹⁰Ibid., p.459.

matéria-prima para a cultura, que não é uma essência, mas um processo contínuo de vir-a-ser⁵¹¹.

No Sul do Brasil, os debates raciais seguem um ritmo próprio. Questões já esgotadas em outros contextos ainda precisam ser escritas, lidas e ouvidas, pois a região produz metodologias específicas para lidar com suas tramas raciais, muitas vezes sufocadas pela ideia de uma "Europa brasileira". A insistência em representar o Sul como branco reforça hierarquias baseadas em fenótipo e sobrenome, distinguindo quem é visto como brasileiro legítimo e quem é tratado como estrangeiro em seu próprio país. Essa lógica, originada no período da imigração, ainda estrutura a sociabilidade, especialmente em Santa Catarina.

Nessa dinâmica, até os sobrenomes operam como marcadores simbólicos de valor cultural, definindo o que é considerado legítimo ou inferior — pauta que ganhou destaque durante os debates sobre as cotas raciais⁵¹². “A celebração de um lado corresponde à execração do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas”, essa dinâmica nos mostra que dentro do discurso da colonialidade, a hierarquia racial através dos sobrenomes, funcionam como uma marca que decide quais indivíduos são capazes de produzir narrativas culturais prósperas, e quais não são⁵¹³.

Gonzalez, ao analisar a produção cultural indígena e negra nas Américas, identificou profundas marcas de africanização, especialmente no Caribe, semelhantes às observadas no Brasil. Essas expressões são constantemente desvalorizadas pela ideologia do branqueamento, que as reduz a “folclore” ou “cultura popular”⁵¹⁴. Embora o discurso oficial pregue uma identidade mestiça e homogênea, na prática, a sociedade brasileira se estrutura para privilegiar padrões brancos, rejeitando a diversidade como instável ou inadequada.

⁵¹¹Hall, 2011, p. 43.

⁵¹²Parte desse debate foi registrado no documentário *Café com leite (água e azeite?)*, 30 min., 2007, com Direção, produção e roteiro de Guiomar Ramos. O título do documentário sugere a combinação de elementos que tradicionalmente não se misturam facilmente, uma metáfora para as complexas dinâmicas sociais e raciais do país, e registra estratégias utilizadas pela branquitude para tentar burlar cotas raciais, uma delas se trata da juventude branca, que orgulhosa fala de seus avós italianos e alemães, mas para uma possibilidade de uso das cotas raciais ou de algum pertencimento a afrobrasilidade, traziam à tona uma avó negra. Registrando que, a avó preta só é acionada quando precisa obter algum ganho social, quando não precisa, aparece avó e esconde a avó.

⁵¹³Ricoeur, 2007 p.95.

⁵¹⁴González, 1988, p. 70.

Nesse cenário, a memória oficial seleciona o que deve ser lembrado, apagando violências como o massacre indígena e a escravidão. O valor da obra de Gonzalez está em equilibrar essas narrativas, desmentindo a falsa ideia de ausência negra no Sul do Brasil — um mito reiterado pela historiografia catarinense e sustentado pela lógica da branquitude.

Ou seja, dentro desse espaço geográfico denominado catarinense, os traços não europeus ficam em evidência e entram em desarmonia com a identidade local, acionando o lugar de "o outro", o estrangeiro para essas populações não brancas que terão características negativas e estereotipadas atribuídas pela branquitude, que se recusa a reconhecer essas mesmas características em si mesmos.

Um dos efeitos dessa narrativa que coloca as experiências negras em território catarinenses como estrangeiras — e muitas vezes até invasoras porque ameaça a versão da “Europa brasileira” — é um conflito de identidades, onde ser negro e catarinense é estar fora do eixo, fora do lugar. Não se trata exatamente de nascer ou não no estado. Uma vez que estrangeiros brancos, são acolhidos e rapidamente convidados a se sentirem em casa, sem a necessidade de vínculos afetivos ou históricos, como se de alguma maneira estivessem legitimando o território como europeu, e retomando alianças ancestrais⁵¹⁵.

Os melindres da branquitude se manifestam de forma sutil e subjetiva, exigindo ferramentas analíticas capazes de captar as nuances do racismo estrutural, muitas vezes invisibilizado no discurso cotidiano. Nesse cenário, constrói-se a impressão de que as únicas figuras negras com relevância na história catarinense seriam Antonieta de Barros — primeira mulher negra eleita deputada estadual no Brasil — e o poeta simbolista Cruz e Sousa. Ambos, no entanto, só foram amplamente reconhecidos após forte pressão dos movimentos sociais, que romperam com o silêncio histórico e forçaram o reconhecimento de sua negritude, frequentemente omitida em registros oficiais.

Esse jogo onde as pessoas brancas são escolhidas, e as negras são absorvidas se forem muito especiais, cria um não lugar social profundo, enraizado no psiquê numa forma presa, fixa, de representação, que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite),

⁵¹⁵A produção audiovisual UAU (2015), disponível na íntegra no Youtube, uma produção de: Felipe Figueira, Renata Bassani, Gabriela Damaceno, Clara Schnebel. Traz essa discussão de uma forma muito interessante, mostrando o dia a dia de dois intercambistas (um belga e um angolano) em Florianópolis.

constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais⁵¹⁶.” Abrindo uma cratera cultural para que não haja identificação cultural por parte de negros e indígenas, e a partir disso um desejo de se identificar, de pertencer à cultura catarinense.

Em entrevista, a afro-indígena e atriz do Coletivo NEGA, Thuanny Paes, nascida no Rio de Janeiro, e criada em Santa Catarina desde os dois anos de idade, questionei se ela se sente catarinense, porque sua formação cultural a partir do cotidiano, tem referência nesse território, e então ela responde que,

Uma coisa que eu sempre me questiono, e isso atravessa várias coisas. Eu sinto, agora com 26 anos, já há muito tempo morando aqui que de alguma forma para onde quer que eu vá, eu sou daqui, sabe? Eu olho para minhas vivências, para minhas experiências... e, por mais que eu não goste, que eu não ache legal, que eu não tenho orgulho..., eu sou fruto desse lugar. E eu estou tentando aprender isso de uma forma macro, em várias questões. Por mais que eu não goste, eu sou fruto das coisas que eu vivencio, da minha história, dos meus pais. E, ao invés de negar, eu estou aprendendo o que isso me tornou, como isso funciona ao invés de negar. Esse processo de entender o que exatamente é ser uma pessoa com as minhas especificidades aqui e ter essa cultura, porque eu ando com muitos amigos que são pessoas de outros lugares, maioria são de outros lugares. E eu sinto que eu não sou como a galera daqui, sinto-me deslocada, mas também não sou de outros lugares porque sou daqui. É esse “não lugar”, estar sempre nesse momento de “não lugar”, ainda mais do que é esperado do ser “manezinho” do ser catarinense. Então, quando fugimos do que se espera, desse estereótipo, acabamos nos sentindo deslocado (Paes, 2021, n.p.)⁵¹⁷

⁵¹⁶Bhabha, 1998, p. 130.

⁵¹⁷ Trecho da entrevista de Thuanny Paes concedida em dezembro de 2021.

O relato de Thuanny Paes oferece uma perspectiva sobre as interseções entre identidade, pertencimento e experiências de marginalização dentro do contexto de hegemonia cultural da branquitude interferem na produção da identidade social e na percepção pessoal. Ela menciona o desafio de ser vista como diferente dos estereótipos predominantes de "manezinho" ou catarinense, o que indica uma consciência da construção social e cultural da identidade racial que essa identidade regional exige. Essas percepções que vão acontecendo de modo subjetivo e precisam de diferentes estímulos para chegar no lugar da consciência e de finalmente conseguir nomear o senso de pertencimento como um não lugar.

Esses processos de descoberta geralmente são permeados por violência, sofrimento e tentativas frustradas de adequação social e cultural, até que se encontre outro lugar de existência trazido por essa sensação de não pertencer a lugar algum. A categoria no não-lugar, pode ser compreendida como um espaço por onde as pessoas transitam, sem estabelecer relações identitárias e afetivas, mas que não existe de forma absoluta, inteira.

O não lugar sempre traz elementos de referência de um lugar no qual se queria ou deveria estar, mas que por motivos históricos, sociais ou emocionais, não está. Uma das características mais marcantes entre o lugar e o não lugar, é que "...o primeiro nunca é totalmente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente"⁵¹⁸. Gerando uma angústia identitária que pode ser interpretada como uma resposta à falta de representação e reconhecimento das experiências e histórias das pessoas negras dentro do contexto cultural dominante de Santa Catarina.

Ao ser questionada se acredita que a dificuldade de se reconhecer como catarinense está diretamente relacionada ao fato de ser negra, Thuanny insere que,

Óbvio que ser mulher negra atravessa tudo isso, não é só uma coisa ou outra. E eu acho até engraçado, eu brinco, "Ah! Eu sou daqui, sou daqui há um tempão já, eu moro aqui", porque **sempre vem uma pessoa e fala "Ah! Você não é daqui, não é?"**, mas isso é em todos os lugares, óbvio que em outros lugares, eu não sou mesmo. Ainda assim, tem algumas pessoas que falam "Ah, você não é

⁵¹⁸ Augé, 1994, p.74.

daqui", "Ah! Você não é daqui..." porque **acham que sou do Nordeste**, mas **no Nordeste acham que eu sou do Sudeste**. Sempre tem essa coisa de "Ah! Você é diferente", acho que está um pouco nesse espaço da forma de se vestir, acho que isso também acaba contribuindo" (Paes, 2021, n.p.).

O relato evidencia como pessoas negras, especialmente mulheres, são constantemente questionadas sobre sua origem, mesmo vivendo há anos em determinado lugar. Essa suspeita revela como hierarquias raciais moldam a noção de pertencimento. A desterritorialização negra é uma violência recorrente, marcada por estigmas que ignoram os códigos culturais regionais presentes no corpo, fala e práticas cotidianas. Mulheres negras do Sul ou Sudeste, mesmo inseridas nesses contextos, são recusadas como pertencentes — uma exclusão reforçada pela branquitude e seus mecanismos de poder.

A ausência de representações negras, sobretudo imagéticas, na história oficial de Santa Catarina aprofunda o sentimento de não pertencimento. Os espaços de sociabilidade e memória das populações negras são marginalizados, e seus modos de vida desvalorizados como irrelevantes para a cultura local. O não lugar, enquanto experiência comum à diáspora negra, é marcado pela falta de legitimação simbólica, empurrando sujeitos para a não-identidade.

Nesse contexto, o corpo torna-se território de resistência e criação — especialmente para mulheres negras que, diante da negação nos espaços sociais, afirmam sua existência por meio da própria corporeidade. O conceito de corpo-território permite compreender o mundo a partir de si, reconhecendo o corpo como espaço de posse, deslocamento e memória, carregando consigo a bagagem cultural acumulada ao longo da trajetória.

Por meio do corpo-território, é possível produzir representações que desafiem as estruturas raciais e, ao mesmo tempo, amenizem sentimentos de exclusão, solidão e desamparo provocados pela experiência do não pertencimento⁵¹⁹.

A minha experiência ao morar em Florianópolis, Santa Catarina, também está permeada por essa sensação de não-lugar, causada por me perceber tentando realizar trocas sociais, culturais e afetivas e

⁵¹⁹Miranda, 2014, p. 69-70.

encontrando a barreira da branquitude de uma maneira nova. Foi a primeira vez que vivenciei morar fora de São Paulo, mas ainda dentro do Brasil. Nesse contexto, fui constantemente lembrada de que era 'de fora' e que minhas opiniões sobre o lugar deveriam ser limitadas. Meu sotaque era frequentemente associado à malandragem, assim como meu jeito de vestir. Já os gostos gastronômicos eram referenciados como sendo nordestinos e, portanto, exóticos, palavra que ouvi inúmeras vezes.

Morando em Florianópolis eu havia me tornado uma estrangeira de fala, jeito e trejeitos inadequados. O jeito que eu falava era errado, o jeito que eu me vestia era errado, meus gostos alimentares, minhas roupas e meu cabelo. Eu passei a -ser- de forma errada. Esse sentimento de estrangeiridade dentro do meu próprio país foi intensificado por falas, ações e posturas das pessoas em diversos espaços pela cidade, levando-me a amenizar meu sotaque marcadamente paulista e a modificar meu cabelo crespo, que antes era um corte black power bem marcado, para um corte curto, classificado pela pessoa que o cortou como "mais discreto". O que me retornou muitos elogios quando iniciei um novo dia do local de trabalho da época.

Nesse sentido, compartilho com Thuanny e outras pessoas da diáspora negra o conhecimento do que é o não lugar de existência social que vai aos poucos te tirando de si e entregando o vazio que irá te moldar na flutuação dos interesses da branquitude. Uma flutuação social de profunda solidão, "o não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo"⁵²⁰, que significa a ruptura de nosso direito a um lugar, a nosso direito de existir em um mundo, a partir de identificações, desejos e construções não brancas nos deixando vulneráveis às violências sistêmicas. das tradições culturais europeias, tornou-se um marcador social que opera identificando estas existências como estranhas e perigosas.

Ao explicar sobre corpos fora do lugar, Ahmed (2014) não os compreende como experiências que são apenas presença ou ausência organizados numa hierarquia, mas sim, que reconhecer alguém como estranho é um julgamento afetivo. Isso porque dentro desse sistema cultural, em vez de o estranho ser alguém que nós não reconhecemos, alguns corpos são reconhecidos como estranhos, como corpos fora de

⁵²⁰Augé, 1994, p. 167.

lugar, um imperativo moral de proteção da propriedade, que se relaciona diretamente com o medo e a antecipação de dor, ferimento ou prejuízo⁵²¹.

Dentro do mapa da identidade nacional, os corpos negros são colocados sempre à espreita, como se estivessem prontos a atacar e destruir a cultura nacional, que deve ser protegida pelos corpos reconhecidos. O modo normal que a sociedade brasileira se desenvolve é racista porque “não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional, o racismo é estrutural”⁵²² e percorre todas as regiões com maior ou menor representação.

Nesse sentido, torna-se perigoso para os corpos negros, um acordo social validado através de uma estrutura de poder, dizendo que este corpo é perigoso. Por isso as narrativas negras sobrevivem “fora do lugar”: porque o lugar desenhado pelo racismo é o não-lugar de protagonismo.

O único lugar possível para as pessoas negras e seus arcabouços culturais dentro da colonialidade, mesmo que existam um diálogo constante com os territórios centrais da cartografia simbólica de uma nação, é através do folclore e de estereótipos universalizantes que reduzem a participação de pessoas negras a processos de violência e pobreza. Edward Said acredita que essa relação hierarquizada é parte da tradição nacional que precisa de relações desiguais para a produção de imagens puras através do esquecimento de elementos culturais indesejáveis⁵²³.

Isso porque “o valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando ‘raça’ não é mencionada⁵²⁴”, porque já está introjetado na cultura a fórmula de segregar, hierarquizar e apagar as populações não brancas. Estar presente em um território não significa pertencer a ele, por isso tem crescido o ativismo sobre o direito à cidade e a conscientização sobre o racismo ambiental. A formação das cidades com base no discurso colonial da branquitude, enxerga as populações negras nos espaços apenas como trabalhadores. E não é pensada uma construção cultural que leva em consideração espaços de diversão e acessibilidade, por exemplo.

⁵²¹ Ahmed, 2004, p.21.

⁵²² Almeida, 2018, p. 38.

⁵²³ SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.48.

⁵²⁴ SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.50.

Quando as trajetórias negras locais não são conhecidas e reconhecidas, não são criadas representações culturais que possibilitam criar uma ligação com o território, que traz uma narrativa única de que todas as estruturas da sociedade onde estas pessoas negras estão crescendo e se desenvolvendo, são europeias e brancas, pois estes têm espaços de lazer e representações culturais.

Ser uma pessoa negra e existir como sujeito social num território que não reconhece a sua existência e de suas ancestrais, como sujeitas ativas nos processos sociais e culturais interfere no bem viver destas populações, tanto as que nasceram ou se criaram na região, quanto as que migraram posteriormente e passa a ter o território catarinense como base principal da sua formação cultural como pessoa, uma vez que esse é o território que vai passar a ser central nas relações mundo dessa pessoa. Nesse sentido,

[...] a ideia de que há identidade fora da representação - de que há um nós mesmos e uma linguagem pela qual nos descrevemos - é insustentável. A identidade está dentro do discurso, dentro da representação. Está construída em parte pela representação. A identidade é uma narrativa do eu; é a história que nós contamos sobre o eu para sabermos quem somos. [...] (Hall, 2016, p. 324).

Assim como não há sentido único na formação das identidades, os não lugares também tem uma multiplicidade de caminhos que podem ser desestabilizados pela cultura hegemônica, mas também são desestabilizadores da cultura. Porque os sujeitos que estão nesse limbo identitário podem ser movidos pela emoção da busca de si como contra-narrativa, uma vez que as emoções podem ser interpretadas como algo que "está colado aos corpos, e aos pensamentos, que se configura culturalmente e que somente se comunica pela linguagem, mas que cada pessoa tem diferentes maneiras de sentir e expressar"⁵²⁵.

Os processos de criação de lugares dentro de um território permitem tecer o pertencimento, que nasce através de narrativas compartilhadas, reconhecidas e respeitadas, que podem contribuir para

⁵²⁵WOLFF, Cristina Sheibe. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. *Saeculum - Revista de História*, [S. l.], n. 39 (jul./dez.) 2018, p.267.

minar o sentimento de estar fora do lugar. Para o geógrafo Milton Santos, o lugar se constitui em redes.

O território, hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede: São, todavia, os mesmos lugares que formam redes e que formam o espaço banal. São os mesmos lugares, os mesmos pontos, mas contendo simultaneamente funcionalidades diferentes, quiçá divergentes ou opostas (Santos, 2005, p. 256).

A chamada Europa brasileira construiu um sentimento de não lugar para a população negra, que hoje se confronta com uma negritude marcada pelo desejo de conexão em rede e, sobretudo, de encontrar vestígios de si nos territórios onde cresceu. A diáspora, nesse contexto, rompe com a ideia de nação como unidade homogênea e questiona o papel do território na definição da identidade. Quando os vínculos entre lugar, posição e consciência se desfazem, também se rompe o poder que o território exerce sobre quem se é⁵²⁶.

Nesse sentido, Lélia Gonzalez (1988) afirma que, apesar das diferenças entre os países da diáspora, há uma experiência histórica comum entre os povos amefricanos, atravessada por um mesmo sistema de dominação: o racismo. Para ela, trata-se de uma “elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação”, presente em todos os níveis de pensamento e instituições das sociedades contemporâneas⁵²⁷. Reconhecer essa experiência comum é fundamental para compreender a Amefricanidade como projeto político, cultural e histórico.

Tecer trajetórias negras evidenciando a existência de territórios negros em Santa Catarina em períodos históricos diferentes, está alinhado com a reflexão iniciada por Lélia sobre reconhecer as contribuições negras, silenciadas, apagadas e modificadas. Equilibrando as narrativas e reconhecendo afrodescendentes e negras como constituintes do estado de Santa Catarina. A historiografia catarinense tem demonstrado a presença expressiva das populações negras durante a escravidão e após a abolição, um reconhecimento importante para o campo de estudos que

⁵²⁶Gilroy, 2001 p. 18.

⁵²⁷Gonzalez, 1988, p. 77.

anteriormente minimizava a participação deste grupo para a construção do estado⁵²⁸.

Me interessa trazer para a discussão os espaços de sociabilidade onde são produzidas a cultura negra catarinense, mas que convencionalmente são retratados em notas de rodapé. Para tanto, “foi preciso valorizar o cotidiano como lugar de história, confrontando a noção tradicional de fato histórico⁵²⁹”.

Estudos mais recentes tratam não apenas da presença de afrodescendentes, mas a existência de territórios negros na ilha Santa Catarina e seus entornos, como por exemplo Clubes sociais negros, escolas de samba, irmandades religiosas, capoeira, cacumbi, boi-de-mão e terno de reis tocados no orocongo (Antonacci, 2008; Maria, 1997; Rascke, 2016, 2017; Carvalho, 2019).

Nesse sentido, a história oral tem sido uma importante estratégia aliada aos novos rumos da historiografia catarinense, “pelo menos para uma história mais recente e principalmente para uma história que diz respeito à cultura, ao modo de vida de grupos que raramente têm acesso à escrita, constitui-se como fundamental⁵³⁰”. A partir da história oral, os territórios negros tem aparecido como uma realidade podendo ser definida como insere a geógrafa Azânia Nogueira:

Os territórios negros diferenciam-se não apenas pela simples presença de pessoas negras, mas pelos processos de identificação territorial pelos quais essas pessoas apreendem aqueles espaços, caracterizando-se pela resistência à colonialidade, seja essa resistência engajada ou não (...) pois não se trata de um processo de formar guetos em espaços brancos, mas do reconhecimento da multiplicidade do espaço e seu potencial político e social (Nogueira, 2018, p.41-42).

⁵²⁸Duas produções são fundamentais como plano de fundo para os estudos raciais em Santa Catarina. A primeira é o livro *Negro em terra de branco* (1988), da historiadora Joana Maria Pedro, que analisa a escravidão e o preconceito racial em Desterro no século XIX. A segunda é a pesquisa sociológica *Cor e mobilidade social em Florianópolis* (1960), desenvolvida por Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni. Mais recentemente, destaca-se a coletânea *História diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina* (2021), organizada por Beatriz Gallotti Mamigonian e Joseane Zimmermann Vidal, que amplia o debate a partir de novas abordagens historiográficas e fontes documentais.

⁵²⁹Wolff, 2009, p.60.

⁵³⁰Wolff, 2009, p. 61.

A partir da compreensão dos territórios negros catarinenses, segundo Raske (2017), a partir de 1900, começaram a surgir em diversas partes de Santa Catarina, espaços onde as populações africanas e negras pudessem exercer a sociabilidade e desenvolver relações de pertencimento⁵³¹. Estas pessoas fundaram clubes, agremiações e organizações como diversos nomes reconhecidos hoje como Clubes Negros, apresentando universos culturais de povos de matriz africana, por meio de múltiplas associações, sejam elas de novo tipo ou tradicionais⁵³².

Espaços como a Irmandade do Rosário, a Escola de Samba Embaixada Copa Lord, o Clube Brinca Quem Pode, o Flor da Mocidade, a União Recreativa 25 de Dezembro, o Cacumbi, os Blocos de carnaval e o Figueirense Futebol Clube constituíam territórios marcados pela presença e atuação de populações afro em Florianópolis a partir do pós-abolição. Esses espaços desempenharam um papel crucial na preservação e na revitalização das tradições africanas e afro-brasileiras na região⁵³³.

Nesse sentido, Maria das Graças Maria (1997), ao discutir experiências cotidianas de afrodescendentes em Florianópolis, traz alguns elementos em torno das mudanças espaciais que ocorreram em diversas capitais brasileiras causando impactos nos territórios negros, incluindo a capital catarinense, pois os “projetos modernizadores, defendiam valores como progresso, civilização, construindo a imagem de Florianópolis⁵³⁴”. Assim, esse projeto contribuiu para a consolidação das diferenças culturais e sociais da cidade.

A Florianópolis do final do século XIX e início do século XX foi, assim como outras capitais brasileiras, palco de uma política de exclusão dos pobres e dos não brancos do centro da cidade. Esse

⁵³¹RASKE, Karla Leandro. Associações negras: cacumbis, clubes recreativos, blocos carnavalescos e escolas de samba de Florianópolis na primeira metade do século XX. In: *III Seminário Internacional de História do Tempo Presente*, 2017, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: UDESC, 2017, p.6

⁵³²Em Santa Catarina são indicadas a existência de 13 Clubes Negros de acordo com o site dos Clubes Sociais Negros do Brasil: <http://clubesnegrosbr.blogspot.com/>. Acesso em: 22/07/2025.

⁵³³Raske, op. cit., p02.

⁵³⁴MARIA, Maria das Graças. *Imagens invisíveis de Áfricas presentes: experiências das populações negras no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940)*. 1997. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 1997, p.08.

espaço de poder das elites era propício à construção de um imaginário social em que a presença do “outro”, o diferente, passa a ser negada. Na negação do “outro” o racismo, enquanto estratégia de poder, promoveu a discriminação e a segregação racial e a consequente exclusão social de parcela da sociedade (Maria, 1997, p. 16).

Estas medidas de controle racial e social, impactam diretamente nos modos de organização e expressão cultural negras, transformando estas experiências em narrativas fora do lugar – porque, a partir desses projetos, não ser branco, não atender a uma estética branca e não pertencer às tradições culturais europeias, tornou-se um marcador social que opera identificando estas existências como estranhas e perigosas.

É preciso renegociar os acordos culturais, construindo representações que expressem as identidades negras em seus processos históricos. Em Santa Catarina, conforme aponta Carvalho (2019), as trajetórias negras permanecem invisibilizadas, ignorando-se que a cidade foi majoritariamente construída por mãos africanas, ainda que as influências açorianas tenham predominado. Essa leitura permite questionar a ausência do protagonismo negro nas narrativas oficiais.

Nesse cenário, consolidaram-se territórios negros como o Morro da Caixa D’água, a Coloninha e pontos de encontro na Praça XV e arredores, onde rodas de samba e o carnaval desafiavam o controle racial⁵³⁵. O carnaval, expressão cultural negra por excelência, articula saberes diversos e opera como uma economia afetiva. Uma festa que é resultado de uma negociação entre os sambistas com o Estado, e ainda que muitas vezes dentro desta negociação se sobressaíam as vontades da elite, representa uma vitória da cultura negra continua sendo um espaço de resistência⁵³⁶.

No Sul, onde predomina a imagem de um carnaval branco, ele representa, para a população negra, uma das mais potentes formas de afirmação e disputa simbólica por pertencimento e visibilidade. O carnaval não é apenas uma festa, mas um território de possibilidades onde

⁵³⁵CARVALHO, Carol Lima de. *Trajetórias de mulheres negras em Florianópolis*: transmitindo entre oralidades e letramentos. 2019. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019, p.47.

⁵³⁶LIMA, Fátima Costa de. *Carnaval, um território de crise*. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 9, n. 1, p. 129-142, maio 2012, p.127.

grupos marginalizados podem desafiar, redefinir e celebrar suas identidades de maneira poderosa e emancipatória. Ele reside neste lugar limítrofe de identidades e possibilidades de existir legalmente, construindo um território “propício à tarefa de confrontar sua sociedade, seu destino e seus próprios sentidos com confiança suficiente para entregar-se ao trânsito dialético da arte possível àqueles a quem ela foi sistematicamente negada na história⁵³⁷. Ou seja, refletindo a produção de signos do carnaval, como economia que

[...] envolve relações de diferença e deslocamento sem valor positivo. Isto é, emoções funcionam como uma forma de capital: afeto não reside positivamente em um signo ou commodity, mas é produzido como um efeito de sua circulação. Eu estou usando 'o econômico' para sugerir que objetos e emoções circulam ou são distribuídos por um campo tanto social como físico [...] (Ahmed, 2004, p.45).

O afeto pode ser compreendido como força que molda e reorganiza dinâmicas sociais, ativando novas relações a partir do corpo em movimento — no ouvir, falar, cantar e tocar. Quando compartilhadas, essas expressões corporais geram experiências sociais e culturais coletivas. No carnaval, esses gestos carregam narrativas sobre o “eu” e o “outro”, enraizadas na cultura e nos territórios. Ainda que não seja seu propósito explícito, a festa mobiliza afetos que desestabilizam percepções naturalizadas da história e produzem novos modos de sentir e pensar⁵³⁸.

Cristiana Tramonte observa que o samba tem sido central nas discussões sobre identidade nacional. Em Florianópolis, ao longo do tempo, formaram-se territórios marcados por códigos culturais vinculados ao samba e à religiosidade, que sustentam múltiplas vivências, memórias e histórias⁵³⁹.

Dentro dessa costura cultural, estudos como o de Tavares de Lima (2010), vem sinalizando que, historicamente, o teatro negro tem sido apontado para se referir as manifestações negras, como as brincadeiras, irmandades religiosas, fantasias e coreografias de carnaval,

⁵³⁷Ibid., p.140.

⁵³⁸Ahmed, 2004, p.1.

⁵³⁹Tramonte, 2001, p. 13.

danças e outras organizações como as citadas acima “e, por outro, para designar um teatro de reivindicação e afirmação da identidade negra⁵⁴⁰”.

Além disso, a presença negra no teatro, mesmo que dentro das teorias hegemônicas, representa um importante tensionamento com a tradição da branquitude. Em Florianópolis, Solange Adão emergiu como uma figura inspiradora no cenário cultural e artístico da cidade ao integrar a primeira turma de teatro da Universidade do estado de Santa Catarina no final da década de 1970. O trabalho associado historicamente às mulheres negras tem sido predominantemente relacionado às redes de cuidado, com pouco estímulo e compreensão para suas escolhas artísticas. Neste contexto, a presença de Solange e de outras pessoas negras na primeira turma de teatro desafia as percepções limitadas da negritude, que até os dias atuais não reconhecem facilmente as mulheres negras como agentes artísticos.

Nossos olhares, muitas vezes moldados por lentes coloniais, tendem a interpretar os inícios a partir do sofrimento e da violência. No entanto, é preciso deslocar essa perspectiva e reconhecer a potência do corpo em performance como espaço de criação e saber. Como aponta Martins (2003, p. 66), o corpo em performance não é apenas expressão simbólica, mas um “local de inscrição de conhecimento”, onde o gesto, o movimento, a vocalidade e os adereços corporais operam como técnicas de transmissão e recriação da memória. Nesse sentido, o corpo não repete apenas por hábito, mas como forma de reinscrever saberes — estéticos, filosóficos, metafísicos ou tecnológicos — reafirmando sua centralidade na produção de conhecimento.

Ao ingressar na universidade, Solange Adão ampliou a teatralidade que já desenvolvia em outros espaços, fazendo de seu corpo um instrumento de inscrição e transmissão de saberes. Mulher negra catarinense, sua arte atua como meio de expressão e afirmação de memória, resistindo ao apagamento promovido pela branquitude. Sua performance configura um arquivo vivo, que atualiza memórias e conhecimentos, deslocando sua trajetória para um lugar de criação e transmissão que transcende os limites institucionais da universidade.

Ao longo dos anos, Solange Adão não apenas desempenhou papéis no palco, mas também construiu uma trajetória cultural marcante na cidade, a partir de sua dedicação em criar espaços de expressão e em

⁵⁴⁰LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro: do Teatro Experimental do Negro ao Bando de Teatro Olodum*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 38.

difundir a rica herança cultural afro-brasileira catarinense. Apesar de seu reconhecimento oficial tardio, Solange Adão é uma figura emblemática cuja trajetória não apenas desafia barreiras institucionais e sociais, mas também enriquece profundamente o tecido cultural da cidade com suas contribuições intelectuais e artísticas que ajudaram [e ajudam] a criar e difundir as principais organizações negras na cidade.

Figura 14. Solange Adão: Apresentação resultado da disciplina ministrada por José Faleiro 1979



Fonte: Trajetória de Solange Adão: atriz negra da primeira turma de teatro de Santa Catarina, p.38 2023.

Solange Adão é um testemunho vivo da negritude artística catarinense, mantendo seu corpo como arquivo e provedor de saberes culturais e estéticos. No contexto do racismo brasileiro e do mito da democracia racial, os saberes e expressões da cultura negra são frequentemente transformados em exotismo, hibridismo ou simplesmente negados, o que compromete sua legitimidade e visibilidade⁵⁴¹.

⁵⁴¹Gomes, 2017, p. 77-78.

Essa lógica se intensifica em Santa Catarina, onde o racismo estrutural, aliado a uma hierarquização racial de base sulista, contribui para a desvalorização de figuras como Solange e de espaços culturais negros. Mesmo com relevância histórica e atuação contínua, suas contribuições seguem marginalizadas em comparação às de grupos de origem europeia.

3.1.1. O Carnaval que a Branquitude Não Quer: Lideranças Negras Femininas e os blocos Afro Enegrecendo a Europa Brasileira

A compreensão do que será considerado cultura, e quem são as pessoas consideradas produtoras desse saber, estão completamente embebidas desses enlaces coloniais, pois quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade⁵⁴². Além da presença negra no teatro, os clubes negros e outras manifestações mencionadas anteriormente, as escolas de samba e Blocos Afro no carnaval também são espaços importantes de construção comunitária, solidariedade e celebração cultural.

Eles não apenas promovem a coesão dentro das comunidades negras, mas também permitem que essas comunidades se conectem e compartilhem suas culturas com um público mais amplo. Os territórios vinculados às escolas de samba, que durante suas apresentações, através de música, canto, dança e teatro, não apenas tecem epistemologias negras, mas também funcionam como agentes culturais que organizam e processam as relações sociais, econômicas e políticas no que é conhecido como o Mundo do Samba.

Historicamente, o teatro e o carnaval têm exercido mútua influência na sociedade catarinense. Artistas e criadores frequentemente transitam entre esses campos, compartilhando técnicas e estilos que enriquecem ambos os domínios artísticos. Enriquecendo o panorama cultural afro-brasileiro da região. Além disso, o carnaval está intimamente ligado às lutas políticas de grupos oprimidos, movimentando a comunidade ao gerar empregos e proporcionar educação, como aulas de dança, música, e outras linguagens de difícil acesso para essas populações.

Esses eventos não apenas inspiram os sonhos, desejos e possibilidades de expressão com orgulho e altivez, mas também

⁵⁴²Da Silva, 2003, p. 91.

reafirmam emoções que historicamente foram subtraídas das comunidades negras⁵⁴³. Sendo assim, concordo com a intelectual Jeruse Romão ao inserir que,

A prática militante do movimento por educação, seja ela “popular ou não formal”, “pública e popular”, indica que, ora negada ora supostamente aceita, a contribuição dos negros à construção do processo democrático brasileiro é efetivamente um patrimônio não só deles, mas de todos os que teimam em querer transformar nossa sociedade num espaço igualitário (Romão, 1999, p. 57).

As escolas de samba funcionam como espaços de educação informal, onde os sambas-enredo e a arte carnavalesca difundem saberes, memórias e visões de mundo. Com estruturas coletivas semelhantes às da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro, essas agremiações promovem educação, cultura e inclusão social. Em Florianópolis, a partir de 1948, surgiram diversas instituições negras, como a Protegidos da Princesa, Embaixada Copa Lord, Unidos da Coloninha e Consulado do Samba. Enquanto as três primeiras nasceram em comunidades negras dos morros da cidade, a Consulado teve origem entre trabalhadores urbanos de perfil majoritariamente branco. Essas escolas representam importantes espaços de afirmação cultural negra na capital catarinense.

A partir de 1948, diversas organizações fundadas por afrodescendentes surgiram em Florianópolis, destacando-se a primeira escola de samba da cidade, Protegidos da Princesa, do Morro do Mocotó, e a Escola de Samba Embaixada Copa Lord, no Morro da Caixa (Monte Serrat). Além delas, destacam-se a Unidos da Coloninha e o Consulado do Samba, totalizando quatro escolas de samba na ilha. Enquanto as três primeiras foram estabelecidos nos morros da cidade, comunidades

⁵⁴³No que tange o interesse de pessoas, grupos e movimentos negros pela busca por melhores condições de vida, e inserção social para a população negra por meio da educação, a historiografia registra que em diversos períodos, houveram reivindicações de organizações e irmandades negras, que muitas vezes não tinham a educação como foco, mas que passavam por ela para atingir o objetivo de incluir pessoas negras na sociedade. Como por exemplo, as associações beneficentes e recreativas, as sociedades carnavalescas e os movimentos políticos negros (Passos, 2005, p. 165), que contribuíram para que o acesso à educação torna-se reivindicação prioritária, como ocorreu no início da República.

majoritariamente negras, a Consulado originou-se da transformação de um bloco de funcionários de uma grande empresa da cidade, sendo seus membros de predominância gaúcha e carioca. Essas instituições constituem espaços de expressão cultural negra em Florianópolis⁵⁴⁴.

Sobre a organização da Embaixada Copa Lord, Lima (2008, p.135) descreve que a comunidade desempenhou um papel essencial na consolidação da agremiação, possibilitando a conquista de diversos títulos ao longo dos anos. A escola estruturou-se em uma rede organizacional composta por um clube social, denominado Sociedade Recreativa Cultural e Samba Embaixada Copa Lord, e um conselho deliberativo. A diretoria é formada por 12 membros, enquanto o conselho conta com 15 integrantes, selecionados entre figuras experientes da comunidade do Morro da Caixa, que ao longo de suas trajetórias tiveram envolvimento direto com a escola de samba⁵⁴⁵.

Cada região do Brasil responde de forma distinta à colonialidade em suas expressões culturais. Em Florianópolis, muitos clubes negros estiveram ligados a blocos e escolas de samba, elegendo rainhas para os desfiles⁵⁴⁶. Essa conexão com o carnaval reforça o vínculo entre cultura negra e território, entendido como espaço de pertencimento, identidade e afeto. À medida que os espaços se transformam, as culturas também se reorganizam.

Por isso, é fundamental reconhecer e valorizar os saberes produzidos pelo protagonismo negro, garantindo visibilidade em áreas como educação, saúde e cultura⁵⁴⁷. Mulheres negras tiveram papel central na formação cultural de Florianópolis, seja em posições de liderança, seja em atuações artísticas. Suas trajetórias devem ser historicizadas, considerando que o acesso desigual a capitais sociais, familiares e educacionais influencia suas formas de inserção na cena cultural e intelectual⁵⁴⁸.

Por isso, compreendendo que “mais do que compartilhar experiências baseadas na escravidão, racismo e colonialismo, essas mulheres partilham processos de resistências. Segundo González (1984)

⁵⁴⁴Lima 2008 p.43.

⁵⁴⁵Ibid., p.135.

⁵⁴⁶Raske, 2017, p.12.

⁵⁴⁷Carvalho, 2017, p 55.

⁵⁴⁸MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina*. 2013. 132 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p.74.

e Werneck (2009), investigar a participação das mulheres negras enquanto produtoras e transformadoras da cultura é fundamental para que compreendamos a cultura brasileira, em especial na produção do samba, uma vez que por muito tempo suas contribuições foram escamoteadas pela história oficial.

A partir do trabalho de diferentes mulheres negras em torno do samba e seus produtos, pude verificar a intensidade da circulação de conteúdos e formas de crítica cultural e política, de confronto às hegemonias de raça e gênero; de afirmação e atualização da tradição; de expressão e significado do corpo e seus elementos; de ocupação de espaços públicos e privados; de nação, comunidade e povo (Werneck 2009, p. 160).

A historiadora Carol Carvalho (2019), em sua dissertação, investigou os universos culturais de sete mulheres negras em Florianópolis durante o período de 1950 a 1980. O estudo se concentra especialmente nas fundadoras da Associação de Mulheres Negras Antonieta de Barros (AMAB): Neli Góes Ribeiro, Altair Alves Lucio, Valdeonira Silva dos Anjos e Maria de Lourdes da Costa Gonzaga.

Seu estudo explora como a conjuntura vivida por essas mulheres na AMAB permite uma reflexão sobre as relações estabelecidas por mulheres da família da pesquisadora, incluindo sua bisavó Gesuína Adelaide dos Santos, sua avó materna Ada Jesuína dos Santos, e sua avó paterna Zenair Maria de Carvalho. O objetivo é analisar as memórias afro-diaspóricas presentes nesses corpos negros, utilizando documentos de acervos pessoais e entrevistas como fontes primárias.

Carvalho apresenta trajetórias de resistência frequentemente ocultadas pelo projeto racista que privilegia a herança cultural europeia no Brasil, destacando a participação das mulheres em espaços como as escolas de samba e o caráter afro-diaspórico da oralidade. Um exemplo é Dona Valdeonira Silva dos Anjos, nascida em 1935 no Morro da Caixa d'água em Florianópolis, cuja vida foi marcada por contribuições significativas à cultura afro-brasileira da cidade. Além de sua trajetória acadêmica, ela foi uma figura ativa na comunidade, especialmente em atividades culturais como o carnaval e festas religiosas na igreja do Mont Serrat.

Dona Valdeonira também se destacou pelo interesse no artesanato, particularmente no fuxico, uma prática com raízes na cultura brasileira, importante para as comunidades afrodescendentes e indígenas. Participando do projeto Afro-Artesã, ela relatou que trabalhar com o

fuxico trouxe para ela e outras mulheres um senso de pertencimento à negritude, ajudando-as a "amar sua autoestima, sua história, a história do negro, a respeitar o negro, o cabelo. Começamos a fazer bonecas negras, mostrar que bonecas negras eram bonitas, não tínhamos isso⁵⁴⁹".

Figura 15. Dona Valdeonira ao centro, na esquerda e direita são integrantes da companhia de fuxico.



Fonte: Carvalho, 2019, p.69.

A partir dos estudos de Carvalho (2019), é possível traçar um caminho de admiração e inspiração entre Dona Valdeonira e Dona Geninha, considerada por ela como uma líder e uma referência na história cultural de Florianópolis, especialmente no que diz respeito ao carnaval. Bisavó da pesquisadora, Dona Geninha, Gesuína Adelaide dos Santos, nascida em 1920, no bairro da Freguesia do Ribeirão da Ilha, em Florianópolis, é admirada porque assumiu um papel de destaque na organização e na preservação das tradições culturais afro-brasileiras na

⁵⁴⁹Carvalho, 2019, p.70.

cidade, ao fundar e presidir uma escola de samba durante dezoito anos na cidade.

Algo que Dona Valdeonira valorizava profundamente. A respeito de Dona Geninha, Carvalho nos conta que ela era,

Considerada como uma personalidade negra pelo que representou naquele momento, pois mesmo não sublinhando que manter uma cultura negra era necessário, ela falava “isso aqui é coisa de negro”, “negro gosta disso”, “negro é isso aqui, isso é nosso”, “a gente sabe fazer isso”, assim possibilitou que outras pessoas percebessem a presença da comunidade negra, demarcando espaços de visibilidade e afirmação em Florianópolis. Desse modo, enfatizar a história de dona Geninha, contribui para pensar numa identificação negra (Carvalho, 2019, p.68).

Assim como outras mulheres da região, dona Geninha alimentava sua família a partir das vendas da renda de bilro e crivo, elaboradas por outras mulheres. Mas sua participação intensa no carnaval é onde as trajetórias de muitas mulheres, majoritariamente negras, aparecem imbricadas, sobretudo em aspectos de trabalho e educação. Geninha, sendo uma mulher negra que circulava por muitos espaços, conectava relações de raça, classe e gênero, através de tradições orais, e conforme desenvolvendo suas reflexões dentro dos espaços de carnaval, ela conseguia reunir outras mulheres para seus projetos.

Dona Geninha participou de escolas de samba como a Protegidos da Princesa e a Filhos do Continente, mas após desentendimentos, fundou em 1971 a Império do Samba, conhecida como "Escola da Dona Geninha". Sob sua liderança, a escola tornou-se um importante espaço cultural. A sede funcionava em sua própria casa, de onde coordenava todas as decisões da escola ao longo do ano.

Seu envolvimento com o carnaval era coletivo e familiar. Como relatam sua irmã Sandra e outras mulheres da Freguesia, era comum reunir-se no Estreito para costurar e confeccionar fantasias. A casa da família virava ponto de encontro, onde todos se organizavam para o desfile⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰Carvalho, 2019, p.78.

Dona Geninha foi uma figura central na organização da escola, atuando em todas as etapas do processo. Sua trajetória evidencia o protagonismo de mulheres negras na construção do carnaval, em uma dinâmica comunitária onde trabalho, memória e pertencimento se entrelaçam. Ela desempenhou um papel crucial na formação e manutenção da escola, como uma mulher negra que planejava, coordenava as demandas e executava as tarefas até o resultado final, que era colocar a escola de samba na rua.

Sua trajetória de liderança estimulava as outras mulheres, que tinham a escola de Dona Geninha como preferida, tanto para trabalhar, quanto para desfilar ou assistir o desfile, uma vez que se sentiam representadas. A escola de samba tornou-se um símbolo de comunidade e pertencimento, reunindo pessoas de diversas partes da cidade criando um espaço de sociabilidade, solidariedade e permitia que diversos saberes ancestrais fossem "transmitidos aos seus descendentes, mediados por uma série de práticas orais"⁵⁵¹.

O acesso às experiências proporcionadas pela liderança de Dona Geninha revela a potência de uma mulher negra catarinense que, em um contexto historicamente hostil aos saberes e expressões negras, criou espaços de aprendizado e produção cultural contínua. Em meio às restrições do período e à rigidez estrutural do estado, sua atuação promoveu deslocamentos da memória e articulações estéticas capazes de sustentar a sobrevivência psicológica e cultural das comunidades negras.

Como aponta Carvalho (2018), o carnaval era o território de resistência de Dona Geninha. A escola de samba era o espaço onde ela, junto a outros homens e mulheres negras, afirmava sua existência e liderança. Sua visibilidade, ainda que tolerada durante a ditadura, permitiu que sua voz alcançasse rádios, jornais e a televisão. Ela sabia que, ao ocupar esses espaços, projetava a imagem de uma mulher negra à frente de uma tradição também negra — transformando a escola de samba em seu principal instrumento de luta.⁵⁵²

Em diversos momentos da história cultural negra em Santa Catarina, é possível identificar um esforço contínuo em satisfazer um desejo profundo por solidariedade social, como expresso por Bhabha (1998, p.42) na busca pelo encontro. Este desejo encontra na arte uma fonte de expressão criativa que penetra nas camadas mais profundas da

⁵⁵¹Carvalho, 2018, p.82.

⁵⁵²Carvalho, 2018, p.102.

estrutura da branquitude, proporcionando tanto resistência negra quanto um meio de reconhecer e valorizar as criatividades negras. Os encontros facilitados pela arte têm o poder de transpor essas barreiras de representatividade, especialmente quando analisadas à luz do presente, o que intensifica a disputa com as memórias dominantes.

O último desfile da escola da dona Geninha foi em 1989, a trajetória de Dona Geninha deve ser não apenas lembrada, mas celebrada, pois suas contribuições estabeleceram as bases e tradições que continuam a enriquecer a vida cultural negra da região, sendo uma das principais semeadoras da cultura negra em Florianópolis. Assim, ao registrar a história de sua bisavó, a pesquisadora não só chama atenção para a escola de samba, mas evidencia diversas articulações artísticas resultantes da intersecção das variáveis de raça, classe e gênero.

Dando continuidade a um processo de conscientização da identidade negra na cidade, colocando Florianópolis no processo de “tornar-se negra”, termo utilizado por Lélia Gonzáles (1988) em alusão ao pensamento de Simone de Beauvoir, o qual afirma que “ninguém nasce mulher, torna-se. E a partir das discussões do livro da psicanalista e psiquiatra negra Neusa Santos, fruto da tese de doutorado defendida em 1981 e referência sobre os estudos da subjetividade negra— o qual Cláudia Pons Cardoso (2012) define da seguinte forma:

O “tornar-se negra” anuncia um processo social de construção identitária, de resistência política, pois reside na recusa de se deixar definir pelo olhar do outro e no rompimento com o embranquecimento; significa a autodefinição, a valorização e a recuperação histórica e do legado/herança cultural negra, traduzindo um posicionamento político de estar no mundo para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo (Cardoso, 2012, p.121).

Esse tornar-se negra, aplicado ao território, é um processo de ruptura de trajetórias sob a perspectiva da cultura hegemônica, ou seja, uma ruptura de olhar pela ótica da colonialidade. Nesse sentido, analisar estas trajetórias através da chave do feminismo faz sentido porque se une a um projeto de mundo preocupado em modificar as bases de interpretação de sociedade que são excludentes e violentas. Enxergando

Dona Geninha e outras mulheres da comunidade como sujeitos políticos ativos na construção cultural negra da cidade.

Sobre isso, Sueli Carneiro (2003) é assertiva ao dizer que o feminismo, ainda que não seja nomeado, politiza as desigualdades de gênero, transformando as mulheres em sujeitos políticos. E, a partir desta condição, possibilita que olhares diversos sejam lançados sobre processos anteriormente identificados como particulares, exigindo o reconhecimento da diversidade e desigualdades existentes, como a condição social específica das mulheres negras⁶⁰¹.

A trajetória de Dona Geninha analisada a partir da lente do feminismo contemporâneo, pode ser compreendida como um convite ao engajamento através de movimentos que capacitem as mulheres, especialmente as mulheres negras, a reivindicarem seu lugar como agentes de mudança e protagonistas de experiências artísticas e culturais. Esse enfoque se torna particularmente relevante em contextos como o carnaval de Florianópolis, onde apesar da predominância histórica açoriana, há um crescente protagonismo negro.

Figura 16. A esquerda dona Geninha, a direita dona Iracy.



Fonte: (Carvalho, 2019, p.77).

Contudo, o cenário é afetado por disputas territoriais associadas ao tráfico de drogas nos morros, muitas vezes coincidindo com áreas comunitárias. Esses conflitos internos resultam em mortes, desintegração comunitária e instilação de medo na população local, afetando profundamente as dinâmicas sociais dentro das escolas de samba. Um exemplo emblemático ocorreu em 2000, quando o coordenador de carnaval da Copa Lord foi publicamente assassinado, ilustrando as complexas interações entre poder institucional e a realidade vivenciada pela comunidade do morro⁵⁵³.

Os conflitos causados por esse tipo de disputa, apesar de reais, são frequentemente utilizados para mascarar um problema ainda mais presente nas comunidades, que é a violência policial empregada nos morros e outras regiões de população majoritariamente negra em Florianópolis. Queiroz (2020), em sua dissertação de mestrado, analisou elementos da necropolítica em Florianópolis, com base em notícias do jornal Diário Catarinense de 2002 e 2003, sobre o elevado índice de assassinatos de jovens negros em territórios de vulnerabilidade social.

A pesquisadora constatou que as notícias analisadas evidenciam que, no período em questão, a letalidade das ações policiais não era destacada pela mídia. Em vez disso, havia uma ênfase na publicização de operações policiais, como blitzes e investigações, e em pronunciamentos de comandos da Polícia Militar, enquanto as mortes eram narradas como consequência da guerra do tráfico e conflitos entre facções. A ação policial, embora exaltada em algumas reportagens, não era associada diretamente às mortes⁵⁵⁴.

A pesquisadora complementa que o Mapa da Violência de 2010 revela que Florianópolis teve um dos maiores aumentos nas taxas de homicídios entre 1997 e 2007, especialmente entre jovens negros, com taxas de vitimização desproporcionais em relação à população branca. No entanto, a falta de dados sobre a região metropolitana impede uma análise mais detalhada⁵⁵⁵, e chama atenção para o modo como as notícias foram produzidas, buscando um consenso social, em especial da própria comunidade, acerca da importância e eficiência da ação da polícia militar⁵⁵⁶.

⁵⁵³Lima, p. 136-137.

⁵⁵⁴Queiroz, 2020, p. 61-63.

⁵⁵⁵Ibid., p.60.

⁵⁵⁶Ibid., p.65.

São evidentes os desafios postos pelo racismo estrutural, e é crucial reconhecer que, apesar desses entraves, os blocos de carnaval têm desempenhado um papel significativo ao ocupar as ruas e proporcionar espaços de celebração que unem a comunidade. Esses eventos não apenas promovem a inclusão e a valorização cultural, mas também ajudam a mitigar os efeitos das tensões sociais e fortalecer os laços comunitários.

Os blocos afro ocupam papel central na valorização da cultura afro-brasileira, articulando saberes estéticos e políticos por meio da música, da dança e da organização comunitária. Sua estrutura atual foi consolidada pelos movimentos negros, a partir da criação do Ilê Aiyê, em Salvador, em 1974, que rompeu com o mito da democracia racial e impulsionou o surgimento de outros blocos, como o Olodum. Esses grupos se tornaram referências de resistência cultural negra no Brasil⁵⁵⁷.

Em Santa Catarina, a presença dos blocos afro é menos visível, reflexo da ideia persistente de que o Sul não tem população negra. No entanto, essa narrativa vem sendo contestada por manifestações afro-brasileiras organizadas em Florianópolis, que reafirmam o protagonismo negro no cenário cultural local. Os desfiles dos blocos afro em Florianópolis acontecem na Praça XV de Novembro formado por alguns blocos ligados a raízes africana, destaque: Maracatu Arrasta Ilha, Baque Mulher de Florianópolis, Cores de Aidê e Africatarina. Cada grupo tem uma história independente, e passaram a fazer parte do conjunto de blocos afro na programação oficial do carnaval de Florianópolis a partir de 2019.

O grupo Maracatu Arrasta Ilha iniciou suas atividades em 2002, majoritariamente composto por jovens universitários de classe média, não nativos de Florianópolis, interessados em práticas da cultura negra. Sua criação foi inspirada por uma oficina conduzida por Nego Véio, do maracatu Trovão das Minas, organizada pelo grupo Odua de dança afro na Sociedade Amigos da Lagoa. Após participarem com Nego Véio no carnaval daquele ano, decidiram continuar tocando e dançando maracatu. O Maraca-Boi tornou-se o ritmo que caracteriza o grupo. É ele quem vai criar uma identidade local, ou seja, quem irá aproximar a cultura local do contexto do Arrasta Ilha⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷Ver MENDES, Bartolomeu de Jesus. *Entre blocos afros e afoxés*: Liberdade Salvador/BA no último quartel do séc. XX (identidade e diferença na intersubjetividade). 2008. 203 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁵⁵⁸ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. *Dançando novas africanidades*: diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis-SC. 2009. 133 f. Dissertação (Mestrado

O Baque Mulher Floripa nasceu em 2016, e integra o Movimento Nacional de Empoderamento Feminino Baque Mulher⁵⁵⁹, que nasceu fruto do anseio de quatro integrantes do Maracatu Arrasta Ilha: Priscila Prazeres, Marga Vieira, Elaine Souza e Alexandra Alencar, somados ao incentivo da Mestra Joana Darc. Atualmente composto por cerca de 30 mulheres, o coletivo desenvolve projetos, realiza vivências, rodas de diálogo, visitas a comunidades, apresentações culturais, oficinas percussivas e dança de Maracatu de Baque Virado.

O bloco afro Cores de Aidê, também descrito como grupo de samba-reggae, formado em 2016 por mulheres diversas, é um bloco afro que nasceu no morro do quilombo em Florianópolis. O nome faz referência à figura de Aidê, mulher negra que permeia os cordéis nordestinos e cantigas de capoeira em busca da liberdade plena⁵⁶⁰. O grupo se define como um espaço inclusivo para todas as mulheres interessadas em participar ativamente de um bloco de samba-reggae, buscando promover a diversidade étnica entre suas integrantes.

Segundo as informações de sua página na internet, desde seu início, mais de 500 mulheres já passaram pelo bloco, com aproximadamente 80 continuando ativas atualmente. Em busca de um lugar maior para seus ensaios, o bloco encontrou apoio da Escola de Samba Embaixada Copa Lord e estabeleceu-se no Monte Serrat/Morro da Caixa, fortalecendo laços com as comunidades do Maciço do Morro da Cruz, área com alta concentração de população negra e histórico relevante para o movimento negro.

Baque Mulher e Cores de Aidê são importantes blocos afro em crescimento em Florianópolis. Suas práticas musicais celebram as raízes africanas e fortalecem a presença negra na cidade, ocupando espaços

em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2009, p.23.

⁵⁵⁹Atualmente, existem 32 núcleos do movimento Baque Mulher: Manaus, Palmas, (2 Norte), Brasília, Chapada dos Veadeiros (2 Centro-Oeste), Fortaleza, João Pessoa, Arcoverde, Salvador, Aracaju e Recife (6 Nordeste), Belo Horizonte, Ipatinga, Rio de Janeiro, Niterói, Zona Oeste do Rio, São Paulo, Americana, Campinas, Ribeirão Preto, Sorocaba, Ubatuba (11 Sudeste), Curitiba, Foz, Maringá, Matinhos, Floripa, Blumenau, Joinville, Camboriú, Porto Alegre (9 Sul). Lisboa [Portugal], Bruxelas [Bélgica] e Londres [Inglaterra] também possuem núcleos do grupo Baque Mulher. Ver SOUZA, Larissa Lima de. “Bater tambores também é reivindicar!”: reflexões geográficas sobre o sentido político das performances no circuito carioca de maracatu. *REVISTA LITTERIS*, n. 25, p. 1-32, 2020.

⁵⁶⁰Ver <https://catarinas.info/cores-de-aide-convida-mulheres-para-integrar-bloco-em-florianopolis/> Acesso em: 22/07/2025.

públicos com os tambores e a performance coletiva⁵⁶¹. Essas iniciativas são herdeiras de grupos pioneiros, como o Bloco Rastafari — ativo entre 1993 e 2003 — que, à época, era o único Bloco Afro em atuação na capital catarinense, enfrentando a resistência da branquitude à presença dos tambores africanos nas ruas.

Gilmara Oliveira Vieira (2019, p. 25) destaca que o Grupo Afro Rastafari trouxe um novo olhar para o carnaval de Florianópolis ao valorizar a cultura negra, promover visibilidade e fortalecer o sentimento de pertencimento da população afrodescendente. A ideia de criar o Bloco surgiu a partir das experiências de viagem de seu fundador, Roberto Carlos Costa, que ao perceber o desconhecimento sobre a presença negra no Sul do Brasil, decidiu fundar um movimento cultural que afirmasse essa identidade⁵⁶².

Fundado em 13 de fevereiro de 1992, por Roberto Carlos Costa, Rosane Costa e um grupo de amigos, o bloco teve origem como um fã-clube dedicado a Bob Marley. Diante das dificuldades em aprofundar pesquisas sobre o artista, o grupo foi transformado em um Bloco Afro inspirado pelo reggae⁵⁶³. A organização interna do grupo refletia seu compromisso com a valorização da cultura afro-brasileira.

Entre suas alas estavam: a Ala do Mar, composta por adolescentes em trajes inspirados em vestimentas africanas tradicionais; a Ala dos Orixás, que homenageava divindades do candomblé; a Ala das Crianças, voltada à transmissão cultural; a Ala da Geral, formada por jovens e adultos orientados por bailarinos de dança afro; e a Harmonia, composta pela diretoria do bloco. A principal marca do Rastafari, no entanto, era sua bateria, liderada por Edinho⁵⁶⁴ entre 1994 e 2003, que introduziu ritmos baianos em oposição ao samba-enredo carioca, atraindo novos integrantes e distinguindo o bloco na cena local⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ Além de sua atuação cultural, Baque Mulher e Cores de Aidê participam ativamente de manifestações políticas e feministas, como os atos do 8M, as Marchas do Fazendo Gênero, o EleNã e performances como *Un estuprador en tu camino*. Essas participações reforçam seu papel como agentes de resistência e articulação entre cultura negra, ativismo e feminismo em Florianópolis.

⁵⁶² VIEIRA, Gilmara de Oliveira. *Bloco Rastafari: História, memórias e resistências no carnaval de Florianópolis (1993-2006)*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2019, p.26.

⁵⁶³ Lima, 2008, p. 132.

⁵⁶⁴ Nome artístico de Edison Roldan da Silveira.

⁵⁶⁵ Lima, op. cit., p. 132.

Foram desenvolvidos projetos específicos dentro do bloco Rastafari. Um desses projetos foi a criação da carteira de identificação, cujo objetivo era cadastrar os membros atuais e futuros sócios da organização. o Rastafari foi pioneiro ao implantar esse sistema de carteirinhas para seus integrantes e para a bateria, além do propósito de identificação, essas carteiras também proporcionam benefícios, como descontos em eventos promovidos pelo Rastafari, além de fortalecer a identidade e a estrutura interna da agremiação.

Durante os dias de carnaval, o bloco partia da praça central de Florianópolis com letras sempre enraizadas na cultura afro-brasileira, muitas inspiradas no grupo Olodum, o som dos tambores e a maneira enegrecida de ocupar as ruas contrastavam fortemente com as práticas culturais locais, uma vez que "o processo de construção de uma identidade florianopolitana e catarinense excluiu qualquer representatividade da cultura africana, apoiando-se majoritariamente na figura açoriana".

Figura 17. Primeiros membros do Bloco Rastafari.



Fonte: Vieira, 2019, p.30.

O reconhecimento e a valorização da cultura negra em outras partes do país, e do mundo, impactaram na aceitação e expansão cultural negra em Santa Catarina, "o sucesso do Bloco Olodum de Salvador contribuía para divulgação da cultura afro no país, ocasionando publicidade e solicitações de desfiles para os blocos que seguiam essa vertente⁵⁶⁶", assim o Rastafari expandiu suas apresentações para outras cidades do estado atendendo a pedidos de prefeituras e empresas que buscavam promover a cultura afro. Com apoio financeiro dessas entidades, o bloco conseguiu aumentar sua visibilidade e crescer em número de membros ao longo dos anos. Iniciando com 200 membros, o bloco atingiu cerca de 680 membros.

Apesar do apoio da comunidade e do engajamento dos membros na valorização da cultura afro por meio do carnaval, o Bloco Rastafari enfrentou forte resistência institucional para legitimar os tambores africanos na cena cultural de Florianópolis. Essa resistência não partia da população, que participava ativamente das atividades do bloco, mas do poder público⁵⁶⁷.

O Rastafari representou a inserção da cultura afro-brasileira no carnaval de um estado marcado pela branquitude e simbolicamente associado à Oktoberfest, evento de inspiração alemã amplamente divulgado nacionalmente. Assim como no século XIX, quando temia-se que o Brasil se tornasse um país negro, o crescimento do bloco desestabilizou o controle simbólico sobre as comunidades negras. Seus desfiles não apenas afirmavam identidades negras, mas também ofereciam ao público branco experiências que desafiavam os estereótipos raciais.

Embora houvesse o desejo de expansão para acompanhar a visibilidade midiática do carnaval nacional, o Rastafari se consolidou como movimento cultural negro de forte impacto, tensionando a branquitude local. Essa reação ecoa o "medo branco" descrito por Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) em *Onda negra, medo branco*, ao tratar do receio das elites frente à presença e mobilização negra no pós-abolição.

Esse medo estava relacionado à possibilidade de uma inversão nas hierarquias raciais, com os negros reivindicando direitos e uma maior

⁵⁶⁶Vieira, 2019, p.46.

⁵⁶⁷Lima, 2008, p. 12.

participação na vida política, econômica e social. Azevedo analisa como esse temor das elites brancas alimentou um imaginário social que retratava os negros como uma ameaça ao status quo, algo que se refletia em atitudes discriminatórias e na construção de estereótipos para manter o controle sobre a população negra. Esse "medo branco" pode ser visto como uma tentativa das elites de preservar a sua posição de privilégio diante das mudanças sociais, políticas e culturais.

Motivados pelo medo de perder os privilégios materiais e simbólicos obtidos pela estrutura racista, Vieira (2019, p.49) explica que foram realizadas diversas mudanças desfavoráveis na logística e organização do carnaval que acabaram sendo prejudiciais para o Bloco Rastafari que acabaram impossibilitando sua continuação. Uma das mudanças estruturais, foi a exigência de que os blocos desfilassem na Passarela do Samba Nego Quirido, não mais na Praça XV. O carnaval de rua começava a perder espaço para as empresas privadas que se interessavam por outro formato de festa, com trios e shows, modificando o sentido do carnaval de rua. Nesse sentido

A estratégia da prefeitura de Florianópolis, alterando os desfiles dos blocos, antes ocorridos na Praça XV e agora na Passarela, fez com que o Rastafari desfilasse para si mesmo, sem público, sem a participação popular a que estava acostumado. A gestão municipal do carnaval decidiu que os blocos desfilariam de modo a conseguir acesso e se transformar em escola de samba. Não era esse o propósito do Bloco Rastafari que foi criado e formado para ser um bloco de rua, assim como os Afoxés baianos. Com isso, em 2006, ocorreu o último desfile do Bloco Rastafari (Vieira, 2019, p.74).

O Bloco-Afro Rastafari, assim como seu contemporâneo Arrasta Ilha, e outras manifestações negras que se organizavam de forma independente, muitas ainda carecem de inscrição na história escrita, abriram caminho para que a negritude pudesse se fortalecer em busca do reconhecimento na cena cultural da cidade. O Africatarina, Bloco Afro que participa de diversas manifestações culturais e políticas da cidade, é uma semente do Rastafari.

O percussionista Edson Roldan, conhecido popularmente como Edinho, mestre de bateria do bloco de carnaval Rastafari, fundou o Bloco Africatarina junto com sua esposa, a professora Fátima Costa Lima⁵⁶⁸. Ambos gaúchos, residentes na Ilha de Santa Catarina desde a juventude, ele negro, ela branca, sentiram a necessidade de organizar um movimento que surgiu como um projeto de percussão que se expandiu para Dança Afro, Teatro e Capoeira – E se firmou como bloco Afro de carnaval, mantendo o objetivo inicial de ensinar, pesquisar, valorizar e divulgar as artes e a cultura afro-brasileira.

O Africatarina surgiu quando o casal percebeu que havia muitas crianças na rua. Esta percepção aconteceu no centro da cidade onde Edinho fazia os ensaios do bloco, mais precisamente no Largo da Alfândega. Enquanto os instrumentos eram afinados ele percebia uma grande quantidade de crianças de rua no local. Primeiro Edson Roldan teve a idéia de montar uma oficina de percussão com os instrumentos do bloco, porém isto não foi possível, surgiu então a ideia de montar o projeto Africatarina de Arte-Educação, com o objetivo de ensinar, pesquisar, valorizar e divulgar as artes e a cultura afro-brasileiras. O grupo iniciou em 2001 com um projeto piloto e em 2002 passou a fazer parte de um programa de extensão da Universidade do Estado de Santa Catarina. Esse programa permaneceu até 2005 (Gonçalves, 2008, p.05).

O nome Africatarina foi escolhido pela professora Fátima Costa de Lima, uma das fundadoras, e coordenadora dos projetos de artes negras oferecidas em diversas comunidades, e do Programa de Extensão Africatarina (Paes 2008 p.64). Com esses projetos, o Africatarina atuou nas comunidades da Lagoa do Peri e Armação oferecendo oficinas de teatro de Boi-de-Mamão para crianças e adolescentes⁵⁶⁹. O

⁵⁶⁸ Além dos fundadores, participavam também Toni Edson e Camila Aschermann, professores de teatro; Muleca, professor de capoeira e Odelice Fraga, professora de dança-afro.

⁵⁶⁹ O Boi-de-Mamão, segundo Beltrame (1995), é uma das manifestações populares mais difundidas no Estado de Santa Catarina. Tal manifestação é comumente encontrada em muitos municípios do litoral catarinense, destacando-se as regiões de São Francisco do Sul, Itajaí, Florianópolis, Tubarão e Laguna, onde diversos grupos de Boi saem com frequência. A brincadeira do boi existe com diversos nomes em vários lugares: bumba-meu-boi, boi-bumbá,

desenvolvimento do grupo permitiu que fossem convidados para participar anualmente da Semana da Consciência Negra, desfile da Semana da Pátria, nas escolas e outros eventos públicos⁵⁷⁰.

A continuidade do Africatarina foi possível através de muitas redes e parcerias, como por exemplo com a Associação de Pescadores da Armação, onde o grupo guardava seus instrumentos e lá fazia os ensaios em dia de chuva (Gonçalves, 2008, p.35).

Figura 18. Rita na bateria do Africatarina em 2003, Festa da água doce, Lagoa do Peri.



Fonte: Acervo do Africatarina

boi-de-reis, entre outros. Aqui é chamada de Boi-de-Mamão, pois conta-se que certa vez em Santa Catarina, com pressa para fazer a cabeça para um boi de pano, foi usado um mamão verde, o que levou a denominar-se Boi-de-Mamão. Mas há quem contrarie esta versão e diga que o nome vem do boi que mama (Beltrame, 1995).

⁵⁷⁰Gonçalves, 2008 p.29.

No final de 2010, com as atividades do bloco em pausa, o Africatarina dedicou seus esforços para pensar a cultura negra a partir das tecnologias do teatro, o que culminou na formação do Coletivo NEGA, o primeiro grupo de Teatro Negro que se tem registro em Santa Catarina. O envolvimento do Africatarina oficinas, programas de arte-educação e nas peças de teatro desenvolvidas já nos seus primeiros projetos, contribuiu para que a dinâmica desenvolvida no Coletivo NEGA fosse se desenvolvendo a partir da sonoridade aprendida através dos tambores e das metodologias de ensino do Africatarina, e a partir daí desenvolvendo e adaptando outros métodos.

Em 2017, após diversas tentativas de retomada, a Bateria Africatarina voltou às ruas do centro de Florianópolis, impulsionada pelo fortalecimento dos movimentos negros na cidade e pelo surgimento dos blocos Cores de Aidê e Baque Mulher no ano anterior. Além das atividades educativas em percussão, o Africatarina passou a atuar em manifestações culturais e sociais da capital.

Figura 19. Ensaio do Africatarina, 2017.



Fonte: Acervo do Africatarina

Em 2018, seus fundadores, Edinho Roldan e Fátima Lima, propuseram a união dos blocos afros da cidade em um desfile coletivo de carnaval. Após articulações com os setores culturais, em 2019, ocorreu o primeiro desfile oficial dos Blocos Afros de Florianópolis, sob o tema "Quem Grita? Quem Morre? Africatarina contra o Genocídio do Povo Negro e Indígena", marcando o reconhecimento público dessas iniciativas. O cortejo coletivo aconteceu na Praça XV de Novembro, no centro histórico da cidade.

Os espaços que o carnaval tem proporcionado vem expandindo as noções de cultura negra que já haviam assentado nos costumes locais, e que vem provocando movimentos destas organizações por reconhecimento do poder público, organização que tem o poder de decidir o que é cultura e quem representa a cultura do estado, e em busca de sobrevivência. Organizações dedicadas à promoção da cultura esperam ver um crescimento do protagonismo negro, mesmo em um contexto predominantemente açoriano.

Os Blocos Afro em Florianópolis representam não apenas uma tradição cultural, mas também espaços de resistência e afirmação da ancestralidade negra. Suas trajetórias são marcadas por conexões entre artistas e coletivos que atuam em diferentes frentes culturais, especialmente no carnaval, cuja realização envolve múltiplas mãos e saberes. Beatriz Nascimento compreendia o carnaval como um espaço radical de liberdade, onde corpos negros se reconhecem e se articulam coletivamente.

Nesse contexto, a circulação entre blocos fortalece o pertencimento, a autoestima e a transmissão de saberes por meio da oralidade, dança e música, assegurando a continuidade das práticas culturais negras.

A vida cotidiana ganha novos contornos, se entrelaça com as danças, cantos e a dramaticidade ganha vida através da oralidade, que transmite os modos de fazer para a próxima geração de grupos, coletivos, enfim artistas negros.

Tanto as ruas pelas quais desfilam os blocos quanto o sambódromo onde desfilam as escolas, assim como os barracões onde se montam os grandes espetáculos, todos fazem parte de um grande espaço de carnaval. Resta concluir que, cada vez mais, as escolas de samba são o centro de um

universo onde fronteiras étnicas e culturais são derrubadas e transpostas, tornando complexos os espaços de carnaval em todos os sentidos com que este termo possa ser utilizado (Lima, 2008, p.144).

Neste contexto, explorar o imaginário e a memória da cidade em diversas situações e períodos históricos oferece uma abordagem analítica para compreender como as circunstâncias históricas facilitam a criação de formas de interação urbana e a construção de identidades. E nesse contexto, pensar a identidade, ou seja, aquilo que identifica uma pessoa, um grupo ou um povo implica ao mesmo tempo e necessariamente aludir àquilo com o qual essa mesma pessoa, grupo ou povo não se identifica. Isso se refere, portanto, à sua diferença.

Tomaz Tadeu da Silva argumenta que identidade e diferença são concebidas como entidades independentes nesta perspectiva: a identidade é algo afirmativo e autocontido ("sou brasileiro", "sou negro", etc.), enquanto a diferença é o que o outro é em oposição a essa identidade ("ela é italiana", "ela é branca", etc.). É importante notar que essa visão coloca identidade e diferença em uma relação de interdependência. A forma como afirmamos nossa identidade muitas vezes obscurece essa relação complexa.

O autor também critica a tendência de naturalizar identidades e diferenças, impedindo uma análise crítica sobre como essas categorias são construídas social, cultural e historicamente⁵⁷¹. Na prática, identidades e diferenças não são simplesmente fatos dados, mas sim construções sociais que refletem e são moldadas por relações de poder entre diferentes grupos na sociedade. Essas construções não são estáticas, observadas dentro do contexto de Florianópolis nos pós abolição, é possível perceber entre as pessoas negras e brancas a vontade de partilhar a cultura, visto que os eventos culturais negros sempre tiveram convites, públicos brincantes e alunos, quando se trata de aula de percussão por exemplo.

Por outro lado, a manutenção da ideia de Europa brasileira com seu bojo de ideias, como por exemplo a separação e hierarquização cultural, parte de decisões políticas que ignoram as movimentações realizadas nas ruas. Nesse sentido, as manifestações artísticas negras do passado e futuro, se encontram no presente remodelando estas

⁵⁷¹Ilva, 2000, p. 74.

negociações e tensionando a branquitude para que sejam nomeadas essas hierarquizações contemporâneas.

3.2 NASCIMENTO DO GRUPO E FORMAÇÃO DO COLETIVO NEGA

O teatro negro, tanto na diáspora quanto no Brasil, tem desempenhado papel central na desconstrução de estereótipos e na afirmação das identidades negras. No Brasil, essa trajetória remonta ao Movimento Abolicionista⁵⁷² e se fortalece com o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, que integrou arte, política e valorização da cultura afro-brasileira. A partir da década de 1990, o Fórum Nacional de Performance Negra deu continuidade a esse legado, articulando coletivos e artistas em torno da criação de políticas culturais antirracistas.

As companhias de teatro negro são herdeiras de uma tradição marcada por estratégias como interseções, fusões e rupturas, que conferem à prática teatral uma dimensão política fundamental⁵⁷³. De 1944 a 2010, mais de 60 anos após a formação do Teatro Experimental do Negro, surgiram diversos grupos, coletivos, movimentos e projetos que trazem para os palcos um teatro concebido, realizado e protagonizado por artistas negro, inspirados pelas discussões e caminhos abertos pelo TEN.

A partir da década de 1990, o teatro negro brasileiro passou por um novo impulso com a criação do Fórum Nacional de Performance Negra, iniciativa do Bando de Teatro Olodum (BA) e da Companhia dos Comuns (RJ), articulada à Marcha Zumbi +10⁵⁷⁴. O Fórum promoveu

⁵⁷²Como precursor desse movimento de ressignificação da presença negra no teatro podemos referenciar a figura de Abdias Nascimento com a obra *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos* (1961) e os livros *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro* (1982), originalmente defendido como Dissertação de Mestrado, e *O Negro e o Teatro Brasileiro* (1993), originalmente defendido como Tese de Doutorado, ambos na Escola de Comunicações e Artes da USP, por Miriam Garcia Mendes. Além destes livros, podemos contar com a obra *A Cena em Sombras* (1995), de Leda Maria Martins; *A História do Negro no Teatro Brasileiro* (2014), de José Rufino dos Santos; *Teatro do Oprimido e Negritude* (2014), de Licko Turlle; *O Teatro Negro em Perspectiva* (2017), de Marcos Antônio Alexandre, dentre outras. Entretanto, apesar destas referências substanciais, decidimos orientar nossas discussões acerca das definições de um teatro negro a partir da tese da Professora Doutora Evani Tavares Lima (2010). Em sua tese de doutoramento, intitulada *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro*.

⁵⁷³Martins, 1997, p. 25.

⁵⁷⁴Em 2005, ocorreu a Marcha Zumbi +10, uma manifestação que revisitou as demandas não atendidas pelo governo desde a entrega de um documento contra o racismo ao governo de Fernando Henrique Cardoso. Devido a divergências na organização do movimento, houve duas marchas: uma em 16 de novembro e outra em 22 de novembro. Cristiane Sobral (2016) destaca,

quatro edições em Salvador (2005, 2006, 2009 e 2015), reunindo artistas, militantes e gestores públicos para debater políticas culturais e fortalecer a sustentabilidade da performance negra⁵⁷⁵.

O fortalecimento desses movimentos foi intensificado pelas políticas públicas da década de 2000, como a Lei 10.639/2003, que impulsionou práticas pedagógicas e artísticas voltadas à valorização da cultura negra. o país reconheceu sua estrutura racista e abandonou a ideologia da democracia racial, comprometendo-se com a implementação de políticas afirmativas em benefício dessas populações⁵⁷⁶. Nesse período, o Estado passou a reconhecer o racismo estrutural e a abandonar, ainda que parcialmente, o mito da democracia racial, comprometendo-se com políticas afirmativas voltadas às populações negras.

Esse cenário criou condições favoráveis para o surgimento de novos grupos teatrais, que, inspirados por experiências como o Teatro Experimental do Negro, consolidaram espaços de criação artística, crítica social e afirmação identitária. Conforme propõe Beatriz Nascimento, tais iniciativas podem ser compreendidas como quilombos contemporâneos — sistemas autônomos de existência, pensamento e resistência negra.

Em Santa Catarina, o coletivo Africatarina, atuante no carnaval, deu origem ao Coletivo NEGA em 2010, reconhecendo no teatro um potencial transformador. Inspirado no TEN e fortalecido pelas políticas afirmativas da década de 2000, o grupo buscou colocar o corpo negro em cena como instrumento de memória e significado.

Segundo Paes (2017), a trajetória do NEGA pode ser dividida em quatro fases distintas: O surgimento de um grupo cênico e a criação de Agudás (2010), o surgimento do Coletivo NEGA, criação do Manifesto NEGA (2011) e o processo pesquisa do manifesto e a criação de Preto-à-Porter (2012-2014). O grupo surgiu de forma gradual e orgânica, reunindo pessoas negras e brancas interessadas em construir um espaço artístico

através da fala do artista Hilton Cobra no IV Fórum Nacional de Performance Negra, que a Marcha Zumbi +10 serviu como um espaço de encontro para artistas que refletiam sobre seu papel político e a importância de reconhecer as contribuições culturais negras nas artes, incluindo teatro, dança e performance.

⁵⁷⁵Lima, 2010, p.02 - 04.

⁵⁷⁶Entre essas medidas, destaca-se a Lei 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em todos os níveis de ensino, além da adoção de cotas raciais no ensino superior por meio da Lei de Cotas. Essas iniciativas catalisaram discussões cruciais sobre questões profundas e históricas na sociedade brasileira, ampliando os debates sobre racismo e as questões envolvendo as populações negras no âmbito da educação nacional. O Estatuto da Igualdade Racial também se destaca nesse conjunto de leis e normas, contribuindo para fortalecer iniciativas voltadas à equidade e inclusão racial no país.

comprometido com a crítica ao colonialismo e com a afirmação de narrativas negras, mesmo sem vínculo direto com os movimentos negros organizados, mas preocupados em construir um espaço para disputar narrativas coloniais.

Ainda que não houvesse relação direta com movimentos negros organizados, acredito que, ao se reunir para realizar teatro, especialmente na Europa Brasileira, esses artistas não estão apenas se dedicando ao teatro. Eles estão, na verdade, fazendo política, militância, ativismo e engajados na transformação social. Como Joel Rufino dos Santos observa:

Na verdade, não houve no Brasil, até aqui, teatro feito por negro sem um movimento negro por detrás – o que por si só demonstraria o racismo da sociedade brasileira. Para representar a si próprio e aos outros ele precisa, antes, denunciar a sua ausência na dramaturgia brasileira e, só depois, subir ao palco (Santos, 2014, p. 140).

Assim, destaco que compreendo teatro negro não como uma entidade isolada, mas está profundamente interconectado com o movimento negro mais amplo, que fornece o contexto e a motivação para sua existência e atividade. Uma vez que na atuação de artistas negros, a denúncia das desigualdades e da falta de representação é uma parte intrínseca da própria performance.

No documentário *Óri* de 1989, Beatriz do Nascimento reconhece esses agrupamentos negros, como quilombos quando ela propõe que o conceito de quilombo seja compreendido não apenas como um fenômeno histórico, mas como uma ideia que transcende o tempo e a localização específica, porque segundo ela, a "terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou"⁵⁷⁷. A partir desse pensamento, compreendo que os quilombos são um fluxo contínuo de práticas e ideias que ao longo do tempo se tornou um território simbólico ancorado no próprio corpo negro.

Abdias do Nascimento, assim como Beatriz Nascimento, reconhece esses territórios como uma fonte de inspiração e aprendizado para entender e transformar a realidade do país. Acreditando nisso, ele construiu um projeto de transformação na lógica de funcionamento da

⁵⁷⁷Nascimento, 1989, n.p.

estrutura política do Brasil através da implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no país⁵⁷⁸.

A proposta visava criar um modelo político que refletisse os princípios e valores das comunidades quilombolas, promovendo uma sociedade mais justa e igualitária, baseada nas tradições e na luta dos afro-brasileiros.

A formação do NEGA se deu a partir de práticas de aquilombamento: um convite aberto a artistas e integrantes das comunidades interna e externa da UDESC para construir, de forma colaborativa, um teatro negro. Aproximadamente quinze pessoas — negras e negros com diferentes trajetórias artísticas na cidade e que nunca haviam trabalhado juntos⁵⁷⁹, — reuniram-se com a professora Fátima Costa de Lima, para iniciar processos criativos com uma perspectiva afrocentrada. A diversidade do grupo inicial evidenciava o desejo coletivo por uma dramaturgia negra no estado.

Desde o início, a estrutura do grupo rejeitou uma liderança centralizada, priorizando o trabalho em rede. Estabeleceu-se uma parceria com o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB), e artistas como Julianna Rosa de Souza, Edinho⁵⁸⁰ Roldan e Lau Santos assumiram papéis fundamentais na formação artística do coletivo. Enquanto Edinho desenvolvia sua pedagogia dos tambores — um sistema de conhecimento profundo e estruturado que orienta a compreensão e interpretação do mundo a partir da tecnologia africana e negra, funcionando como um meio de integração e coesão dentro do grupo.

Fátima Lima se ocupava na supervisão administrativa, e Lau Santos conduzia a preparação corporal com técnicas como capoeira,

⁵⁷⁸Nascimento, 1980, p.276.

⁵⁷⁹Em sua primeira formação, o grupo contou também com a presença do ator e ex-vereador negro da cidade de São José, Adriano de Brito; a atriz negra Solange Adão, atual coordenadora da COPPIR e que há muitos anos participa de alguns projetos com teatro na cidade de Florianópolis; Addia Furtado, hoje maestra do grupo de Maracatu Baque Mulher; Kátia Arruda, dançarina e atriz graduada na UDESC; Oto Henrique, Rogaciano Rodrigues e Sandro Maquel, atores também graduados em Teatro na UDESC, Julianna Rosa de Souza, na época formanda da Pedagogia da UDESC; Tony Machado, designer; e a então estudante secundarista (e hoje acadêmica de Teatro da UDESC) Ver (Paes, 2017; Silva, 2018).

⁵⁸⁰Professora, pesquisadora e extensionista do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (sua atual coordenadora) da UDESC, orientadora deste TCC e criadora do Programa NEGA. Costa de Lima já desenvolvia anteriormente um trabalho com a cultura negra: em sua dissertação de mestrado, escreveu sobre o Bloco Rastafari (1993 a 2001), o qual foi, em sua época, o único Bloco Afro de Florianópolis.

acrobacia, maculelê e presença cênica. Que se conecta a pedagogia dos tambores a partir da experiência de se adornar para tocar, preparar corpo para os movimentos rítmicos que cada instrumento exige, ouvir, sentir e interpretar o som dos instrumentos. Dessa forma os tambores trazem para o corpo o papel ativo na construção e na realização do conhecimento, território onde ele é expressado, registrado e ritualizado.

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme (Martins, 2003b, p. 70).

Esses elementos contribuíram para consolidar o coletivo como um espaço de criação, pertencimento e resistência negra em Santa Catarina, uma vez que historicamente o corpo negro está imerso em relações de poder decorrentes de representações sociais que o configuram de forma negativa. Esses ataques constantes ao corpo negro que causa a sua subjetividade e a percepção de si no mundo, podendo dificultar as trocas que envolvem performances corporais enrijecidas desde a infância, porque "uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra; outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos"⁵⁸¹.

O mito da democracia racial tem sido o principal mecanismo de interpretação sobre as pessoas negras, responsável pela rejeição e negação do corpo negro ocultos no ideário da branquitude e da mestiçagem. Existir como pessoa preta, com seu corpo preto e cabelos crespos numa sociedade embranquecida que desautoriza sua existência, leva para o corpo os estigmas,

Elogia-se, no mestiço e na mestiça, não sua capacidade de se expressar por meio da corporeidade, a junção de diferentes raças, culturas, histórias e lutas (não se pode esquecer que a construção da mestiçagem no Brasil também está eivada de um passado violento de relações de gênero entre homens brancos e mulheres negras),

⁵⁸¹Gomes, 2002, p. 45.

mas aquilo que diacriticamente salta aos olhos como sendo sua porção branca, de origem europeia (mesmo que longínqua), entendida como algo melhor, bom que clareia a raça, alisa ou anela os cabelos (Gomes, 2019, p. 132).

Esses significados influenciam a forma como os espaços são ocupados e como as pessoas interagem dentro deles. Corroborando com Beatriz Nascimento, o corpo é portador de memórias coletivas e pessoais. Essas memórias incluem tanto a dor das experiências traumáticas, como a escravidão, quanto os momentos de alegria e cuidado. Através do olhar cuidadoso para a pele escura, do toque suave no cabelo enrolado ou crespo e dos movimentos corporais, que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida essas memórias são mantidas vivas⁵⁸².

O corpo, assim, é o nosso elo entre o passado e o presente, carregando e transmitindo experiências, emoções e histórias capazes de construir um futuro mais generoso. Portanto, a iniciativa de juntar pessoas negras dentro de um contexto hostil criado pela branquitude, para dançar, tocar e deixar o corpo fluir em diversas interações, promove não apenas encontros físicos entre pessoas negras, mas reencontros simbólicos de identidades e histórias.

Ao ver outros corpos no espaço, as pessoas se veem refletidas nas experiências e identidades dos outros que de maneira parecida, até aquela experiência, não estavam autorizados a existir. Ao longo do desenvolvimento do NEGA, essa compreensão do ser foi aprofundada com a introdução de jogos teatrais como uma metodologia que valoriza o processo colaborativo e o desenvolvimento contínuo dos artistas. Explorando questões centrais ao repertório do grupo e alinhando as experiências dos membros com seus corpos⁵⁸³.

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-

⁵⁸²RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2020, p.68.

⁵⁸³PAES, Thuanny Bruno Rodrigues. Preta-à-Porter do Coletivo NEGA: “Mulheres Negras Resistem”, p. xx-xx. In: LIMA, F.C., MATTIELLO, E.W., ENGROFF, L.G.B. e BAUMGÄRTEL, S.A. *Imagens políticas: reflexões práticas e práticas reflexivas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017, p.29.

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. [...] Olhar-se no espelho da raça e reconstruir sua identidade e seu corpo, pensando na sua trajetória e nas rotas do povo ao qual se sente vinculado. Esse corpo negro ainda que parado para falar ou fixado em fotografia enuncia sentidos (Ratts, 2020, p.68).

Os conhecimentos provocados pela proposta afrocêntrica do Coletivo ampliam o impacto de suas produções, incentivando os artistas a explorar sua negritude e os saberes suprimidos pelo racismo estrutural. A integração de técnicas teatrais com elementos musicais e jogos colaborativos ganha uma nova dimensão ao ser vista sob a perspectiva histórica da corporeidade negra, que deve ser despertada para questionar as estruturas opressivas e reconhecer suas potencialidades.

Bem como, para acordar a memória do conhecimento, que se trata justamente da memória ancestral desvalorizada pela cultura eurocêntrica mas que permanece no corpo e se perpetua através de diversos "ambientes de memória". Esses ambientes incluem práticas orais e corporais, como gestos e hábitos, que servem como meios de transmitir, criar, reproduzir e preservar saberes. Que através das interações humanas e das práticas culturais, é mantido vivo garantindo sua passagem de geração em geração⁵⁸⁴.

O trabalho de Édinho e Lau Santos, exemplifica a maneira como os papéis tradicionais do teatro e as práticas culturais negras se entrelaçam na criação artística. Suas contribuições não são meramente funcionais, contribuem para a construção da valorização da corporeidade negra, tanto social quanto culturalmente, emergindo "[...] de maneira densa, misturada, com diferentes intensidades de explicitação uma leitura política da estética, do corpo e da negritude⁵⁸⁵".

A primeira apresentação do grupo, intitulada "Agudás"⁵⁸⁶, foi criada a convite do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) para um

⁵⁸⁴Martins, 2003, p. 67.

⁵⁸⁵Gomes, 2019, p. 132.

⁵⁸⁶Os Agudás são descendentes de africanos libertos que retornaram à África após a abolição da escravidão, principalmente do Brasil. Estabeleceram-se em regiões da África Ocidental, como Benim, Togo e Nigéria, a partir do século XIX. Na Nigéria, formaram comunidades significativas em cidades como Lagos e Badagry. O nome "Agudá" provavelmente deriva da

evento acadêmico na FAED⁵⁸⁷, em comemoração ao Dia da Consciência Negra. Com duração de 20 minutos, a encenação foi realizada no espaço da empresa OI Telecomunicações, em frente ao campus Santa Mônica da UDESC. A criação da performance, que integrou canto, dança, música e atuação, foi intensificada pela perspectiva das cosmologias da afro-diáspora, transformando os ensaios em práticas mais profundas e híbridas⁵⁸⁸.

O envolvimento dos membros com a performance foi tão intenso, que Agudás quase se tornou o nome do Coletivo. Ainda sim, depois de apresentar a performance Agudás 3 vezes no mês da consciência negra a primeira formação do grupo se dissolveu no ano seguinte, 2011, por diferentes razões. Segundo Paes (2017) "a maior parte dos participantes saíram do grupo e montaram um grupo de teatro negro em São José" (p.69), cidade vizinha a Florianópolis.

Adriano de Brito, um dos que se deslocaram para São José, explicou que em São José havia um grupo grande de artistas negros que estavam dispersos, porém demonstravam interesse em fazer [teatro negro], mas que pela questão geográfica de atravessar a ponte e ir até UDESC dificultava a presença deles então ele juntou artistas para formar um grupo, que durou apenas um ano. E que a formação de um novo grupo visava desenvolver atividades teatrais localmente, sem intenção de esvaziar o trabalho na UDESC.

Lau Santos, diretor de "Agudás", explicou que, após concluir seu mestrado e ficar sem bolsa de estudos, foi convidado por Adriano de Brito para desenvolver um projeto com atores e atrizes negros em São José. Com o apoio da prefeitura local e uma ajuda de custo, Lau aceitou o convite e, junto com Adriano, Solange Adão e Julianna Rosa, fundou o NAN (Núcleo de Artes Negras)⁵⁸⁹.

palavra portuguesa "ajuda", referindo-se à cidade de Uidá. Eles trouxeram consigo elementos da cultura brasileira, que se mesclaram com as tradições locais, influenciando arquitetura, culinária, música, religião e linguagem. A comunidade Agudá mantém viva a memória de sua história e origem, exemplificando como a diáspora africana criou novas identidades e culturas a partir da interseção de diferentes influências. Ver GURAN, Milton., Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benim. *Afro-Ásia*, Vol., núm.28, 2002, p.45-76. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002802>. Acesso em: 31/07/2024.

⁵⁸⁷Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) parte da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁵⁸⁸Paes, 2017, p. 29-30.

⁵⁸⁹O NAN teve um papel significativo na valorização da contribuição negra no centro histórico de São José, produziu um documentário com a população negra local e realizou apresentações quinzenais durante sua atuação.

Fátima Costa de Lima, confirmou que alguns participantes de 2010, não retornaram e se juntaram ao novo grupo em São José⁵⁹⁰, enfrentando algumas dificuldades iniciais por causa da saída de vários membros, restando apenas Rita Ri e Edinho Roldan., o grupo precisou se reorganizar e criar bases sólidas inclusive financeiras para que novos membros negros pudessem aderir e poder continuar com os trabalhos.

A universidade estava num contexto cultural que inviabilizava as possibilidades de recusa e refutação do eurocentrismo, onde as identidades brancas são naturalizadas pelas relações sociais dominantes. Portanto a implementação das ações afirmativas precisava de impulsos das pedagogias negras tanto para recepção dos estudantes negros, quanto para a preparação de todas as ramificações da sociedade para enxergar novas percepções de mundo.

Portanto, tornava-se necessário institucionalizar o grupo, como uma possibilidade de conhecimento, pesquisa, criação e interpretações artísticas, estendendo-se como possibilidade de trabalho aos estudantes negros, principalmente ingressantes pelo sistema de cotas recém implementado. E iniciar um processo de implementar as pedagogias negras na UDESC, compreendendo as experiências formativas a partir do teatro nas quais aprender-ensinar-criar não são apenas partes de um processo circular infinito e ininterrupto, mas um caminho de descobertas e rompimentos. A autora Nilma Lino Gomes nos ajuda a refletir lembrando:

Dessa forma, se queremos lutar contra o racismo, precisamos re-educar a nós mesmos, às nossas famílias, às escolas, às(aos) profissionais da educação, e à sociedade como um todo. Para isso, precisamos estudar, realizar pesquisas e compreender mais sobre a história da África e da cultura afro-brasileira e aprender a nos orgulhar da marcante, significativa e respeitável ancestralidade africana no Brasil, compreendendo como está se faz presente na vida e na história de negros, índios, brancos e amarelos brasileiros (Gomes, 2005, p. 49).

⁵⁹⁰Paes, 2017, p.32-33.

Dentro do contexto de produção cultural negra, as universidades têm papel imprescindível e não podem ser omitidas. As universidades por meio das cotas raciais e auxílio permanência, interferiram diretamente na possibilidade de existência do coletivo NEGA e no aumento das produções artísticas negras no país.

Para efetivar o processo de institucionalização, era necessário criar um nome definitivo, o que começou a ser desenhado a partir das atividades desenvolvidas em março de 2011, mesmo ano, ocorreram ações afirmativas na UDESC, incluindo a implementação de cotas raciais. E foi então criado o Programa NEGA (Negras Experimentações Grupo de Arte), um programa de extensão vinculado ao CEART-UDESC (Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina).

Sendo coordenado inicialmente por três mulheres da instituição: as professoras Fátima Costa de Lima e Cleidi Marília Pedroso Caivano Albuquerque, com apoio da técnica administrativa Maria Aparecida Clemêncio. O programa tem como foco principal a exploração e valorização das artes afro-brasileiras através de diversas práticas artísticas e culturais. O nome NEGA foi escolhido por Fátima Costa de Lima, coordenadora do programa. Ao longo da trajetória do grupo, a dúvida sobre a pronúncia correta tem sido um tema recorrente.

Tanto a pronúncia "nêga" (que nos remete à mulher negra) quanto "néga" (que nos remete ao verbo negar) são aceitas para se referir ao Coletivo e seu principal propósito, que veio para suprir a falta de representatividade de artistas negros na universidade (Silva, 2018, p.13).

Para a escolha definitiva do nome do coletivo, uma das inspirações foi um trabalho de 2005 cujo título era Manifesta Negra⁵⁹¹, dirigido por Fátima Costa de Lima e com dramaturgia de Toni Edson da Costa Santos⁵⁹². O início do programa NEGA na UDESC, faz parte de marco para a inclusão de estudantes negros através de cotas raciais, por isso os membros que continuaram o projeto, acreditaram que fazia sentido

⁵⁹¹Dirigido por Fátima Costa de Lima e com dramaturgia de Toni Edson da Costa Santos, que também integrava o elenco juntamente com as atrizes Adriana Patrícia dos Santos e Luciana Santos, além do músico percussionista Edison Roldan da Silveira, também diretor musical da peça.

⁵⁹²Paes, 2017, p. 31; Silva, 2018, p.37.

uma de suas primeiras produções teatrais ser o "Manifesto NEGA", que começou a ser construído com o apoio de Rogaciano Rodrigues, diretor e iluminador, e pela dramaturga Cleidi Marília Caivano Pedroso de Albuquerque⁵⁹³.

O Manifesto NEGA era uma celebração sagrada em memória dos negros heróis de nossa história. O tema era referente aos Reis Negros no Brasil. Estávamos cansado de falar sobre escravidão com o centro dos temas. Propus ao grupo falarmos dos reis negros que vieram para o Brasil, da potencialidade da Cultura Africana e como essa passa a constituir a cultura brasileira. O percurso do espetáculo falava da África, da saída do negro de sua terra como escravo, mas como sujeito com uma cultura, a viagem de navio e a chegar na nova terra (Brasil); aqui a coroação e sagração dos reis negros (Paes, 2017, p.36).

O Coletivo NEGA continuou a se desenvolver, encenando poemas de poetas negros e uma lenda africana reescrita por Albuquerque e intitulada A Princesa e a Cabaça. e desenvolvendo suas práticas teatrais construídas a partir das poéticas negras, evidenciando uma parte mais sensível da dramaturgia, onde texto escrito e performático, bem como diversos outros elementos sensoriais e culturais, são entrelaçados na criação teatral. unindo elementos sensoriais e emocionais, como memória, lembranças, silêncios, cheiros e imagens.

No período de criação do Manifesto, os participantes do Coletivo estavam na busca por uma identidade, um caminho que fizesse sentido. Sobre isso Paes conta que:

Quando comecei a questionar sobre o processo criativo do Manifesto NEGA a Fernanda Rachel e Rita Ri, as duas afirmaram que, apesar de rico em termos de preparação corporal, elas sentiam que faltava alguma coisa no processo de montagem, uma aproximação com a cultura da população negra brasileira. E que, mesmo fazendo teatro

⁵⁹³ Antropóloga branca e professora do Departamento de Artes Visuais da UDESC, que também é pesquisadora do Cacumbi e de arte africana (Paes, 2017, p.32).

juntos, os atores e atrizes negras sentiam-se deslocadas/os, como se aquelas histórias não pertencessem a ambos. Mesmo que intuitivamente, elas perceberam a necessidade de se expressar enquanto pessoas negras brasileiras com suas especificidades; porém, não havia um diálogo direto sobre essa questão. Nas conversas sobre Manifesto NEGA, percebi que existia um receio de falar sobre o modo como elas se sentiam em relação ao trabalho. Mesmo com todos esses questionamentos, o grupo apresentou a peça muitas vezes no primeiro semestre, com elenco predominantemente negro e no segundo com elenco misto (Paes, 2017, p.38).

A integração de múltiplas dimensões da experiência humana na dramaturgia a partir de textos e autores negros, unido ao momento político favorável as políticas de afirmação tornava os convites que continuaram sendo feitos a comunidade, interessantes, o que contribuiu para a expansão do coletivo. Novas atrizes foram incorporadas, permitindo ao grupo permanecer ativo e integrar diversas influências culturais. Sobre isso, Paes nos conta que, neste primeiro momento, passaram a fazer parte do Coletivo:

Duas atrizes de ascendência indígena: a equatoriana Andrea Jaramillo e a guatemalteca Ana Borrayo. Pouco depois, passaram também a integrar o grupo três atrizes brasileiras: Fernanda Rachel da Silva, atriz negra, na época recém-formada no curso de Teatro pela UDESC; Alyssa Tessari e Tuany Fagundes Rausch, atrizes brancas na época estudantes do curso de Licenciatura em Teatro na UDESC (Paes, 2017, p.34).

Entraram no segundo semestre do mesmo ano a estudante negra do curso de Teatro Samanta Christmas da Silva, ou “Samanta Daus” (nome artístico). Neste ano, os bolsistas do Programa NEGA foram o estudante negro cabo-verdiano Helder Patrício Antunes e a estudante negra Eliane Ventura dos Santos⁵⁹⁴. Como a cultura é um processo

⁵⁹⁴Paes, 2017, p.36.

dinâmico que surge e se transforma através das interações e das diferenças entre pessoas com origens, experiências e perspectivas variadas, a incorporação de indivíduos de diferentes contextos e culturas enriquece o grupo⁵⁹⁵.

O cenário criado pela união dessas pessoas em Coletivo, favorece a formação de vínculos positivos capazes de erguer uma barreira para separar a coabitação hostil de certos ambientes sociais e trabalhar, no plano político, estratégias capazes de diminuir a distância social provocada pelo racismo. Modificando a ordem hegemônica estabelecida no espaço onde se desenvolve, no caso, a universidade, revelando a interconexão entre lugar, identidade e espaço. Isso nos leva a considerar como o lugar e a identidade estão entrelaçados.

Essa perspectiva mostra que o espaço influencia e é influenciado pela nossa experiência pessoal, e que nossa percepção do espaço é uma parte importante da nossa experiência existencial e emocional. Por isso acredito que se nossas experiências e sentimentos podem moldar nossa percepção do espaço, as pessoas brancas envolvidas com o processo de criação e crescimento do coletivo NEGA nesse momento, tiveram a oportunidade de questionar a branquitude como um elemento que está dentro e fora dos sujeitos.

Esse processo pode transformar profundamente a relação de pessoas brancas com o espaço universitário e com outros contextos nos quais seus corpos circulam, até que se tornem questionadoras da branquitude e colaboradoras na difusão das pedagogias negras. Nesse sentido, como pensar uma personagem sem vinculá-la a um espaço — ainda que simbólico? E como conceber a formação de sujeitos sem considerar os marcadores de racialização e identidade? Esses elementos estão profundamente entrelaçados e se influenciam mutuamente, ampliando a compreensão da expressão cultural e teatral negra.

O Manifesto NEGA teve sua vida curta, iniciando e se encerrando em 2011, porém deixou um cenário instigante que gerou discussões no grupo sobre sua autoidentificação. O grupo que foi criado com a intenção de fazer Teatro Negro, com um elenco indígena, branco e negro, chegou a considerar identificar-se como coletivo latino-americano⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102.

⁵⁹⁶

Figura 20. Cena final do Manifesto Nega no SESC prainha, 2011.



Da esquerda para direita: Samanta Daus Andrea Jaramillo, Rita RI, Edinho Roldan, Rogaciano Rodrigues, Sandro Maquel e Fernanda Rachel. Fonte: Acervo do NEGA.

Embora difundido, o multiculturalismo é insuficiente para uma pedagogia crítica como a proposta pelas pedagogias negras. Supor que o Coletivo NEGA poderia construir uma estética antirracista apenas com pessoas brancas reforça o mito da democracia racial. A convivência entre brancos e negros, ou o ensino isolado da cultura afro-brasileira, não produz consciência racial. Como aponta Silva, o multiculturalismo promove tolerância, mas evita enfrentar as relações de poder que sustentam as identidades. É preciso, portanto, ir além da celebração da diferença e adotar pedagogias que confrontem as estruturas de desigualdade⁵⁹⁷.

A escolha do Coletivo NEGA por permanecer no caminho de construir um Teatro Negro, evidencia a falência da narrativa do multiculturalismo como única saída possível para os problemas sociais e raciais do país. O início do Coletivo NEGA dentro da universidade foi marcado por diversos questionamentos por parte da comunidade

⁵⁹⁷Silva, 2011, p.73.

acadêmica, que buscavam invalidar a existência da ideia de um teatro negro em Santa Catarina.

Segundo Rita Ri, muitas pessoas negras e brancas se interessaram. Porém, o fato de o programa ter como público-alvo a população negra causou alguma perplexidade e questionamento na comunidade acadêmica. Segundo Fátima Costa de Lima, as pessoas se queixavam de que era “racismo ao contrário” fazer um projeto voltado à população negra. A coordenadora do Programa NEGA, porém, afirmava que o que ela estranhava era o fato de que, em mais de três décadas de trabalho no teatro como atriz e cenógrafa, nunca recebera nenhum questionamento quando participou de elencos total ou majoritariamente brancos. Porque, então, alguém se surpreenderia com a ideia de um elenco total ou majoritariamente negro? (Paes, 2017, p.34).

Os herdeiros brancos que estão imersos na cultura da branquitude, tendem a se identificar e independente disso, se beneficiam de uma herança coletiva, seja material ou simbólica. Em troca, eles devem servir, proteger e fortalecer seu grupo. Esse acordo implícito assegura que as novas gerações continuem a usufruir dos benefícios acumulados e se comprometam a aumentar e transmitir esse legado. Assim, o grupo mantém seu privilégio, que é frequentemente apresentado como resultado exclusivo de mérito individual⁵⁹⁸.

Pensar a inclusão de estudantes negros sob a ótica do multiculturalismo, permite que malabarismos teóricos como racismo ao contrário sejam formulados, uma vez que estimula a mistura que favorece a hegemonia branca. Refletir a partir da perspectiva da diferença, por sua vez, nos leva ao múltiplo e não ao diverso. A diversidade é estática e reforça o que já existe. A multiplicidade estimula a diferença, é dinâmica, produtiva e se recusa a se fundir com o idêntico⁵⁹⁹.

No pensamento acadêmico, as relações desiguais de poder e raça resultam em privilégios na produção de conhecimento, criando um pensamento hegemônico. Isso determina quem pode ou não produzir

⁵⁹⁸Bento, 2022, p. 25.

⁵⁹⁹Silva, 2000, p. 100-101.

conhecimento e o que é considerado válido, evidenciando que o espaço acadêmico não é um território neutro, somente um espaço de conhecimento, mas também um espaço de violência⁶⁰⁰. Sobre isso, e respondendo ao questionamento feito por Costa de Lima sobre a surpresa em existir um elenco total ou majoritariamente negro, Paes responde que:

As respostas são diversas, porém o ponto chave está no debate sobre as questões raciais, que se deu a partir da presença de pessoas negras nos espaços da universidade onde normalmente somos minoria. Nesse sentido, podemos dizer que, com a criação do Coletivo NEGA, expõe-se um problema interno ao curso de teatro da UDESC. Mas, também externamente, esta é uma questão que permeia o cotidiano da população negra desde sempre e, em minha opinião, é a principal causa da criação de grupos de teatro negro em nosso país: a invisibilidade de negros e negras na teledramaturgia, nos meios de comunicação e no âmbito do teatro, ambientes que produzem representação e podem gerar representatividade ou falta dela. Neste sentido, o Coletivo NEGA traz a noção de identidade quando se une para fazer teatro (Paes, 2017, p. 34).

Silva (2000, p.84) nos ensina que o processo de produção da identidade envolve dois movimentos opostos: um que busca fixar e estabilizar a identidade, e outro que tenta subvertê-la e desestabilizá-la. Os estudantes da Udesc ao serem expostos ao debate racial, um assunto novo, não tinham um discurso articulado que permitisse compreender a formação de um grupo de pessoas majoritariamente negras, por isso tendiam a escolher a narrativa hegemônica em busca de manter a ordem estática. As pessoas negras do Coletivo NEGA, por sua vez, estavam em busca da desestabilização para que entre os escombros, construíssem suas identidades⁶⁰¹.

A identidade e a diferença dependem da representação para ganhar significado. Esse processo de busca pela identidade está imbricado na crítica aos sistemas de representação que a sustentam, transformando

⁶⁰⁰Kilomba, 2019, p. 51.

⁶⁰¹Paes, 2017, p.35.

as ações do grupo em ativismo antirracista, construindo aprendizagens políticas e estéticas-corporais específicas. [...] Os saberes políticos reeducaram as identidades, a corporeidade e a ação política dentro e fora do Movimento Negro, reeducando a sociedade como um todo, inclusive elas mesmas⁶⁰².

Leda Maria Martins (1995) destaca que “o teatro negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (p.86). Essa distinção se manifesta em diversos aspectos e nuances do teatro negro, o que o diferencia de outras formas de teatro. No momento de entrada para o Coletivo NEGA, firmava-se um acordo simbólico de reconhecimento racial do “Eu branco”, “Eu Negro”, “Eu indígena”, importante para a busca desse processo de reconhecimento das pessoas enquanto grupo, e individualmente.

Ainda que no início não fosse tranquilo falar sobre as diferenças, com os processos o elenco foi aprendendo que reconhecer a subjetividade faz parte de um processo importante de transformação. Existir um coletivo que se coloca como teatro negro, ainda que não tivesse desenvolvido muitas ações, foi o suficiente para tencionar mudanças nos modos de pensar e fazer teatro, evidenciando a existência de um teatro branco hegemônico, ao mesmo tempo que propõe uma dramaturgia que considera a subjetividade negra nos modos de refletir e criar – não mais alimentando os estereótipos atribuídos a personagens negras na dramaturgia brasileira⁶⁰³.

O feminismo muitas vezes é visto com certo distanciamento por mulheres negras de diferentes idades e posições sociais. No Brasil, conforme a socióloga Núbia Moreira (2011, p. 64) o feminismo negro começou a se fortalecer especialmente após o III Encontro Feminista Latino-Americano, em 1985, que consolidou a relação das mulheres negras com o movimento feminista e impulsionou a organização de coletivos de mulheres negras em busca de visibilidade política.

A autora analisa como o feminismo negro se desenvolveu a partir das demandas cotidianas das mulheres negras e como estas se organizaram politicamente para fazer suas vozes serem ouvidas, mesmo enfrentando desafios dentro dos movimentos negro e feminista e insere que essa organização “é fruto de experiências de lutas sociais conduzidas

⁶⁰²Gomes, 2017, p. 73.

⁶⁰³Sobral, 2010, p. 22.

por organizações institucionalizadas e autônomas⁶⁰⁴”. A partir das demandas trazidas pelas ações afirmativas, o feminismo negro teve um crescimento importante conquistando a juventude, e ocupando a internet como forma de difusão e criação feminista. Sobre Isso Núbia Moreira reflete que

Vejo que o repertório atual que envolve o feminismo negro ou o que já conhecemos como luta das mulheres negras brasileiras tem uma expressão determinantemente presidida pela juventude, que a partir das redes sociais arregimentaram militantes res. As marchas do empoderamento crespo, a literatura de mulheres negras, as blogueiras negras, são expressões potentes do feminismo negro (Moreira, 2018, p. 16).

A autora argumenta ainda que essas organizações, embora surgidas no Rio de Janeiro e São Paulo, influenciaram o movimento feminista negro em todo o Brasil. Esse movimento ampliou o escopo das narrativas no teatro, incluindo questões de gênero, raça e classe, incorporando novas histórias e perspectivas para o teatro negro, focando em experiências, lutas e resistências das mulheres negras.

O encontro do Coletivo NEGA com o feminismo negro a partir dessa expansão foi um marco na definição de sua identidade. A performance *Preta-à-Porter*, principal obra do grupo, é uma encenação em constante transformação, profundamente influenciada pelo feminismo negro, refletindo assim as mudanças organizacionais do coletivo. Louro (2002, p.14) observa que os estudos feministas “constituem-se como um campo polêmico, plural, dinâmico e constantemente desafiado; um campo que tem o autoquestionamento como marca de nascença”.

Nos estudos voltados às artes cênicas, Hiroki (2017, p. 35) explica que o feminismo teve um impacto significativo no teatro do século XX, especialmente nas performances de mulheres artistas. Ele trouxe à tona questões sobre o corpo e suas representações, permitindo que mulheres reconhecessem e se apropriassem de seus próprios corpos. Nesse contexto, os estudos e práticas baseados nos feminismos negro e

⁶⁰⁴Moreira, 2018, p. 61.

no mulherismo negro foram incorporados, moldando o pensamento e a dramaturgia do grupo.

3.2.1 A escrita de si e de nós: Nasce a diretora Fernanda Rachel

Cristiane Sobral afirma que a criação no teatro negro nasce de urgências. O Coletivo Nega vivia uma encruzilhada quando Fernanda Rachel, atriz negra e integrante do grupo, assumiu sua direção a convite da professora Fátima Lima. Fernanda, nascida no Rio de Janeiro, teve uma infância marcada por estabilidade e mobilidade social, fruto da carreira militar do pai⁶⁰⁵. Ela destaca que nesse período: [...] frequentei clube, quadra, parquinho e piscina. Pisei em grama cuidada e mata bonita, andava de bicicleta livre de perigos naquele mundo de vila militar, com segurança".

Apesar do conforto material, pensando na realidade social enfrentada pela população negra brasileira, Fernanda Rachel e sua família enfrentaram preconceitos e discriminações relacionadas à raça, que causaram um certo isolamento por estarem em ambientes predominantemente brancos,

Quantas vezes minha mãe, ao atender a porta, foi “confundida” com a empregada da casa? Quantas vezes meu pai, quando adentrava em lojas, teve tratamento diferenciado porque os vendedores duvidaram de suas condições de comprar o que pretendia? Quando estamos na periferia do Rio de Janeiro (o que há muito tempo não acontece, pois temos medo da violência hoje ali instaurada, até mesmo naturalizada), sou mais uma negra entre tantos negros e negras da periferia e, de certa forma, sinto que estou entre iguais. Mas, muitas mulheres com as quais convivi na infância já são mães de alguns filhos e não concluíram os estudos. Na universidade, não deixei de ser negra: neste espaço, por incontáveis vezes a minha cor aparece antes de mim. No meio acadêmico de maioria branca, muitas vezes me senti muito sozinha. (Silva, 2018, p.62).

⁶⁰⁵Martins, 2021a, p. 32.

Em seu relato, emergem contradições emocionais ao retornar à periferia: sente-se pertencente pela cor, mas distanciada pelas diferenças econômicas. Essa tensão se dissolve parcialmente ao reconhecer, nas trajetórias de outras mulheres negras de sua infância — muitas sem acesso à educação ou autonomia —, a marca comum da exclusão estrutural. O racismo, assim, não apenas organiza desigualdades, mas também atravessa afetos, pertencimentos e rupturas entre raça, gênero e classe.

A cultura negra, como aponta Martins (1997, p. 26) é uma cultura das encruzilhadas — marcada por deslocamentos, tensões e reconfigurações identitárias. Nesse espaço, os binarismos entre “lugar de negro” e “lugar de branco” se embaralham, permitindo que novas experiências e sentidos sejam produzidos a partir dos encontros e desencontros⁶⁰⁶”.

A identidade afro-brasileira se constrói de forma móvel, como um tecido em constante transformação, reatualizando gestos e memórias em diálogo com o outro. Nesse processo, a identidade profissional ganha destaque, pois molda a forma como o indivíduo é visto socialmente, articulando-se às expectativas pessoais, coletivas e aos limites impostos pelo racismo. A construção da identidade negra envolve equilibrar desejos individuais, expectativas sociais e os desafios impostos pelo racismo.

Entre suas dimensões, a profissional tem peso central, pois molda a identidade social do sujeito. Na universidade, Fernanda Rachel relata ter vivenciado um isolamento marcado pela predominância branca e pela invisibilização de sua presença, frequentemente reduzida à cor da pele.

Iniciou Artes Cênicas na UFRN e, após a transferência para a UDESC em 2006 — ela salienta que nesse período, “não tinha um sistema de cotas, nem era falado em cotas quando vim para cá” —, enfrentou dificuldades com autoestima, enfatizando que nesse contexto: “junta tudo, menina preta, sempre ‘magrela’. Soma-se a isso o currículo desigual e falta de pertencimento: ‘já entrei afásica, já não tinha lugar, já não tinha nada; e todo mundo branco na minha turma’”⁶⁰⁷.

O deslocamento do Norte para o Sul do Brasil aguçou a percepção de Fernanda Rachel sobre as diferenças culturais e acadêmicas. Ao refletir sobre sua chegada à UDESC, afirma: “Era tudo diferente, o

⁶⁰⁶Ratts, 2020, p.68.

⁶⁰⁷Silva, 2021, n.p.

frio que eu comecei a enfrentar, os olhares assim... alguns professores não davam espaço de fala, sabe?”. Sentiu a ausência de referências brasileiras no currículo, em contraste com sua experiência anterior na UFRN: “lá [...] tínhamos disciplinas que traziam-nos mais para o Brasil”.

Na UDESC, sentiu-se imersa em um ambiente dominado por influências europeias: “os europeus assim ‘choveram’ [...] mas não somos apenas isso, somos seres múltiplos”. Seu relato evidencia a frustração com a falta de diversidade cultural no ensino e reforça a importância de uma formação que contemple saberes plurais.

Durante a graduação, Fernanda ingressou como bolsista no NEAB por meio do professor branco e Pai de Santo, Luiz Canabarro Machado, o que foi decisivo para sua conexão com narrativas negras e para aliviar o sentimento de solidão em um ambiente majoritariamente branco. O ponto de virada ocorreu ao iniciar um curso de contação de histórias com o professor Toni Edson: “as histórias africanas [...] começaram a fazer um sentido muito maior, de estar ali na universidade com um “cara” preto, artista [...] tudo muito lindo, tudo muito mágico, isso foi crucial”.

A experiência despertou outro olhar para sua trajetória acadêmica:

Quando eu fui me formar, eu me formei em 2010, isso aconteceu mais ou menos em 2008, eu já tinha um outro direcionamento do que eu queria fazer para TCC, do que eu queria pesquisar, do que eu queria me aprofundar, tanto que eu peguei essa relação dos Orixás, dos arquétipos dos Orixás...[...] Eu me senti dona daquele conteúdo, muito diferente se eu tivesse falado de qualquer europeu que falamos na UDESC, aquilo era minha família, sabe? Aquilo era a minha história, era o que eu gostava e enfim... (Barbosa, 2017, n.p.).

O estudo de Onisajé⁶⁰⁸ sobre as interseções entre teatro e candomblé revela um projeto poético que investiga os conflitos e

⁶⁰⁸Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) é Yakekerê (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L'adê Inan, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, PPGAC-UFBA, encenadora, sua poética cênica pesquisa a relação Candomblé e Teatro na formação e constituição da cena teatral contemporânea. Fundou e dirige o Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas -

potências desse encontro. Os mitos, nesse contexto, não são apenas biografias de divindades, mas sistemas de pensamento que articulam religião, filosofia e visões de mundo. O candomblé e outras religiões afro-brasileiras atuam como guardiãs dessa herança⁶⁰⁹, preservando cosmologias que envolvem mitos, ritos e símbolos do cotidiano — como itans, orikis, (poesias em exaltação aos Orixás), adurás (rezas), orins (cantos) e as hierarquias que os organizam.

Ao afirmar que se sentia “dona daquele conteúdo” ao estudar os orixás e a contação de histórias africanas, Fernanda Rachel revela a potência do encontro com sua negritude frente a um currículo eurocêntrico imposto pela branquitude. Nesse processo, a orixalidade surge como eixo central da construção identitária negra e da coesão social, sendo inseparável das religiões de matriz africana, como o candomblé. Para Fernanda, candomblé e teatro tornam-se fonte e caminho, tema e forma, permitindo que a arte reforce a identidade cultural. Sua formação, para além das técnicas cênicas, integrou dimensões políticas, filosóficas e espirituais, fundamentais para seu reencontro com o teatro⁶¹⁰.

Esses elementos são fundamentais na transmissão da cultura afro-brasileira⁶¹¹, pois, como afirma Onisajé, o candomblé é tanto patrimônio cultural quanto princípio civilizatório negro na constituição do Brasil⁶¹². Os orixás, portanto, além de integrarem a prática religiosa, são componentes que contribuem significativamente para a construção das identidades.

Durante a graduação em Artes Cênicas na UDESC, Fernanda Rachel foi bolsista do Projeto de Extensão GEPPPOA, coordenado por Toni Edson dentro do NEACA, voltado à pesquisa e prática da oralidade africana. Esse projeto contribuiu para um mergulho mais profundo de Fernanda Rachel em contação de histórias africanas no ambiente acadêmico, onde iniciou a realização de oficinas pela primeira vez nas

NATA. Encenou espetáculos como *Siré Obá – A festa do Rei*, *Exu – A boca do Universo*, *Tragame a cabeça de Lima Barreto*, *Oxum e Pele Negra*, *máscaras brancas*.

⁶⁰⁹BARBOSA, Onisajé Fernanda Júlia. Afrogrando a cena: um estudo sobre a poética do NATA. In: *CADERNOS DO GIPE*, ano 21, n. 39, 2017. p. 13.

⁶¹⁰BARBOSA, Fernanda Júlia. *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora*. 2016. 239 f.: il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2016, p.52.

⁶¹¹BARBOSA, Fernanda Júlia. *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*. 2021. 246 f.: il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021, p.88.

⁶¹²Barbosa, 2020, p.78-79.

salas da UDESC⁶¹³. Como relata, (Silva, 2018, p. 22), o GEPPOA foi um marco em sua trajetória: “artisticamente e de maneira muito especial, revisitava meus antepassados [...] o primeiro espaço onde tive liberdade de propor e criar”.

A inserção das narrativas mitológicas africanas na academia, proposta por Toni Edson por meio da contação de histórias, foi fundamental para o fortalecimento identitário e a ampliação das visões de mundo dos estudantes. Essa abordagem teve impacto decisivo na formação acadêmica e pessoal de Fernanda Rachel, conectando-a ao conhecimento ancestral afro-brasileiro. Em um contexto como o da “Europa Brasileira”, marcado pela branquitude, essa experiência se contrapõe à pressão assimilacionista que força sujeitos negros a rejeitarem sua identidade diante de representações sociais negativas.

Sair do lugar de assimilação exige o contato com narrativas sobre a África, os negros e a afrobrasilidade que desafiem os discursos reducionistas da branquitude. Como afirma Cristiane Sobral (2017), “em um país racista, quem não se afirma não existe” (p. 254). É essencial afirmar a literatura negro-brasileira, que raramente apresenta personagens negros com subjetividade e complexidade fora dos estereótipos.

Nesse contexto, as universidades têm o papel de promover encontros epistemológicos que resgatem memórias, cantigas e histórias negras, fortalecendo o pertencimento cultural em espaços como a chamada “Europa Brasileira”, onde essa cultura é frequentemente apagada. Em 2011, após se formar, Fernanda Rachel se afastou do teatro, dedicando-se ao trabalho no comércio e à maternidade.

Mesmo diante do convite da professora Fátima Lima para integrar o Coletivo NEGA, recusou inicialmente devido à rotina intensa. Contudo,

Eu fiquei desempregada, minha filha já estava maior, com uns dois anos já. Desse modo, procurei a Fátima, falei “Fátima, estou desempregada, preciso fazer alguma coisa, quero fazer teatro. E aquele grupo ainda está “de pé”?” e ela “Ai, por favor! Vem” e marcamos uma data para eu ir conhecer o pessoal do NEGA, fui toda feliz. Eu cheguei em um dia que era de “DR”, de briga de grupo. Nunca irei esquecer. Uma galera querendo

⁶¹³Silva, 2018, p.21.

sair, uma galera brava dizendo que não iria ficar, estava a Rita, o Edinho. De cara, já gostei muito deles dois. (Silva, 2021, n.p.).

Fernanda relembra que o grupo já havia passado “por uns perrengues”, destacando que conflitos e trocas fazem parte do processo natural de qualquer coletivo, indispensáveis para construir uma base pedagógica comum e fortalecer vínculos. Essas tensões impulsionam o repensar de práticas e o enriquecimento criativo e formativo. Ao chegar ao Coletivo NEGA, Fernanda encontrou Rogaciano Rodrigues na direção de *Manifesta Nega* e Cleide contribuindo com textos, reafirmando a proposta do grupo como espaço de teatro e estudos. No entanto, percebeu uma desconexão emocional entre alguns membros, o que gerava incômodos apesar da qualidade do trabalho.

Com aquele texto que trabalhávamos no Manifesto Nega, era um texto muito assim... tinha trechos do Cruz e Souza (vídeo travou) e tinha muitos trechos que era uma linguagem mais rebuscada e falava daquela época da escravidão, navio negreiro, sobre como foi ruim a escravidão, falava de correntes, sofrimento..., nós fazíamos com o maior gosto, fazíamos eu, a Rita, Edinho, Heitor (na época), tinham muitas pessoas brancas também, era uma “salada” o grupo. o trabalho do Ruga foi muito bacana, muito bacana mesmo, mas não tínhamos propriedade daquilo, era muito distante, sabe? Nós tínhamos noção que era uma coisa artística, era bom de fazer, era bom de apresentar, mas não tínhamos propriedade daquilo, era muito longe (Silva, 2021, n.p.).

O Coletivo, ainda em busca de identidade, uniu-se em torno das inquietações trazidas por Fernanda Rachel, que, nas rodas de leitura, ajudou a nomear os desconfortos diante do distanciamento temático. Determinada a continuar no grupo, enfrentou os desafios comuns a muitas mães, equilibrando trabalho, maternidade e criação artística. “Pegando uma babá aqui... ali, todo aquele movimento de quem tem filho pequeno e precisa estar trabalhando e fazendo outras coisas” (Silva, 2021, n.p.),

recorda Fernanda, que morava no sul da ilha de Florianópolis — região afastada e com transporte público precário até a UDESC.

Apesar disso, conciliava os ensaios com o trabalho como professora de artes e, com base na Lei 10.639, levou aos encontros referências dos livros didáticos escolares, contribuindo com materiais sobre cultura africana. Com os materiais escolares, o grupo passou a discutir a escravidão e a experiência negra de forma mais próxima, o que impactou profundamente Fernanda Rachel, tanto como atriz quanto como integrante do Coletivo.

Após a saída do então diretor, foi surpreendida com o convite de Fátima para assumir a direção: “Mas eu sou atriz, estou aqui para atuar [...] nunca havia pensado em dirigir, ainda mais um grupo como aquele...”⁶¹⁴. Apesar da hesitação inicial, aceitou o desafio após o incentivo de Fátima, que acreditava em sua capacidade. A direção teatral, historicamente dominada por homens, é um espaço de poder que muitas vezes exclui mulheres negras, também por conta das imagens de controle que perpetuam desde a escravidão e dificultam que se vejam nesse lugar⁶¹⁵.

Ao longo da história, os estereótipos sobre mulheres negras foram atualizados e incorporados à cultura, reforçando expectativas de submissão, vigilância e cuidado. Esses imaginários distorcem suas identidades e dificultam sua inserção em espaços de liderança, sobretudo no campo intelectual e artístico. Como afirma Bueno (2020, p. 79), tais mecanismos de poder manipulam os significados de suas vidas, em desacordo com suas próprias vozes. A literatura negra engajada tem denunciado como essas mulheres seguem sendo descredibilizadas, enfrentando vulnerabilidades que atravessam tanto o cotidiano quanto a busca por reconhecimento e valorização artística.

Segundo Santos (2018, p. 28), a mulher negra ocupa um lugar social ainda vinculado à servidão, o que torna sua presença na cena artística um ato de ruptura com um imaginário que nega sua potência criativa. No contexto contemporâneo, isso se traduz na tokenização⁶¹⁶:

⁶¹⁴Silva, 2021, n.p.

⁶¹⁵Collins, 2019, p. 140.

⁶¹⁶No debate racial, o termo token ou tokenização é a atribuição de uma relação de afetividade, amizade ou parceria com pessoas negras como um escudo de proteção para pessoas brancas, deixando assim de evidenciar comportamentos e práticas sistemáticas racistas. Frases como “eu até tenho amigos negros” são frequentemente usadas por pessoas brancas ou socialmente brancas, para se eximir do racismo. A tokenização é empregada para que o branco negue sua deformação política, bem como para camuflar relações de opressão. O termo é empregado não

uma inclusão simbólica e superficial, que reforça a exclusão ao invés de promover mudanças estruturais. Apesar da maioria feminina nos cursos de artes cênicas, a direção e autoria continuam majoritariamente masculinas, resultando em personagens femininas passivas e na naturalização das escolhas da branquitude sob o discurso da neutralidade.

Hiroki (2017, p. 35) aponta que a suposta neutralidade na formação teatral reforça estereótipos, submetendo corpos feminizados ao olhar masculino. Cristiane Sobral observa que a direção teatral, como outros espaços de poder, é dominada por homens, o que contribui para que muitas mulheres negras sintam que “esse lugar não é para mim”. Ainda assim, ela afirma com firmeza: “fico feliz pela ocupação desse espaço como mulher negra e artista” (Jesus, 2016, p. 105), encorajando outras a ocuparem posições de liderança.

Essa perspectiva é fundamental para romper com estereótipos que ainda moldam a percepção das mulheres negras, especialmente na direção teatral. Ao fortalecer a confiança diante da solidão e da insegurança impostas pelo racismo e pelo sexismo, o teatro, aliado ao feminismo negro, torna-se um espaço de enfrentamento das imagens de controle que aprisionam suas identidades. Como reflete Fernanda Rachel:

O teatro, este lugar criativo e de criação, sempre foi meu grande incentivador para a expressão contida em mim. Foi no teatro que aprendi a me colocar para a plateia, meu primeiro mundo, meu grande desafio. Para mim, a arte é a mais forte de todas as linguagens, porque exerce um poder muito maior do que os discursos. A arte atravessa barreiras culturais, linguísticas, sociais e temporais. Leva mensagens a lugares distantes, faz refletir em um campo diferente do que estamos acostumados no cotidiano comum. É capaz de mudar realidades, podendo até mesmo transformar e humanizar as relações sociais. Superando a minha insegurança pessoal ao ocupar a posição de diretora dentro de um grupo de teatro, comecei a encarar tal projeto com olhos diferentes e, a partir daí, fui conseguindo pensar o Coletivo NEGA como um ateliê: o local

somente por pessoas negras, mas também por outras minorias raciais. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/penas-um-a-tokenizacao-no-mercado-de-trabalho/>. Acesso em: 25/08/2020.

apropriado para planejar, pesquisar, conviver com pessoas, corpos e trabalhos, dar ideias e igualmente receber ideias. Criar. Neste caso, um ateliê do teatro (Silva, 2018, p.20).

Semelhante a esse pensamento a atriz e escritora Cristiane Sobral (2018, p. 118) afirma que o teatro negro reivindica uma nova concepção de negritude em cena, com uma dramaturgia que parte da visão, sensibilidade e saberes das mulheres negras. Essa proposta se alinha à ideia de Fernanda Rachel de conceber o coletivo como um ateliê teatral, o que ressoa com Mendes de Oliveira, que compreende a direção teatral como ação dividida em duas instâncias indissociáveis: a criação de uma poética — uma visão ética e estética da cena — e a condução da montagem em diálogo com diferentes criadores cênicos, como responsáveis pela cenografia, direção visual e musical, e preparação corporal e vocal⁶¹⁷.

A partir dessa compreensão ampliada da direção, Fernanda transforma o desafio em potência: “Se eu estava como diretora, deveria aproveitar aquela oportunidade [...] A porta que o NEGA abria para que fizéssemos teatro negro era fundamental [...] Começava a acreditar que a vontade que havia em mim [...] poderia estar escondida nas pessoas do grupo” (Paes, 2017, p. 40-41).

No teatro e no cinema negro, a liderança assume uma perspectiva distinta, não centrada na imposição de vontade — como é comum em direções brancas e masculinas —, mas fundamentada no cuidado, na escuta e na gestão de emoções em contextos marcados pela racialização. A direção torna-se, assim, um espaço de afeto e consciência coletiva. Papéis antes impostos às mulheres negras, como a submissão e a invisibilidade, vêm sendo ressignificados, permitindo que ocupem posições de poder como guias criativas que articulam contribuições diversas⁶¹⁸.

Para Fernanda Rachel, a possibilidade de criar um ateliê de teatro a partir de sua vivência como mulher negra e em diálogo com outras pessoas negras impulsionou sua atuação como diretora. Ao reconhecer esse espaço como seu, afirmou: “Eu me senti à vontade para assumir esse papel de dirigir⁶¹⁹” e passou a ocupar esse lugar de poder como “um canto

⁶¹⁷Oliveira, 2018, p. 162.

⁶¹⁸Moreira, 2018, p. 26.

⁶¹⁹Silva, 2021, n.p.

que guia a equipe, alinhando as diversas contribuições criativas para manter o foco”⁶²⁰.

Em sua reflexão sobre as estratégias de atuação, Fernanda Rachel buscou construir uma cena que dialogasse com as vivências negras do grupo: “Temos pessoas negras aqui, o que seria interessante fazer? [...] o que eu gostaria de *construir*?⁶²¹”. Ao assumir a direção, passou a integrar poesia e contação de histórias — influências de sua trajetória com Toni Edson — e propôs um novo enfoque: “Vamos falar de nós hoje, o que nós passamos?”.

Falar de escravidão é massa, só que parece que todo mundo fala de escravidão. Não que isso não seja importante, mas vamos falar de outra coisa. Vamos falar de nós hoje, o que nós passamos? ”. Dessa forma, eu trouxe um livro que recentemente eu havia comprado na feira do livro, eu adoro uma feira do livro, que é esse aqui “A razão da chama”, eu até separei aqui para eu poder me lembrar. Que é do Osvaldo de Camargo, poeta brasileiro, negro. e eu falei “Gente, tem umas poesias que são muito boas, vamos falar de nós” (Silva, 2021, n.p.).

A partir das diretrizes de estudo e debate do Coletivo, ela propôs uma questão a ser discutida e desenvolvida teatralmente: “O que é ser negro/a hoje?”⁶²². Essa abordagem valorizou experiências individuais e fortaleceu o pertencimento no coletivo, reafirmando seu caráter como grupo de teatro e estudos em negritude. Devido à natureza colaborativa e espontânea do processo conduzido por Fernanda, há poucos registros formais. Em anexo, apresento imagens gentilmente cedidas de seu caderno de direção. Essas imagens documentam momentos significativos, como o primeiro ensaio da diretora, e revelam aspectos das dinâmicas e abordagens que moldaram a criação.

Nesse contexto, o caderno de direção é um registro visual do desenvolvimento artístico que se torna um testemunho valioso das trocas de ideias, das experiências individuais e das estratégias colaborativas que emergiram ao longo do trabalho. À medida que as reflexões se

⁶²⁰Vieira, L. O. (Re)Pensar a direção cinematográfica: um olhar sobre diretoras negras brasileiras. *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 179–202, 2024, p.198.

⁶²¹Silva, 2021, n.p.

⁶²²Paes, p. 39, n.p.,

desenrolavam, tornava-se evidente o contexto de crise que o grupo enfrentava, tanto em relação à identidade quanto à formação, especialmente considerando que muitos integrantes haviam deixado o Coletivo⁶²³.

Na pesquisa de Paes (2017), Rita Ri relata a mudança sentida nos primeiros ensaios sob a direção de Fernanda Rachel. Em um ambiente à meia-luz, com velas e em roda, o grupo compartilhou histórias pessoais através do corpo: "Foi muito libertador, pois foi a primeira vez no NEGA que eu percebi que estava fazendo algo que para mim fazia sentido. [...] Foi uma libertação!" (p. 39). A entrada de Fernanda trouxe alívio e renovou o propósito do grupo. Nas montagens anteriores, Rita conta que se sentia inibida, presa a uma ideia implícita de "certo" e "errado". Com Fernanda, a construção cênica passou a ser mais livre, escutada e compartilhada — resultado, segundo ela, da identidade comum como mulheres negras e de uma nova abordagem de direção mais horizontal Paes (2017, p.40).

Os ensaios conduzidos por Fernanda Rachel integravam contação de histórias, poesias, materiais didáticos e até classificados de jornais da escravidão, buscando narrar emoções e subjetividades negras. A diretora relembra o impacto dessa escolha: "Ter a voz de uma pessoa lendo isso, ao seu lado, causou calafrios." Pela primeira vez, o grupo criava a partir de relatos pessoais e fatos históricos, promovendo debates sobre vivências cotidianas: "Eram como momentos de desabafo [...] não tínhamos antes com quem nem onde contar tudo isso." (Silva, 2018, p. 73). Nesse processo, o ensaio se tornava espaço de escuta, resistência e elaboração coletiva de memórias e identidades.

Thuanny Paes relata que Fernanda Rachel iniciou um "processo de abertura e conhecimento", propondo que cada integrante levasse fotos antigas e compartilhasse, se quisesse, histórias pessoais, da infância às experiências difíceis. Como relembra Fernanda: "Daí, a coisa toda foi fluindo bem, dentre lágrimas, gargalhadas, reflexões [...] Uma nostalgia saudável, aceita por todos, produtiva" (Paes, 2017, p. 41). A partir dessa escuta sensível, surgiu a proposta de trabalhar com manifestos: uma forma de reconstruir a negritude por meio de uma dramaturgia fragmentada, não-linear e performática — desafiando estruturas tradicionais e criando cenas como quadros vivos de experiências negras.

⁶²³Neste ano, permaneceram no Coletivo NEGA Rita Ri, Edinho Roldan, Alyssa Tessari, Tuany Fagundes e Samanta Daus, além da diretora Fernanda Rachel.

A proposta dos manifestos surgiu como forma de reconstruir a negritude por meio de uma obra experimental, que rompe com a linearidade tradicional e adota uma dramaturgia fragmentada e poética⁶²⁴. No Coletivo NEGA, cada atriz e ator podia expressar livremente suas vivências: “o que você quer manifestar na sua cena?” — um espaço para falar sobre ser negra/o no Brasil. Como destaca Silva, os manifestos partem do depoimento pessoal como ferramenta de elaboração e transformação⁶²⁵.

A proposta se sustenta na potência do depoimento pessoal como ferramenta de elaboração subjetiva e reinvenção coletiva. Para Leonardelli (2008, p. 6), esse processo é viabilizado pela memória criadora, que, ao se articular com outras dimensões da experiência humana, amplia as possibilidades da arte como espaço de reinvenção da existência. A autora propõe superar a visão fragmentada da mente, compreendendo o sujeito como um organismo dinâmico e integrado. É nesse “fluxo vivo” entre memória, emoção, pensamento e corpo que a arte se torna possível.

Os manifestos do Coletivo NEGA funcionam como dispositivos criativos que transformam memórias em expressão artística, ressignificando vivências negras e reivindicando centralidade na cena. Nesse processo, as atrizes brancas da época, Tuany e Alyssa, contribuíram ao trazer relatos de racismo presenciado e notícias que as incomodavam, oferecendo um olhar aliado que somava às discussões⁶²⁶.

Segundo Silva (2018, p. 75), isso abriu espaço para uma criação mais livre e colaborativa. Alyssa, por exemplo, trouxe ao grupo a música *Lourinha Bombril*, cujos versos cantados em cena ironizam estereótipos sobre raça e nacionalidade no Brasil:

Pára e Repara/ Olha como ela samba/ Olha como ela brilha/Olha que maravilha/Essa crioula tem o olho azul/ Essa lourinha tem cabelo bombril/ Aquela índia tem sotaque do Sul/ Essa mulata é da cor do Brasil/ A cozinheira tá falando alemão/ A princesinha tá falando no pé/ A italiana cozinhando o feijão/ A americana se encantou com Pelé. (Paralamas do Sucesso, 1996) (Silva, 2018, p.75).

⁶²⁴Silva, 2018, p.88.

⁶²⁵Silva, 2019, p.73.

⁶²⁶Silva, 2018, p.74.

Assim como *Madalena Anastácia*, que utilizava canções populares problemáticas para tensionar narrativas cristalizadas, o Coletivo NEGA transforma o desconforto em estratégia cênica e pedagógica. Paes observa que, ao refletirem sobre estereótipos da mulher negra, algumas cenas acabaram reproduzindo a objetificação feminina sem o recorte racial⁶²⁷.

Silva (2018, p.74) destaca que, embora o grupo se sentisse à vontade para tratar temas dolorosos, atrizes brancas, por não vivenciarem o racismo diretamente, tendiam a construir seus manifestos a partir de outras formas de exclusão — como a gordofobia, a lesbofobia ou a pobreza⁶²⁸, — o que, embora legítimo, tornava mais complexa a centralização da negritude no processo criativo. Entre os temas abordados, Tuany Fagundes (branca) e Solares Lux (negra) compuseram manifestos em forma de rap e samba: Tuany evocava ofensas lesbofóbicas que já havia sofrido, enquanto solares cantava sobre sua trajetória de sobrevivência e arte nas ruas.

Fernanda Rachel buscava, como diretora, criar um espetáculo em que cada pessoa aparecesse tanto como atriz ou ator quanto como personagem, valorizando o contraste entre momentos de afeto e tensão⁶²⁹. — o "beijo" e o "tapa"⁶³⁰. Para isso, mergulhou nos manifestos a fim de compreender os caminhos cênicos possíveis. Silva (2018, p.75) relata que também se sentiu livre no processo, por já ter estado no palco como atriz do grupo, e defende que todos no teatro devem entender profundamente o sentido de suas ações, falas e movimentos, inclusive seus efeitos no público. Mesmo em direções mais centralizadas, como a de *Manifesto NEGA*, acredita que o domínio coletivo do significado fortalece a criação.

Segundo Paes (2017, p. 48), Fernanda Rachel mergulhou em sua cena-manifesto com uma música autoral e referências a Oxum, compartilhando poeticamente sua trajetória como mulher, negra e mãe. Ao expor suas vulnerabilidades, criou um ambiente seguro que incentivou os demais integrantes a também se deixarem afetar. Nesse processo, os

⁶²⁷Paes, 2017, p.48.

⁶²⁸Silva, 2018, p.74.

⁶²⁹Paes, 2017, p.41.

⁶³⁰Silva, 2018, p.79.

manifestos passaram de protestos pessoais a relatos de vida, dando forma à peça inicialmente chamada *Preto-à-Porter* e, depois, *Prêta-à-Porter*⁶³¹.

Os ensaios ocorriam duas vezes por semana: um dedicado à preparação vocal e improvisações sob direção de Fernanda; o outro, a aulas de percussão e ao "Curso de Cultura Afro-Brasileira", ministrado por Cleide Albuquerque, que trazia vivências de suas viagens a países africanos⁶³².

Paes relata que Fernanda Rachel desejava que as cenas-manifesto denunciassem o racismo cotidiano a partir das vozes do próprio elenco: "intuitivamente, trazíamos propostas de cena para os ensaios e testávamos com a ajuda das outras integrantes do grupo"⁶³³. Assim nasceu *Preto-à-Porter*, uma performance em constante transformação, construída a partir dos manifestos dos atores e atrizes: Rita Ri, Edinho Roldan, Alyssa Tessari, Tuany Fagundes, Samanta Daus e a diretora Fernanda Rachel⁶³⁴.

Paes (2017, p.42) nos explica que a estreia ocorreu em 19 de novembro de 2012, no Teatro da UBRO, durante o Mês da Consciência Negra. A troca com o público, sempre seguida por debates, estimulava revisões e ajustes nas cenas. Essa abertura ao diálogo fundamenta-se na pedagogia do manifesto e na montagem dialética, considerada por Fátima Costa de Lima como a principal contribuição artística do Coletivo NEGA⁶³⁵.

Com o aumento do público, o Coletivo NEGA passou a atrair novos integrantes, enriquecendo suas discussões e dinâmicas internas. Foi nesse contexto que Thuanny Paes, ao ingressar na universidade como bolsista do NEAB, conheceu o projeto e foi convidada por Fátima Costa de Lima para assistir a um ensaio. "Fui ao ensaio com intuito de apenas assistir [...], porém no mesmo dia participei dos jogos de aquecimento e das histórias contadas", relata. A recepção calorosa e o desejo evidente de acolher novas presenças foram decisivos para sua permanência.

Os membros do grupo pareciam muito felizes com a minha visita, e senti que havia um desejo de presença de novos integrantes, o que foi crucial para minha permanência. Na hora da carona depois

⁶³¹Ibid., p.33.

⁶³²Paes, op. cit., p.46.

⁶³³Paes, op. cit., p.47.

⁶³⁴Paes, op. cit., p.39.

⁶³⁵Ibid., p.43.

do ensaio, enquanto voltava para minha casa conversei com Fernanda Rachel e Rita Ri sobre as dificuldades de ser negra no Brasil. Sobre como era mais difícil ainda ser negra nas artes e na universidade, sobre nossas vivências pessoais e sobre o Coletivo NEGA. Em cada palavra e situação que escutava, eu me identificava. Nunca tinha tido uma conversa aberta sobre questões raciais e, a partir daquele dia, o NEGA se tornou minha segunda casa, o único espaço onde eu poderia me expressar verdadeiramente, ser eu mesma, ser negra! Saí daquela sala de ensaio com muitas dúvidas e questionamentos, mas havia uma única certeza: **a que eu tinha encontrado meu lugar**. Naquele momento, seguindo o padrão dos projetos universitários de extensão, o Coletivo NEGA oferecia bolsas para estudantes que, na época, eram ocupadas pelas duas únicas participantes do grupo que cursavam teatro. Coincidentemente, as duas únicas pessoas brancas (Paes, 2017, p.44).

A conversa após o ensaio, que abordou as dificuldades de ser negra no Brasil, na arte e na universidade, evidencia o papel fundamental do Coletivo NEGA e do NEAB como territórios negros dentro da universidade. Esses espaços funcionam como potências transformadoras ao promoverem acolhimento, fortalecimento da identidade negra e a possibilidade de transformar experiências individuais em pautas coletivas.

Em contextos marcados pelo racismo estrutural, como o universitário, onde a branquitude é tomada como norma, o pertencimento negro é constantemente negado. O "pacto narcísico da branquitude" atua de forma inconsciente na manutenção de privilégios, naturalizando violências simbólicas e dificultando reações a silenciamentos⁶³⁶. Quando somado à ausência de redes de apoio e ao predomínio da cultura eurocêntrica, especialmente em estados como Santa Catarina, esse processo torna-se ainda mais excludente.

⁶³⁶BATTISTELLI, B.; RODRIGUES, L.; FERRUGEM, D. Branquitude e racismo na Universidade: analisando a relação entre práticas de cuidado e práticas de apaziguamento. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, v. 2, n. 4, p. 549–566, 2021, p.258.

Espaços como o NEGA são cruciais para a permanência de estudantes negras/os, oferecendo suporte emocional e intelectual. Como afirma Thuanny, foi nesse coletivo que ela sentiu, pela primeira vez, que podia ser ela mesma: “o único espaço onde eu poderia me expressar verdadeiramente, ser eu mesma, ser negra [...]. Saí daquela sala com muitas dúvidas, mas com uma certeza: eu tinha encontrado meu lugar” (Paes, 2017, p. 44). Além disso, ela complementa a reflexão dizendo que:

Eu não sei se eu terminaria a universidade sem a existência do NEGA, do NEAB. Várias vezes eu falei “O que eu estou fazendo aqui?” e na época eu não tinha tanta noção, mas..., “Que coisa estranha”, sabe? “Não é o meu mundo, era difícil. O NEGA era sim esse lugar de refúgio, foi por muito tempo, até de pertencimento, que eu tenho uma mãe branca, não tenho um pai, não tenho família... Então percebo que na trajetória o NEGA foi mais esse lugar de se sentir pertencente a algo, de ser parte de algo (Paes, 2021, n.p.).

Assim como Thuanny, encontrei no NEAB-UDESC um espaço de acolhimento essencial para minha permanência acadêmica. NEGA e NEAB atuam como contrapontos à exclusão universitária, legitimando vivências negras e oferecendo suporte emocional, intelectual e político. Essa conexão coletiva permitiu que Thuanny deixasse de se perceber isoladamente para se reconhecer como parte de um “nós”⁶³⁷, compartilhando lutas e experiências.

Essa tomada de consciência a levou a questionar a marginalização da identidade negra em Santa Catarina e os desafios da representatividade no próprio coletivo:

Onde estávamos os outros nós? Por que na minha sala de aula tinham poucos de nós? Porque nós negros e negras éramos tão poucos naquele lugar? Por que os outros alunos e alunas negras tinham pouco interesse em projeto como o NEGA? Porque tanta negação? Era como se, em doses, eu tivesse tomado a pílula vermelha oferecida ao personagem

⁶³⁷Paes, 2017, p.45.

Neo do Filme Matrix, mas a diferença é que essa pílula era preta e me fez ver com outros olhos, muito mais críticos, os assuntos que permeiam a cultura e a identidade negras, assim como as relações raciais em minha volta. Neste momento comecei a questionar a representatividade do Coletivo NEGA, do qual participava: por que fazer teatro negro? Sendo um coletivo de teatro que lida diretamente com a representação negra, porque havia integrantes brancos? (Paes, 2017, p.46).

Os questionamentos despertados em Thuanny a partir de sua vivência no Coletivo NEGA se traduziram em contribuições marcantes. Seu manifesto foi inspirado no poema *Gritaram-me Negra*, da artista afroperuana Victoria Santa Cruz (1922-2014)⁶³⁸, cuja performance visceral rememora um episódio de racismo vivido aos sete anos. No poema, a artista “grita de volta”, rejeitando padrões eurocêtricos e reafirmando com orgulho sua identidade negra.

O vídeo foi bastante divulgado nas redes sociais por pessoas negras engajadas, por isso foi escolhido por ela para criar sua própria narrativa. Thuanny criou uma mescla de projeção e dança. Adicionando histórias narradas que retratam episódios de injúria racial sofridos por Thuanny na infância culminando na Cena que transcrevo um trecho abaixo:

CENA 10

Gritaram-me Negra

[...] Eu tinha no máximo quatorze anos. Era a mais CDF da sala. Sentava na primeira carteira, olhava copiava. olhava e copiava. Mas do meu lado sentava um menino de cabelo cacheadinho assim, loiro, parecia aquele desenhos de anjo sabe?? Ele era insuportável, falava o tempo todo, era insuportável. Teve um dia que eu me irritei tanto com ele e falei: CALA BOCA SANDRO! E ele me respondeu: VEM CALAR, VEM CALAR AQUI NA MINHA BANANA VEM? Depois daquele dia eu percebi que eu posso ter vinte, trinta, quarenta

⁶³⁸Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra foi uma poeta, coreógrafa e estilista peruana. Iniciou a carreira em 1958, integrando o grupo Cumanana, ao lado do irmão mais novo, o poeta Nicomedes Santa Cruz Gamarra.

anos. Não importa a minha idade. Sempre vai ter alguém que vai e chamar de: RITA e MAFRA - Negra!/
FRANCO - Neguinha!/
RITA e MAFRA - Negra!/
SARAH - Macaca!/
RITA e MAFRA - Negra!/
FRANCO - Cabelo ruim!/
RITA e MAFRA - Negra!/
SARAH - Nariguda!/
RITA e MAFRA - Negra!/
FRANCO - Beiçuda!/
RITA e MAFRA - Negra!/
SARAH - Cabelo bombril!

THUANNY - E eu comecei a me sentir negra, mas com eles queriam. Minha primeira maquiagem era feita do pó mais claro da loja. Fiquei cinza. Parei de pegar sol, achava que um dia eu ia ficar branca assim. Pesquisar como afinar o nariz era meu passatempo. Mas cada vez que eu fazia isso, minha carga pesava, mais e mais. Teve um dia que eu não aguentei mais ser sempre a última opção... e quando eu cheguei no fundo do poço eu pensei... Enquanto fala, Thuanny vai para o meio da fileira e vai ao chão. As outras gritam insistentemente a palavra "NEGRA". Até que Thuanny se levanta abruptamente THUANNY - Negras sim!

TODAS - Negras somos! THUANNY - E quão lindo é ser negra!

TODAS (Avançando para frente do palco) - É o negro! É o negro! É o negro! É o negro! É o negro! É o negro! É o negro! É o negro! THANNY - MULHERES NEGRAS RESISTEM! (Todas encaram o público cruzando os braços lentamente). (Silva, 2018, p.158).

Em sua construção, a cena denuncia as microagressões cotidianas que permeiam a vivência de diversas mulheres negras. A tentativa de adequação aos padrões estéticos da branquitude, exemplificada pela busca por um tom de pele mais claro e o afinamento do nariz, expõe o impacto do racismo internalizado. Esse processo reflete a pressão social que incita a personagem a distanciar-se dos atributos que a sociedade branca rotula como "inferiores" ou "desfavoráveis", conectando-se emocionalmente com o público que compartilha as dores causadas pelo estigma racial que marginaliza a identidade negra.

O ponto central da cena é a transformação da dor em resistência. O momento culminante, quando Thuanny grita "Negras sim!" e as outras

atrizes se unem a ela na afirmação de sua identidade, sinalizando a importância do reconhecimento social e do pertencimento a grupos e lugares negroreferenciados para dar luz a esse poder. A potência do manifesto desenvolvido por Thuanny, fez com que ele se tornasse presente em momentos diversos do coletivo, acompanhando as transformações internas e externas da comunidade.

O grito coletivo “Negras somos!” e a repetição de “é o negro” refletem a percepção de Thuanny de que sua identidade é plural, construída no encontro com outras mulheres negras. O teatro, nesse sentido, torna-se espaço de reconstrução coletiva, ecoando Fanon ao afirmar que romper o ciclo de desumanização exige reconhecer no outro sua humanidade distinta da natureza⁶³⁹. Abaixo, um dos poucos registros dessa época.

Figura 21. Atrizes de *Preto-à-porter* na IV Semana Acadêmica de História da UDESC, 2013.



Em sequência: Rita RI, Thuanny Paes, Alyssa Tessari, Tuany Fagundes, Solares Lux e Fernanda Rachel. Fonte: Acervo do Coletivo NEGA.

Os processos criativos e os debates pós-apresentação ajudavam os artistas negros do Coletivo a desenvolver um olhar crítico sobre o racismo, reconhecendo que ser negro não significa estar automaticamente

⁶³⁹Fanon, 2008, p.181.

preparado para discutir o tema — ainda que o racismo muitas vezes empurre as pessoas negras para esse lugar. Paes destaca que essa consciência motivou Rita Ri, única integrante presente em todas as fases do grupo, a criar sua cena-manifesto a partir de uma experiência pessoal:

O manifesto de Rita Ri foi criado a partir de algo que acontecia no seu cotidiano: ela e sua família organizavam no quintal de casa o Projeto Africatarina - que oferecia aulas de percussão gratuitas para crianças e adolescentes do seu bairro. Por conta do “barulho” dos tambores, as pessoas reclamavam, chamavam a polícia, xingavam e gritavam coisas como: “Parem com esta macumba dos infernos!” Esta cena-manifesto (o modo como chamo as cenas de *Preta-à-Porter*) fundamentou depois a abordagem do tema da intolerância religiosa com as religiões de matriz africana (Paes, 2017, p.47).

Como discutido no Capítulo I, em nome do “amor” à cultura e às tradições — muitas vezes inventadas —, ações de ódio e violência são dirigidas a pessoas negras e às expressões culturais negras, vistas como ameaças à branquitude hegemônica catarinense. Essa lógica separa “nós, brancos” dos “outros”, indígenas e negros, justificando agressões e estratégias de silenciamento.

A reflexão de Rita expõe como práticas culturais negras seguem sendo alvo de intolerância e deslegitimação em Florianópolis, onde a naturalização da violência cria um ambiente de medo e autocensura. Falar dessas violências é visto, por alguns, como um risco à visibilidade artística, já que a branquitude ainda controla o que pode ou não ser legitimado.

A estrutura mantida pela branquitude em Santa Catarina desestimula denúncias de racismo, tratando-as como irrelevantes e silenciando quem se opõe à hegemonia local. Para enfrentar essas violências vividas no Projeto Africatarina — e compartilhadas por outros grupos de percussão —, Rita criou a Cena 7 da performance, que se tornou um microcosmo das dinâmicas raciais e culturais que marcam as relações sociais em Florianópolis. A seguir, a transcrição da cena.

CENA 7

Vizinho

[Mafra está sentada sobre o cajon, tocando-o. Rita está ao centro do palco.]

RITA – Ô, vizinho! (o som do cajon pára rapidamente e retorna) Ô, vizinho! Poxa, toda sexta-feira é isso! Eu trabalho a semana inteira, eu chego cansada, eu quero tomar meu banho, eu quero sentar no meu sofá, eu quero ver minha novela... E você com esse batuque! (O som do cajon pára. Rita começa a se retirar do palco. O som do cajon retorna. Rita volta) Ah! Eu vou tacar uma pedra nessa menina! Pode chamar a polícia. Não! Pode deixar que eu faço questão de eu mesma chamar a polícia. Eu tenho um monte de parentes advogados, meu amor. Vem, desce aqui, então, eu quero ver! Tu não respeita a minha cultura. Por que que tu não pára com essa macumba dos infernos!?

[O cajón pára. Mafra volta a tocar lentamente. Rita começa a se contagiar pelo som e a dançar, acompanhando o ritmo lento. O cajon começa a acelerar, Rita continua acompanhando seu ritmo. Fica cada vez mais rápido, até que pára.]

RITA - É macumba dos infernos que todo mundo gosta de ver, de ouvir, cantar, de dançar, de batucar, de rebolar. É som de pobre? É som de marginal? Não, isso aqui é som de preto! [Mafra toca o cajon. Franco, Sarah e Thuanny se deslocam até o centro do palco, cantam e dançam junto a Rita.]

TODAS (cantam 2 vezes) - É som de preto, de favelado

Mas quando toca ninguém fica parado.

RITA - E sabe da onde veio? Veio da Mãe África, no balanço do mar e no sopro do vento... No balanço do mar e no sopro do vento... Num navio negreiro. Não foi legal, mas agora... Agora todo mundo gosta. E sabe porquê? (som do cajon) Todo mundo é negro. Tu, vagabundo, encosta na parede!

[Rita aponta para uma pessoa da platéia. Sarah vem ao centro do palco.] Tu, moleque, que tais fazendo por aqui? Não mente pra mim! [Rita aponta para outra pessoa da platéia. Franco vem ao centro do palco.] Tu, neguinho, tu mesmo que a gente tava procurando. [Rita aponta para uma pessoa da

platéia. Thuanny vem ao centro do palco.] Tu!
 [Rita aponta para alguém da plateia. Som do cajon.]
 Tu! [Rita aponta para alguém da plateia. Som do
 cajon.] Tu! [Rita aponta para alguém da plateia.
 Som do cajon. Blackout.] (Silva, 2019, p.153).

A interação entre Rita, a voz do vizinho intolerante e o som do cajón simboliza o conflito entre práticas culturais negras e a hegemonia branca. Ao incorporar expressões como “macumba dos infernos” e ameaças de violência, a cena escancara como o racismo opera sob o pretexto de proteger a “cultura local”, deslegitimando manifestações afro-brasileiras. Essa repressão cotidiana, sustentada pelo discurso de amor à cultura catarinense branca, se ancora na repetição de estereótipos e emoções que moldam corpos individuais e coletivos⁶⁴⁰.

A cena também explicita como o racismo estrutural se perpetua por meio da criminalização e do silenciamento das expressões negras, reforçando o papel da polícia como símbolo da vigilância colonial. Nesse contexto, o vizinho age como agente de controle social, acionando o aparato jurídico-policial para manter uma ordem que marginaliza e exclui. Como destaca a citação, o racismo no Brasil “exercita-se numa linguagem violenta” que transforma o preconceito em norma.⁶⁴¹

A cena evidencia como o racismo estrutural opera por meio da desumanização, criminalização e silenciamento das práticas culturais negras. A presença de ameaças policiais e jurídicas revela a persistência do controle colonial nas relações cotidianas, com o vizinho assumindo o papel de vigilante da ordem racial. A menção à polícia e a advogados expõe os privilégios da branquitude no acesso ao aparato legal, enquanto as populações negras seguem vulneráveis e com recursos limitados.

Essa dinâmica ilustra como as elites brancas mantêm poder sobre vidas negras por meio da violência, das instituições e do domínio simbólico. A performance *Preta-à-Porter*, ao trazer essas questões para a cena, fortalece politicamente os grupos negros e amplia a visibilidade das denúncias dos movimentos sociais, desvelando os mecanismos sistemáticos de repressão e silenciamento racial.

A participação em eventos sociais, políticos e culturais revela que o silenciamento tem viés racial e estrutural, reforçando a importância de registrar formalmente essas violências para que não sejam tratadas como

⁶⁴⁰Ahmed, 2014, p. 3.

⁶⁴¹Martins, 1995, p. 36.

casos isolados. Em 2024, uma aula de maracatu do grupo Arrasta Ilha na UFSC foi interrompida por policiais após denúncia de perturbação do sossego, situação semelhante à vivida por Rita Ri no Projeto Africatarina.

Essa dinâmica ilustra como as elites brancas mantêm poder sobre vidas negras por meio da violência, das instituições e do domínio simbólico. A performance *Preta-à-Porter*, ao trazer essas questões para a cena, fortalece politicamente os grupos negros e amplia a visibilidade das denúncias dos movimentos sociais, desvelando os mecanismos sistemáticos de repressão e silenciamento racial.

A participação em eventos sociais, políticos e culturais revela que o silenciamento tem viés racial e estrutural, reforçando a importância de registrar formalmente essas violências para que não sejam tratadas como casos isolados. Em 2024, uma aula de maracatu do grupo Arrasta Ilha que ocorria no Centro de Convivência da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) foi interrompida por policiais após denúncia de perturbação do sossego, situação semelhante à vivida por Rita Ri no Projeto Africatarina⁶⁴².

O racismo reconhece espaços como a universidade, o quintal ou o espaço público como territórios da branquitude, anulando a presença negra. No entanto, é na resistência que surgem rupturas: ações e afetos negros desestabilizam a ordem e criam novas formas de existir. A performance do Coletivo NEGA incorpora essa resistência, deslocando a denúncia para o questionamento com a frase: “É macumba dos infernos que todo mundo gosta de ver, de ouvir, de cantar, de dançar, de batucar, de rebolar.”

A cena confronta a hipocrisia do consumo seletivo da cultura negra, marginalizada quando incomoda e exaltada quando serve à hegemonia branca. O ritmo do cajón, antes alvo de hostilidade, torna-se símbolo de força. Rita, que inicia representando o vizinho intolerante, é tomada pelo som até que o gesto de repressão se transforma em celebração coletiva — convertendo a violência em potência criativa e afirmação cultural.

O Coletivo NEGA criava, no palco, um atrito com a narrativa dominante da “Europa brasileira”, desafiando a vigilância imposta aos corpos e culturas negras. As personagens negras deixavam de ser

⁶⁴²Ver: Ação da polícia em aula de ritmo afro-brasileiro é apontada como racismo cultural. Disponível em:

<https://jornalofatual.ufsc.br/index.php/2023/05/24/acao-da-policiaem-aula-de-ritmo-afro-brasileiro-e-apontada-como-racismo-cultural/>.

silenciadas para emergirem como agentes de contestação e reconstrução. Como afirma Fernanda Rachel, *Preta-à-Porter* era uma peça voltada “não para a burguesia e os grandes teatros, mas para a massa, toda a sociedade”, pois “estamos prontos para nos mostrar para o povo” (Silva, p. 49, n.p.).

A metodologia da diretora aproximou as atrizes negras de suas próprias histórias e fortaleceu a identidade artística do grupo. Tornar-se visível é um ato político: recuperar a imagem é também recuperar a identidade, pois a invisibilidade é raiz do apagamento. *Preta-à-Porter*, como performance-manifesto, fazia desse reconhecimento mútuo — entre corpos, rostos e histórias — um gesto de resistência coletiva.

Resistir à vigilância da branquitude — seja por meio da reconstrução de narrativas culturais ou do fortalecimento da autoimagem — é um gesto de subversão frente às estruturas que buscam apagar a diversidade que compõe o Brasil. Esse movimento, aliado às ações afirmativas, abriu espaço para experiências de resistência como a do Coletivo NEGA.

No fim de 2013, Alyssa Tessari, Tuany Fagundes e Solares Lux deixaram o grupo, permanecendo Rita Ri, Edinho Roldan, Fernanda Rachel e Thuanny Paes. Novos integrantes chegaram no início de 2014, convidados por Thuanny: Aléxia Arenhart, Ramon Lima Lopes, Priscilla Marli Francisco (negra) e Érik Cárceres Barbour (branco)⁶⁴³. Em meio às intensas discussões sobre racialidade nos ensaios, Tuany — branca e lésbica — optou por sair. Como lembra Fernanda Rachel: “Foi tudo muito fluido [...] ela disse: “não estou mais na vibe, não é o meu lugar. Vou seguir minha vida, seguir meus projetos que tenho vontade de fazer” (Silva, 2021, n.p.).

⁶⁴³Paes, 2017, p.50.

Figura 22. Rita ri (ao fundo) e Fernanda Rachel, em *Preto-à-Porter*, na invasão teatral da mostra cênica do desterro, Florianópolis, 2014.



Fonte: Silva, 2018, p.82.

A direção de Fernanda Rachel impulsionou reflexões sobre negritude, convidando os integrantes a entenderem seus lugares no mundo. Pessoas brancas refletiram, muitas vezes pela primeira vez, sobre sua branquitude, enquanto atrizes e atores negros se aproximaram de suas próprias histórias e identidades, sentindo-se autorizados a criar narrativas coletivas. Esse processo evidencia um fazer teatral que equilibra técnica e acolhimento, característico do Teatro Negro.

Como aponta Stuart Hall, “nossas identificações estão sempre em movimento, pois carregamos identidades múltiplas e contraditórias⁶⁴⁴”. A saída das atrizes brancas, nesse contexto, revelou a importância de espaços exclusivos para a criação negra. Thuanny Paes lembra que, os laços afetivos contribuíram para criar um “certo receio de levantar este tipo de questão” e, quando surgia, “era difícil para elas entendê-lo” —

⁶⁴⁴HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.13.

como sugere Eliane Brum: “No Brasil, o melhor branco só consegue ser um bom sinhozinho”⁶⁴⁵.

Embora espaços exclusivos sejam fundamentais para a construção de narrativas negras, o compartilhamento da cultura comum também fortalece identidades — individuais, coletivas e organizacionais. Como afirmam Silva e Vergara (2000, p. 5), não existe uma identidade única, mas múltiplas, em constante formação nos diferentes contextos vividos. As identidades se constroem nas trocas, nos deslocamentos e nos retornos que marcam a experiência cultural. Como nos lembra Stuart Hall, a cultura é um processo contínuo de reinvenção: não somos definidos pelas tradições, mas pelo que fazemos com elas. Cultura não é sobre ser, mas sobre tornar-se⁶⁴⁶.

Além de conduzir o processo criativo, Fernanda Rachel também mergulhou em sua própria construção identitária como mulher negra. Ela reflete que, ao participar intensamente do Coletivo NEGA, passou a perceber-se de outra forma no convívio com outras pessoas negras, compartilhando dores e descobertas que antes desconhecia. “Um trabalho de tomada de consciência de nossa existência e posição social, que a arte proporcionou”⁶⁴⁷.

Para a diretora, fazer teatro negro é mais que representar personagens: é compreender “como nos sentimos sendo atrizes negras” e recusar a reprodução de estereótipos, criando uma dramaturgia que dá outra dimensão à experiência coletiva. O teatro, assim, torna-se ferramenta de empoderamento, reflexão e reinvenção da identidade (Silva, 2018, p.44).

O trabalho artístico, no contexto de *Preta-à-Porter*, funciona como catalisador da consciência racial, revelando o teatro negro como ferramenta de empoderamento e reflexão identitária. Como explica Onisajé, com base em Martins (2003), afrografar “vai além da escolha temática”, envolvendo uma poética cênica enraizada na herança africana e em valores do Candomblé — como o olhar sobre o feminino, a ancestralidade, o corpo, o tempo e a vida.

Para Barbosa (2016, p.51), é por meio desse gesto de reencontro com as matrizes culturais afro-brasileiras que o teatro — enquanto arte do

⁶⁴⁵Paes, 2017, p. 46.

⁶⁴⁶HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.44.

⁶⁴⁷Silva, 2018, p. 43.

encontro — pode visibilizar dimensões da cultura nacional frequentemente apagadas. Ignorar essas camadas impede o acesso a uma consciência histórica e identitária plena, essencial para reescrever narrativas e pertencer de forma inteira à cultura brasileira.

Embora Fernanda Rachel não nomeie diretamente o conceito de *afrografar*, ele atravessa sua direção e orienta a criação das cenas-manifesto, promovendo consciência histórica e identitária em um território hostil à cultura negra. *Afrografar* é grafar africanamente — recuperar a africanidade apagada pela escravização e seus desdobramentos contemporâneos.

Primeira mulher negra a dirigir o Coletivo NEGA, após duas gestões masculinas. Sua direção marcou não apenas uma mudança de liderança, mas o fortalecimento de um espaço mais inclusivo e representativo. Após seu afastamento da direção do grupo no fim de 2014, por conta de seu trabalho e da distância dele até o local dos ensaios⁶⁴⁸, gerou frutos importantes para a continuação do coletivo.

Por isso, trago aqui em destaque, o modo como a diretora Fernanda Rachel se apresenta em sua dissertação de mestrado, defendida em 2019, e amplamente citada nesta tese, intitulada: *O BEIJO E O TAPA! Manifesto e Interseccionalidade no Teatro Negro do Coletivo NEGA*, como forma de marcar sua precisa e auto inscrição no Teatro Negro,

Quem escreve o presente trabalho é uma mulher negra e que hoje assim se percebe, se desenha e se assume. Uma mulher que, em sua infância era frequentemente a única criança negra na sala de aula, que ficava quieta, muito tímida, observando e ouvindo muita coisa calada. Que, quando criança, gostava de escrever e de desenhar, mas desenhava-se branca, pois se imaginava como os personagens de seus desenhos favoritos da TV: todos brancos. Quanto ao cabelo, elemento marcante da vaidade de muitas mulheres, ele aparecia em seus inúmeros desenhos como cabelo liso, comprido, que em nada lembra os minúsculos cachinhos rebeldes de uma cabeça negra cheia de imaginação. Início minha escrita em terceira pessoa e, assim, me distancio e me (re)percebo num mundo no qual fui convidada e obrigada a me manter num lugar de submissão.

⁶⁴⁸Paes, 2017, p. 52.

Tentaram me obrigar, mas não conseguiram me conter nesse lugar. Muito menos calada. Pois, com o teatro que me propus a desenvolver eu grito (e consigo convidar outras pessoas a gritar junto comigo). Com esta pesquisa, assumo meu olhar negro e me entendo como negra dentro da academia branca (Silva, 2018, p.16).

Em 2014, com a saída de Fernanda Rachel, o Coletivo NEGA passou por uma rotatividade significativa e enfrentou desafios para manter o foco nas criações teatrais. Os ensaios passaram a alternar entre marcações de cena e debates sobre vivências, angústias e incertezas. Nesse contexto, consolidou-se um elenco totalmente negro e a decisão coletiva de que não era mais necessário haver uma diretoria fixa — o grupo se fortaleceu, afirmando-se como Teatro Negro⁶⁴⁹.

Para conceituar os teatros negros no Brasil, autores como Christine Douxami (2001), Evani Tavares Lima (2010), Cristiane Sobral (2016) e Julianna Rosa de Souza (2019) são referências essenciais. Douxami propõe que o termo abrange diferentes dimensões: a presença de atores ou diretores negros, uma produção feita por pessoas negras ou a abordagem de temas ligados à negritude⁶⁵⁰.

Os teatros negros contemporâneos propõem uma dramaturgia decolonial que problematiza a história e os modelos sociais a partir das vivências negras. [...] São, sobretudo, elaborações diversas em torno da autoconstrução de mulheres negras, o genocídio da juventude negra, as microfissuras do racismo interpessoal e estrutural, os efeitos causados por subjetividades adoecidas pela desigualdade racial e pela misoginia⁶⁵¹.

A definição de Teatro Negro que mais se aproxima da proposta do Coletivo NEGA é a de Salloma Salomão, ao considerar a complexidade da colonização e das conexões diaspóricas, integrando militância e identidade numa teatralidade que entrelaça passado, presente e futuro. Para ele, trata-se de Teatro Negro quando seus criadores se autodefinem como negros e evocam uma origem negro-africana em suas

⁶⁴⁹Paes, 2017, p.52.

⁶⁵⁰DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*, 2001, p.01.

⁶⁵¹SILVA, Salloma Salomão Jovino da Silva. *Negras insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo. Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. Capulanas Cia de Arte Negra. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018., p. 17.

estéticas — uma história cultural de “InsUrgência CriAtiva e ReVersão política” (Silva, 2018, p.17).

Saloma Salomão (Silva, 2018, p. 15) afirma que um teatro é negro quando “vira as costas e tapa os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro”, rejeitando moldes reducionistas e abrindo espaço para múltiplas expressões. A consolidação do Coletivo NEGA com um elenco exclusivamente negro aprofundou os debates sobre raça e racismo e trouxe alívio ao desgaste de ter que ensinar pessoas brancas — não por hierarquização das trocas, mas para garantir foco e autonomia na criação artística.

Se a linguagem é um lugar de luta, como aponta hooks, o oprimido resiste nela para se reescrever e reivindicar seu lugar. Fernanda Rachel lembra esse processo no Coletivo NEGA, quando o foco no racismo foi se delineando de forma mais clara: “as pessoas brancas começaram a misturar bullying com racismo [...] E foi aí que começaram as discussões. Aqui estamos falando de ser preto, de se sentir excluído por causa disso, isso é outra coisa” (Silva, 2021, n.p.).

Com o tempo, a saída de pessoas brancas e de alguns homens foi natural, enquanto o Coletivo consolidava sua identidade negra. “Foi ficando nós”, lembra Fernanda, destacando o papel das cotas raciais na chegada de novas integrantes. Em 2015, com o ingresso de calouros e egressos de outras instituições, como Sarah Motta, Mariana Franco, Gael Moreira, Leandro Bratz e Mathizy Pinheiro, o grupo cresceu — mas também passou por novas saídas, tornando-se majoritariamente formado por mulheres negras. Algumas cenas foram revistas ou eliminadas, especialmente as que exigiam presença de atores brancos (Paes, 2017, p. 52).

A pergunta “o que define uma pessoa negra?” permaneceu como tema central e foi potencializada pelo engajamento político das atrizes fora do grupo, especialmente em coletivos como o 4P da UFSC. Nesse contexto, Rita RI convidou Michele Mafra, militante negra estudantil, cuja presença trouxe novas discussões teóricas e práticas aos ensaios, influenciando transformações importantes nas cenas e aprofundando a consciência política do grupo.

As formas de criação das pessoas negras estão profundamente ligadas às suas estratégias de resistência e produção de sentido. Para as mulheres negras, fazer-se ouvir é uma conquista cotidiana. A participação das atrizes do Coletivo NEGA em movimentos sociais ampliou o debate sobre a condição das mulheres negras e enriqueceu a linguagem artística

do grupo. Mesmo que nem todas se identificassem como feministas, suas vozes apontavam para a importância da representação e da consciência crítica, entendendo que “falar como ato de resistência é bem diferente de uma conversa corriqueira⁶⁵²”.

Segundo Rodrigues (2006, p. 79-81), a formação de grupos de mulheres negras no Brasil gerou diferentes perspectivas feministas, sempre marcadas pela interseccionalidade entre gênero e raça. Contudo, muitas ainda têm dificuldade em se identificar com o feminismo devido à hegemonia branca e à exclusão das pautas raciais nesses espaços.

Mesmo sem um posicionamento explicitamente feminista por parte de todas as integrantes, o ato de transformar a fala de mulheres negras em ação e referência para outras configura trajetórias que podem ser compreendidas como feministas. Nesse sentido, Kilomba (2017) traduz muitas das inquietações vividas por mulheres negras na diáspora.

Quem pode falar? Quem pode produzir conhecimento? Que conhecimento é reconhecido como tal? [...] Acho muito fascinante trabalhar dentro das artes com conhecimento e sublinhar que se está a produzir conhecimento. [...] Numa estrutura acadêmica e artística cujas hierarquias de poder ainda são brancas e patriarcais. Sou o sujeito, não o objecto. Trabalho para mim, para perceber quem sou, para completar um puzzle que foi fragmentado. Essa é a diferença de um trabalho feminista e descolonial para um trabalho clássico. [...] É uma forma de subverter as práticas artísticas que têm sido representadas pelo homem branco, pelo sujeito dominante. Eu não sou apenas uma mulher, sou uma mulher negra. Para mim é importante pensar nessa complexidade e trazê-la para a minha arte (Kilomba, 2017).

Centralizar a questão da raça e gênero como partes inseparáveis de um discurso, é compreender a existência das mulheres negras e de todas as pessoas fora das caixinhas coloniais limitantes - o que surge inevitavelmente na arte do Coletivo NEGA, que está imerso numa parte do país onde as raízes coloniais permanecem quase intactas. Segundo Paes (p.54) "O tema da mulher negra brasileira se tornou prioritário, dada

⁶⁵²hooks, 2019, p.48.

a constituição do Coletivo, e afirma: “Finalmente nos tornamos NEGA: Negras Experimentações Grupo de Arte”.

A formação do Coletivo NEGA, composto por seis mulheres negras com diferentes traços e expressões identitárias, tem feito circular novas imagens da negritude, influenciando a percepção pública com representações positivas e complexas sobre racismo e resistência à colonialidade. O combate ao racismo, essencial para as mulheres negras, encontra nas imagens uma ferramenta potente que articula subjetividade e ação social.

A experiência criadora do Coletivo abrange práticas culturais diversas, incluindo produções visuais e semióticas que afirmam identidades negras de forma plural. Em uma sociedade guiada pela visualidade, as imagens produzidas – em cartazes, teasers ou na própria cena – têm papel central na construção de subjetividades. Como afirma Martins (2003, p. 78), o corpo é um portal que “inscreve e interpreta, significa e é significado”, sendo meio e memória na construção de novas narrativas visuais.

Figura 23. *Preta-à-Porter* no SESC Prainha de Florianópolis, 2015.



Aléxia Arenhart, Michele Mafra, Sarah Motta, Rita Ri, Thuanny Paes e Franco.

Fonte:(Paes, 2017, p.53).

Nesse sentido, as apresentações teatrais, como a performance *Prêta-à-Porter*, destacam o corpo, a voz e as palavras para expressar a experiência negra racializada, deslocando a branquitude de seu conforto para uma zona de confronto imagético, onde identidades, poder e história são negociados.

Para Didi-Huberman, o ato de ver não é neutro, mas subjetivo, marcado por experiências e preconceitos de quem observa, provocando conflitos e questionamentos. Ao propor que as imagens guardadas em nossa memória sejam interrogadas pelo presente, ele sugere que aquilo que vemos é transformado pela história que essas imagens carregam, revelando novas significações⁶⁵³.

Para Didi-Huberman, as imagens só adquirem sentido quando retribuem nosso olhar, convidando-nos a atravessar sua superfície em busca de brechas internas. As imagens criadas pelo Coletivo NEGA em *Prêta-à-Porter* estabelecem uma dialética entre passado e futuro, produzindo um "presente emergente"⁶⁵⁴ marcado pela memória. Tanto as fotografias quanto as performances ao vivo possuem uma qualidade atemporal: escapam da linearidade histórica, ao mesmo tempo em que constroem narrativas no presente⁶⁵⁵.

Essas imagens disputam poder e produzem um letramento histórico sobre a produção cultural das mulheres negras em Santa Catarina. Na próxima seção, fragmentos dessas imagens serão explorados visualmente, revelando dimensões afetivas e sociais que ultrapassam o alcance das palavras.

A circulação das imagens produzidas pelo Coletivo NEGA, situadas fora da epistemologia dominante, possibilita uma visão potente para a construção de realidades menos marcadas pela dominação (Haraway, 1995, p. 24). Essas imagens tensionam o espaço entre quem vê e quem é visto, colocando os coletivos negros em disputa simbólica na cidade de Florianópolis.

Antonacci (2015) destaca que as memórias da diáspora africana são preservadas não apenas em documentos escritos, mas principalmente em performances corporais e expressões artísticas, valorizando o corpo

⁶⁵³DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998, p. 77).

⁶⁵⁴*Ibid.*, p. 151.

⁶⁵⁵DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005, p.29.

como arquivo vivo⁶⁵⁶. Essa perspectiva dialoga com Beatriz Nascimento (1989), que vê o corpo negro como memória da dor e resistência, capaz de romper estereótipos racistas. Nesse sentido, o teatro feito pelas mulheres do NEGA assume um caráter político, em que o corpo torna-se documento e instrumento de afirmação⁶⁵⁷. mulheres do Coletivo NEGA, ao se reunirem, passam a enfrentar de maneira cada vez mais direta questões que atravessam o corpo e impactam a existência de outras mulheres negras, consolidando um espaço onde arte e ativismo se entrelaçam para tensionar e ressignificar o teatro catarinense⁶⁵⁸.

3.3 EM LEGÍTIMA DEFESA: 'PRÊTA-À-PORTER' UMA PRODUÇÃO CULTURAL DE JOVENS NEGRAS EM DESTERRO QUE SABOTA O RACIOCÍNIO DA BRANQUITUDE.

A trajetória do Coletivo NEGA é marcada pela constante entrada e saída de integrantes, o que reflete tanto seu caráter colaborativo quanto as instabilidades do meio artístico. Essa dinâmica orienta a decisão analítica de priorizar as cenas-manifesto e as singularidades das atrizes em vez de nomeá-las individualmente nas diversas formações. Nesse sentido, a construção de múltiplas representações das mulheres negras ganha relevância, uma vez que envolve um diálogo permanente entre as dimensões individuais e coletivas, questionando narrativas hegemônicas e propondo novas possibilidades a partir da diversidade da negritude⁶⁵⁹.

Nesse contexto, a transição para uma formação exclusivamente feminina respondeu às demandas internas e externas do Coletivo, resultando artisticamente em *Preta-à-Porter*, que repercutiu amplamente no cenário cultural de Florianópolis. Sobre a origem do nome, Rita Roldan conta que foi sugerido por Fátima Costa de Lima, inspirada pela expressão francesa *Preta-à-Porter*, remetendo à ideia de algo "pronto

⁶⁵⁶ANTONACCI, Antonieta Martines. *Memórias Acoradas em Corpos Negros*. 2ª ed. ver. e ampl. São Paulo: EDUC, 2015, p.17.

⁶⁵⁷Nascimento, 1989, p. 22.

⁶⁵⁸O coletivo mantém parcerias com órgãos importantes em Santa Catarina, como a Coordenadoria de Políticas Públicas para Igualdade Racial (COPPIR), Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFCC), Núcleo de Estudos Afrobrasileiros (NEAB-UDESC) e Grupo Africatarina de Arte e Arte-Educação. A professora Fátima continua coordenando o grupo, atualmente (Silva, 2016, p.24).

⁶⁵⁹Silva, 2003, p.151-152.

para usar", refletida na escolha de um figurino simples e inteiramente preto, de estética crua e direta.

Apesar das roupas pretas serem comuns principalmente no teatro contemporâneo, ela observa que percebeu em peças e performances no Brasil e no exterior uma linguagem "*de manifesto, de 'pé na porta'*", utilizando essa estética "*com roupas pretas, uma coisa assim mais crua*" para comunicar suas mensagens.

Essa estética também é recorrente nas performances das Madalenas Anastácias, como já discutido anteriormente neste trabalho. Pode-se notar, por exemplo, o uso de roupas pretas na intervenção Vamos Juntas, realizada em Berlim, bem como nas apresentações NEGA ou Negra? e Consciência Negra: do Cabelo aos Pés, ambas disponíveis no YouTube. A repetição dessa escolha estética reforça o posicionamento político e a força simbólica dessas ações cênicas no enfrentamento à colonialidade e à branquitude. Evidencia-se, assim, um território de luta que conecta as performances em espaços geográficos distintos.

Nesse momento do grupo, onde apenas mulheres estavam participando das criações, o nome do Coletivo também tinha seu sentido ampliado. Rita explica que o nome Nega surgiu a partir de uma sigla também criada por Fátima Lima, Negras Experimentações Grupo de Arte, onde ela elaborou esse nome de forma diagramática, encaixando cada palavra em uma letra, e achou interessante o duplo sentido da palavra Nega, que remete tanto ao feminino de negro quanto ao verbo negar.

Esse jogo de significados possibilita ao grupo trabalhar com a ideia de dialética, explorando tanto a afirmação identitária quanto a contestação. Ela reconhece que o *Preta-à-Porter* só ganhou força a partir de 2014 e atribui parte desse reconhecimento aos contatos de Fatima Lima, por ser uma mulher branca e universitária, mas rebate críticas de que o sucesso do coletivo se deu pelo esforço de sua mãe, e pela temática racial ou pela "dor" explorada na peça.

Essas críticas eram comuns no meio do teatro, e sobre isso, ela já considera assunto encerrado porque "todos os grupos, e os brancos tem quem indica, tem 'costas quentes', tem o berço. Logo, por que não podemos ter também?" E complementa que "Não é uma coisa que nos diferencia de outros grupos, todo mundo tem os seus contatos e as suas coisas e nós tivemos o nosso contato, e nós fizemos".

Diante de muitas acusações oriundas das pessoas de ser uma peça panfletária, na tentativa de desestabilizar e desacreditar o trabalho delas, e apesar das inseguranças geradas, estarem juntas, num grupo grande, era

possível organizar um acolhimento para segurar e separar o que poderiam ser críticas construtivas de tentativas de destruição arquitetadas pela branquitude local.

Como mulher branca em uma posição de destaque na universidade, Fatima Lima foi o primeiro alvo de questionamentos no meio acadêmico, especialmente entre professores e docentes. Por ser coordenadora do programa NEGA e professora efetiva, muitas críticas e "burburinhos" sobre o grupo chegavam primeiro a ela, que buscava filtrá-los na medida do possível antes que alcançassem as integrantes.

Como mulher branca em uma posição de destaque na universidade, Fatima Lima foi o primeiro alvo de questionamentos no meio acadêmico, especialmente entre professores e docentes. Por ser coordenadora do programa NEGA e professora efetiva, muitas críticas e "burburinhos" sobre o grupo chegavam primeiro a ela, que buscava resolver o que lhe cabia e filtrá-los na medida do possível, sempre tentando proteger as integrantes.

Segundo Lourenço Cardoso, quando um branco se torna consciente do racismo e decide lutar contra ele, começa a enfrentar um conflito interno. Esse conflito ocorre porque ele precisa reconhecer que, embora esteja contra o racismo, ainda se beneficia de vantagens e oportunidades que são negadas aos grupos racializados. O simples fato de ser branco coloca essa pessoa em uma posição de vantagem na sociedade, mesmo que ela não queira isso⁶⁶⁰.

Cardoso segue afirmando que as pessoas brancas que desejam se posicionar como antirracistas precisam, além de questionar seus privilégios no cotidiano, se dedicar a uma tarefa constante e desafiadora de "desaprender" o racismo⁶⁶¹. Fátima Costa, ao se posicionar como aliada do coletivo NEGA, abriu caminhos e trabalhou para educar a branquitude nesse processo de transição, da branquitude naturalizada para uma branquitude visível e deslocada pelas pessoas negras que entravam na universidade.

Ela usou sua experiência cotidiana, aprendida com pessoas negras, com projetos culturais negros e com sua própria família negra, para mostrar aos seus colegas que, embora seja uma tarefa constante e sem fim, é possível desaprender o racismo. A pedagogia utilizada por

⁶⁶⁰CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco antirracista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales*, v. 8, p. 607-630, 2010, p.95.

⁶⁶¹Cardoso, 2014, p.150.

Fátima foi utilizar a branquitude contra ela mesma, ao enfrentar seus colegas igualmente brancos sobre a meritocracia como um mecanismo que perpetua o racismo. Ela discutiu e levantou questões acadêmicas sobre a permanência de estudantes negros na universidade e na arte.

A presença de uma mulher branca em uma posição de poder trouxe benefícios ao coletivo, mas também expôs uma contradição: muitos grupos e artistas negros, para serem reconhecidos, dependem do "código de acesso" da branquitude. Embora Fátima tenha sido crucial para criar uma abertura inicial, seu apoio também reforçava a necessidade de validação de um sistema majoritariamente branco, que frequentemente deslegitima as expressões negras.

Fátima, ao ocupar um papel central, também se via, de certa forma, inserida nesse sistema de subordinação da branquitude. Embora fosse uma aliada, sua presença como mulher branca em um espaço predominantemente negro acabava reforçando uma centralização em sua figura, o que, no fim, se mostrou contraproducente para o processo coletivo de transformação racial.

Dessa forma, Fátima ainda precisava confrontar a questão do seu privilégio racial, algo que, como ressalta Cardoso, nunca pode ser totalmente "resolvido", mas deve ser continuamente questionado e desafiado. Isso exige que o branco se veja e veja os outros dentro das dinâmicas de poder racial. Esse processo de autopercepção enquanto pessoa branca foi impulsionado e pressionado pelas integrantes do Coletivo NEGA, que buscavam que Fátima realmente reconhecesse sua posição e os impactos disso dentro do coletivo.

Isso não significa que ela deixaria de ser uma aliada, mas é um convite à reflexão contínua sobre a manutenção das estruturas de poder e como o branco, mesmo antirracista, deve estar disposto a questionar constantemente seu lugar e seus privilégios, sabendo o momento de se aproximar e se afastar, procurando um equilíbrio entre apoiar a visibilidade da produção negra sem reforçar a dinâmica de poder que subordina a voz negra à aprovação branca.

Esse posicionamento está de acordo com o que defende o intelectual Malomalo (2017) que ao refletir sobre o papel das pessoas brancas aliadas na luta antirracista, ele insere que um o combate efetivo ao racismo requer a participação ativa das pessoas brancas, que não devem apenas reconhecer seu próprio privilégio, mas também usar suas posições de poder para contribuam para a criação de programas e

iniciativas que promovam a educação antirracista, sempre em consonância com as orientações do Movimento Negro.

O autor enfatiza a importância da criação de alianças entre educadores brancos e negros para construir uma "fortaleza moral", com a coragem necessária para enfrentar o racismo em suas várias formas — individual, institucional e cultural. Isso significa que as pessoas negras devem ter espaço para assumir o protagonismo de seus trabalhos, sem a interferência de opiniões ou presenças brancas.

Nesse processo de reflexão e amadurecimento, um momento crucial na trajetória do Coletivo Nega foi a conquista de sua independência em relação a Fátima Costa, que anteriormente desempenhava um papel central na direção. Mesmo após seu afastamento dos ensaios e da rotina do grupo, a percepção externa ainda vinculava o sucesso do coletivo à sua figura. Como relatado na entrevista, “falavam para nós assim “A Fátima está de parabéns”, reforçando a ideia de que ela continuava sendo a principal responsável pelo grupo.”

Esse afastamento possibilitou que as integrantes assumissem a liderança e conduzissem o coletivo a partir de suas próprias perspectivas. Existe um destaque especial para as integrantes mais antigas do Coletivo, o engajamento de Rita, Thuanny e Mafra, que assumiram a frente do grupo com determinação. Franco relembra que havia um sentimento de: ““Nós vamos fazer esse Coletivo acontecer do nosso jeito”. A partir desse momento, o grupo deu um “puta” pontapé para sua consolidação e para chegar onde está hoje.”

Isso representa uma resistência à estrutura de poder da branquitude, onde a arte negra precisa ser reconhecida por suas próprias condições, lógicas e estéticas, sem a necessidade de validação ou mediação do sistema branco. O sentimento gerado nesse momento, segundo Fernanda Raquel, é de euforia: “Nossa! Conseguimos fincar alguma coisa nessas terras tão alemãs”. Ela também reconhece a importância da universidade, afirmando: “A UDESC foi muito importante, mas existe também uma necessidade de se desvincular, até porque a UDESC, como uma instituição ainda patriarcal e branquíssima, nega isso... ela não abraçou”.

As integrantes do coletivo não apenas desafiaram as expectativas do sistema acadêmico e artístico, mas também estabeleceram uma nova maneira de existir e atuar nesses espaços, uma que não depende mais da aprovação de figuras brancas, mas que afirma suas identidades e práticas culturais negras de forma autêntica e independente.

A luta pela autonomia e uma identidade negra autêntica no Coletivo Nega não ocorreu sem desafios. A independência do grupo representou uma resistência às estruturas de poder externas, mas também trouxe à tona questões sobre a percepção das integrantes, especialmente em relação à objetificação da mulher negra no campo artístico e na sociedade, que reduz sua identidade a estereótipos de subordinação ou exotismo.

Como destaca Rita Roldan, “por performar essa feminilidade tem muita objetificação, [...] uma certa vaidade e uma certa competitividade, comparações que as pessoas fazem que...; às vezes abrem caminhos, mas também é uma cobrança.” Isso revela a pressão para que as integrantes atendam a um padrão de beleza imposto.

Roldan também menciona um certo privilégio relacionado às oportunidades e visibilidade do Coletivo Nega no contexto de crescente representatividade de grupos negros e femininos. Ela afirma: “Ah! Grupo de mulheres? Chama o Coletivo Nega”, “Ah! Um grupo de negros? Chama o Coletivo Nega”. No entanto, a falta de representação e de uma linguagem própria para grupos negros e femininos, dentro de uma estrutura racial desigual, gerou tanto oportunidades quanto uma competitividade desnecessária.

Ela expressa sua frustração ao dizer: “se fôssemos um grupo branco, teríamos muito mais espaço”, e acrescenta: “Isso é uma porcaria, sabe? [...] Seria muito bom se não existisse essa competitividade, já que os espaços são tão poucos.” A objetificação também se reflete nas interações sociais e profissionais, como relata Mafra, que observa a diferença no tratamento com base em sua aparência e fenótipo. Ela menciona a hiperssexualização das integrantes do Coletivo Nega, que, ao estarem em um espaço artístico, frequentemente têm sua estética sobreposta ao conteúdo artístico que produzem.

Os olhares, a forma como as pessoas estão te olhando, como se tivessem te desejando. Principalmente quando usávamos a roupa..., não que eu esteja justificando a roupa, mais coladas, aí que realçava o nosso corpo e aquilo chamava a atenção. É a hiperssexualização da mulher negra, sempre exaltando a beleza e, às vezes, esquecem a atriz (Mafra, 2021, n.p.).

Maфра relata a desigualdade no tratamento que recebe, especialmente em relação à sua aparência e identidade: “eu sinto muita diferença no tratamento, como as pessoas tratam as “gurias” do Coletivo e como elas me tratam”. Quando está mais feminina, percebe uma exaltação positiva, mas, no dia a dia, sem essa “performance” estética, sente-se invisibilizada: “quando eu estou normal do dia a dia, eu praticamente nem existo”.

Após cortar o cabelo e adotar um estilo socialmente reconhecido como “masculino”, percebeu ainda mais a marginalização de sua presença: “Eu já passei por pessoas que na peça me exaltaram, mas na rua nem olharam para a minha cara. Porque na rua eu sou só mais uma, eu sou só uma mulher negra”.

Além disso, ela acredita que, por ser uma das integrantes com tom de pele mais escuro do Coletivo, o tratamento, para ela, é diferente tanto em contextos sociais quanto profissionais quando está com outras pessoas do grupo: “Geralmente eu sou colocada em último lugar, até na hora de cumprimentar, cumprimentam e saem, “Ah! a Maфра...” e vai conversar com o restante, sabe? Geralmente sou colocada de escanteio”.

Essa diferenciação também se manifesta na desvalorização de sua capacidade intelectual. “Vem a hiperssexualização e também a questão intelectual, sabe? A questão “Ah! Mas é isso mesmo?”, “Você é formada nisso mesmo?”, “Você foi capaz de fazer isso mesmo?”, “Você consegue fazer isso mesmo?”, entende?”. Suas palavras evidenciam o racismo intelectual que deslegitima a formação e competência das mulheres negras, entrelaçando-se ao sexismo e impactando suas experiências sociais e profissionais.

O racismo epistêmico é uma das formas mais sutis e, ao mesmo tempo, mais profundas da colonialidade. Ao afirmar que essa dimensão do racismo é uma das mais invisibilizadas no “sistema-mundo capitalista / patriarcal / moderno / colonial”⁶⁶², evidencia como determinados saberes são sistematicamente hierarquizados de acordo com a origem racial e geopolítica de quem os produz. O racismo em nível social, político e econômico é muito mais reconhecido e visível que o racismo epistemológico.

Os saberes de povos não europeus — como africanos, indígenas e asiáticos — são frequentemente excluídos ou desvalorizados, enquanto a produção intelectual ocidental é vista como universal e superior. A

⁶⁶²Grosfoguel, 2007, p. 32.)

profundidade desse tipo de racismo é que ele não se limita à exclusão de sujeitos racializados, mas desqualifica seus modos de pensar, perpetuando desigualdades e silenciando outras formas de compreender o mundo, reforçando a lógica colonial de desvalorização das culturas dominadas.

Fanon (1968) explica que a colonização busca convencer os colonizados da suposta inferioridade de suas culturas, deslegitimando seus saberes e formas de existência⁶⁶³. Para romper com essa lógica, ele defende que a cultura deve ser um instrumento de resistência e afirmação, funcionando como um meio pelo qual um povo expressa, justifica e preserva sua trajetória histórica e identidade coletiva. Essa responsabilidade, porém, não se restringe à cultura nacional, mas se insere na luta global pela emancipação de seu povo⁶⁶⁴.

Justamente por esse potencial transformador, a cultura torna-se um campo de disputa, onde se confrontam narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas. A colonialidade do saber e do poder opera na tentativa de subordinar e deslegitimar expressões culturais dissidentes, uma vez que reconhecer sua validade significaria abrir fissuras no sistema de dominação. Dessa forma, a disputa em torno da cultura não se dá apenas no plano simbólico, mas também nas estruturas políticas, sociais e institucionais que regulam quais discursos são autorizados e quais são silenciados.

Além da hiperssexualização e da constante desconfiança sobre a competência intelectual das mulheres negras, no grupo há uma reflexão mais ampla sobre como normas de gênero e sexualidade moldam essas experiências. No Coletivo Nega, como aponta Rita Roldan, essas dinâmicas estão sendo desafiadas e desconstruídas à medida que o grupo busca formas de se definir que façam sentido com as pessoas que elas estão se tornando.

Inicialmente, o coletivo se estruturou como um grupo de "mulheres negras", mas, com a reorganização para incluir mulheres cis e pessoas não-binárias, as discussões sobre identidade de gênero se aprofundaram. Esse movimento levou à decisão do grupo em "não se denominar mais como mulheres negras, mas como pessoas negras, um grupo de pessoas. Tem vários termos que falamos “um grupo de corpos negras””.

⁶⁶³Fanon, 1968, p. 198.

⁶⁶⁴Fanon, 1968, p. 194.

O coletivo tem buscado romper com categorias limitantes. Nesse sentido, procura questionar e superar uma educação cisgênera e transfóbica, ressaltando que "é uma questão de desconstrução de uma educação transfóbica e de uma educação cisgênera". Esse processo se dá em um nível profundo, no reconhecimento das identidades de gênero de maneira mais fluida e abrangente.

Essa transformação também influencia a forma como as relações internas são estabelecidas. Pois ainda que as reflexões sejam desafiadoras, e nem sempre elas estejam em consenso por serem pessoas muito diferentes entre si, Rita reflete que "Ainda assim, trabalhar com pessoas, não homens, [é melhor], porque por mais que tenhamos nossas diferenças, conseguimos nos escutar melhor, nos entender, nos compreender, sabe?"

A ênfase no respeito e na escuta mútua reforça o compromisso do coletivo com um ambiente onde diferentes identidades coexistem e são reconhecidas, sem reproduzir hierarquias de gênero normativas. Essa reconfiguração, no entanto, ainda enfrenta a percepção externa que as enxerga como um grupo de mulheres negras.

Para Rita Roldan, isso ocorre tanto pelo longo período em que o coletivo se identificou dessa forma quanto pelo fato de que "ainda existe uma identidade feminina muito forte, porque são duas pessoas que se identificam como não-binárias, ainda assim, performam muita feminilidade". Essa continuidade na expressão de feminilidade contribui para a resistência em reconhecer a nova definição do grupo.

O esforço de desconstrução das categorias normativas de gênero e raça se manifesta na busca por uma linguagem cênica que desafie estereótipos e produza reflexão crítica. Essa proposta se expressa na estrutura dramática adotada pelo coletivo, caracterizada pela fragmentação e pela construção de cenas que mesclam afirmação e negação, provocando o público a se posicionar.

Como destaca Paes, a experiência estética do grupo se entrelaça às discussões que atravessam suas trajetórias, desafiando tanto os limites impostos às artistas negras quanto as percepções externas que tentam fixá-las em papéis pré-determinados. As cenas montadas em "pedaços, quadros e trechos de uma dramaturgia não-linear", como são os manifestos do Coletivo NEGA⁶⁶⁵ refletem também a desconstrução do próprio sujeito no mundo contemporâneo⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵Silva, 2018, p.88.

⁶⁶⁶Ibid., p.89.

Cada fala de cada cena foi e ainda hoje é construída dialeticamente entre a afirmação e a negação das questões em debate, buscando o posicionamento do público, seja ele negro ou branco. Quando uma fala considerada polêmica ou tabu em relação a situações racistas é encenada, novas questões surgem como, por exemplo: a questão da linha genealógica, do tipo “meu tataravô era negro”; a prática da caridade e do assistencialismo em países africanos e populações diaspóricas e refugiadas; a adoção de crianças negras; a criança negra naturalizada como “menor infrator”; a apropriação da cultura negra pelo mercado; o casamento interracial e entre outras temáticas. Todas elas são encenadas de forma a produzir no público riso e constrangimento, conforto e confronto: “o beijo e o tapa” (Paes, 2017, p.54).

A encruzilhada entre saberes, vivências, experiências corroboram a criação de limiares do saber na performance criando desafios para o público, e incentivando-os a confrontar tabus e preconceitos de maneira incisiva e provocativa. “Ao invés de estabelecer o teatro como espaço de entretenimento, este Coletivo busca a diversão como pano de fundo da cena que investe na produção de reflexão do seu público⁶⁶⁷”.

Dentre várias mudanças nas cenas, as músicas dos Racionais MC's são uma constante nas apresentações, e aparecem contribuindo com o tom de confronto, como por exemplo na CENA 1- A canção da criança, uma proposta de 2018, onde a música *Nego Drama*, dos Racionais MC's, funciona como uma introdução, estabelecendo um diálogo simbólico entre a narrativa do rap e o que será encenado pelas atrizes.

[Quatro cadeiras posicionadas no palco, duas de cada lado, de frente uma pra outra. Um instrumento musical, cajon, também compõe o cenário. Três atrizes estão no fundo do palco, despercebidas devido o blackout. Duas atrizes estão na plateia com instrumentos musicais. Enquanto o público se posiciona, uma música de fundo: Racionais Mcs –

⁶⁶⁷Silva, 2018, p.36.

Negro Drama. A música acaba.] (Silva, 2018, p.146).

A Cena 1, narra uma prática ancestral africana que celebra a individualidade e o pertencimento coletivo por meio da "canção da criança". Thuanny apresenta uma narrativa em que cada pessoa possui uma melodia única, criada entre a gestante e outras mulheres da comunidade durante a gestação e cantada em momentos cruciais de sua vida: nascimento, educação, maturidade e até mesmo, despedida da vida.

A cena destaca valores comunitários, onde a correção não se dá por punição, mas pelo resgate da verdadeira essência do indivíduo. A canção é um símbolo de identidade, apoio e reconexão, reafirmando que a comunidade tem o papel de lembrar a pessoa de sua beleza, força e inocência, mesmo nos momentos de erro ou vulnerabilidade.

FRANCO – Nessa comunidade se reconhece que a correção da conduta não é o castigo, e sim o amor e a lembrança da sua verdadeira identidade.

TODAS – Teus amigos conhecem tua canção.

RITA – E a cantam quando a esqueces.

FRANCO – Aqueles que te amam não devem ser enganados pelos erros que cometes ou pelas falsas imagens que demonstras aos demais.

SARA – Eles lembram da tua beleza quando te sentes feio.

MAFRA – Da tua totalidade quando estás quebrado.

RITA – Da tua inocência quando te sentes culpado.

THUANNY – E da tua força quando estás confuso.

A estrutura da Cena 1, evoca um sentimento de pertencimento e humanidade que quando combinada com a profundidade do texto poético, narra um ciclo de amor, identidade, pertencimento e acolhimento. As palavras "Teus amigos conhecem tua canção", por exemplo, fazem circular sentimentos como solidariedade e cuidado ressaltando que a verdadeira identidade de alguém é reconhecida pela comunidade, independentemente de falhas. A cena sugere que quando o coletivo não busca punir, mas recordar à pessoa sua essência, o resultado é um conforto emocional que contribui para um processo de cura.

Com o pano de fundo da música *Nego Drama*, a cena ganha ainda mais potência, conectando a ancestralidade africana com as realidades da negritude contemporânea, em um diálogo entre memória, resistência e reconexão.

Nego Drama é uma canção que se tornou um manifesto que integra a memória coletiva da população negra ao transformar traumas históricos e cotidianos em luta e resiliência. Na narrativa, Nego Drama não é um personagem específico, mas todo aquele/a que carrega no corpo e na alma as marcas de um sistema opressor que marginaliza e criminaliza a negritude.

Representando as experiências vividas pela população negra nas periferias brasileiras, a música conecta os Nego Drama de diferentes territórios por meio de uma memória compartilhada e viva, reflexo das histórias que compõem a negritude. A força dessa conexão não está apenas nos dramas que relata, mas em lembrar que, mesmo sob exclusão e violência, na trajetória do Nego Drama, há beleza, arte e luta.

Essa atmosfera é transportada para o palco, a encenação das atrizes propõe um resgate simbólico dessa identidade negra, lembrando o público de uma sabedoria ancestral que valoriza a comunidade e a conexão. Incorporar uma música dos Racionais MC's que tem um valor simbólico profundo à performance não apenas amplia o impacto emocional e crítico das encenações, mas também dialoga diretamente com os públicos, especialmente os negros, ao trazer para a cena uma das vozes mais emblemáticas do rap nacional⁶⁶⁸.

A relação, portanto, é de espelhamento e reconstrução: enquanto a música denuncia o esquecimento imposto pelo racismo estrutural, a cena teatral apresenta um antídoto — o reconhecimento da essência e da força coletiva como forma de resistência e re-humanização. Fazendo um

⁶⁶⁸O pesquisador Acauam Silverio de Oliveira, chama atenção para a conjuntura histórica da produção dos Racionais, que nasce no contexto dos anos 1990, marcado por neoliberalismo agressivo, precarização do trabalho, violência crescente e abandono estatal, onde a periferia reagiu criando movimentos culturais (como teatro, saraus e hip hop), articulando-se como resistência. Os Racionais formalizaram esteticamente esse movimento, ajudando a construir o “Sujeito Periférico” — uma nova consciência e forma de enxergar a pobreza, baseada na apropriação da própria imagem e na criação de uma voz própria. A radicalidade da obra dos Racionais está em sua capacidade de refletir e impulsionar essa transformação histórica, fornecendo ferramentas para a periferia se reconhecer e se afirmar. Ver em DE OLIVEIRA, Acauam Silverio. Racionais MC's como Acontecimento estético. In: *XXVII Congresso da Anppom-Campinas/SP*. 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4657/public/4657-16510-1-PB.pdf.

convite para pensar as letras de músicas pretas, e especialmente o RAP, um ritmo musical que recebe críticas da cultura hegemônica, sendo acusada muitas vezes de violenta e vazia, mas que sob a ótica dos Negro Drama, pode representar um retorno para si, e uma tecnologia ancestral de resistência, como demonstrado na cena onde por meio da "canção da criança", um rito que celebra a essência única de cada indivíduo a dignidade é restaurada.

Segundo Oliveira (2015), *Negro Drama* reflete a ambiguidade de quem, conseguiu um lugar dentro do sistema, se sente comprometido com aqueles que estão à margem. Dividida em duas partes, a canção contrapõe o tom contido de Edi Rock ao tom agressivo de Mano Brown. Essa estrutura simboliza as contradições e traumas da ascensão social do negro periférico, marcada por tensão entre sucesso e fracasso, onde vitória e derrota coexistem. A música expõe dicotomias como o sucesso individual versus a marginalização coletiva e a aceitação do rap pelo mercado versus a persistência da miséria, revelando que avanços não garantem integração plena ao sistema⁶⁶⁹.

Essa abordagem, que une o RAP de *Negro Drama* à poética ancestral africana na performance *Preta-à-Porter*, cria um espaço de reflexão crítica e afetiva. Ela convida o público a revisitar tanto as feridas do presente quanto às possibilidades de cura inspiradas em sentimentos que, no passado, foram negados às pessoas negras.

O sistema de organização racial, segue negando a potência intelectual criativa e afetiva das comunidades negras. Por isso acredito que esse tipo de abordagem cênica pode despertar no público uma sensação de esperança e transformação emocional principalmente para aqueles que se sentem marginalizados ou desconectados da sociedade contribuindo para um fortalecimento sobre o papel da coletividade na preservação da identidade individual.

Enquanto o RAP, especialmente com letras políticas, é frequentemente marginalizado, o samba, sobretudo aqueles que parecem reforçar narrativas de cordialidade, são amplamente celebrados pela branquitude. É desse contraste que emerge a Cena 2, Abraço Negro, envolvendo o público em um gesto literal de acolhimento embalado pela canção homônima.

⁶⁶⁹OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015, p.361.

CENA 2

Abraço negro

Repentinamente, começa o toque do tambor pelas atrizes que estão na plateia, para dar início à música "Abraço Negro".]

TODAS (cantam de 3 a 4 vezes. Três atrizes cantam enquanto abraçam o público e 2 atrizes permanecem no palco tocando instrumentos musicais) -

Um sorriso negro, um abraço negro

Traz felicidade

Negro sem emprego fica sem sossego

Negro é a raiz da liberdade (Silva, 2019, p.147).

A cena reafirma o afeto, a solidariedade e a resistência da comunidade negra, ao mesmo tempo que conecta a plateia à potência da negritude como raiz da liberdade e da felicidade. Com forte impacto simbólico e emocional, a cena combina música, interação e discurso para apresentar os temas centrais da performance. A letra da música articula uma dualidade importante *Sorriso Negro* celebra a negritude ao mesmo tempo em que denuncia as desigualdades históricas e sociais enfrentadas pela população negra.

Com um caráter comunitário e afetivo, simbolizado pelo "sorriso negro" e o "abraço negro", a canção promove a união e a solidariedade como estratégias de empoderamento coletivo. A Cena 2 aprofunda a experiência emocional ao abordar de forma intensa o racismo, a resistência e a afirmação da identidade negra. Combinando o ritual do abraço e o canto, a cena crítica diretamente a complacência da sociedade diante do racismo, especialmente ao entoar "Cômodo racismo, favorável comodismo", iniciando o gatilho de emoções como desconforto e reflexão.

Embora por vezes interpretada pela branquitude de forma superficial como apaziguadora, "Sorriso Negro" composta por Adilson Barbado e Jorge Portela, e eternizada pela voz de D. Ivone Lara⁶⁷⁰, é, na

⁶⁷⁰Mila Burns (2009) ao analisar a música, *Sorriso Negro* traça uma conexão com o desenvolvimento dos movimentos negros e feministas. Ela destaca a resistência de Dona Ivone Lara, que, mesmo sem se alinhar formalmente a um ativismo, desafiou uma sociedade excludente. Burns propõe uma visão de Dona Ivone como uma mulher que buscou autonomia e estabilidade ao construir sua narrativa por meio de carreiras como enfermagem, assistência social e, finalmente, a música. Ver BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar*: gênero, projeto e

verdade, um hino do movimento negro, presente em manifestações, eventos culturais e espaços educativos.

A repetição da frase "Negro é a raiz da liberdade", presente no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978), de Abdias do Nascimento, ressoa como um lembrete constante da fundamental contribuição do povo negro para a construção da identidade brasileira. Contudo, essa valorização contrasta com a discriminação sistêmica e a marginalização da população negra, destacando as contradições sociais e o genocídio estrutural perpetuado pelo Estado brasileiro que resultam em um "sossego" inalcançável para muitos negros no Brasil⁶⁷¹.

A canção surgiu num momento de redemocratização do Brasil. Nesse contexto, a canção representou um renascimento de narrativas que destacam a negritude e a resistência cultural, representando um avanço na luta pela afirmação identitária. Refletindo de maneira singular as transformações sociais e políticas da época, *Sorriso Negro* tornou-se um clássico da música negra brasileira, ecoando as vivências da comunidade negra em rodas de samba por todo o país⁶⁷².

A força de *Sorriso Negro* reside na capacidade de mobilizar, conscientizar e reforçar o senso de pertencimento e identidade, preservando a memória das lutas e conquistas da população negra. Embora aqueles que não compartilham da insígnia racial muitas vezes a interpretem de forma exclusivamente festiva, essa leitura não deve ser considerada superficial.

O início da Cena 2, embora caloroso, rapidamente muda de tom. As emoções, mediadas pela dança, festa e união, desempenham um papel crucial na circulação de significados. Assim como outras estratégias culturais desenvolvidas pela população negra, muitas canções utilizam ritmos envolventes, como o samba, para ocultar significados estratégicos, escapando à leitura imediata da branquitude.

O tom caloroso do samba e os abraços distribuídos ao público buscam romper com as expectativas das pessoas brancas que assistem, promovendo conexão e criando um ambiente em que, mesmo em uma peça que aborda o racismo, essas pessoas possam inicialmente sentir-se

mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2006.

⁶⁷¹SANTOS, Priscila Lourenço Soares. Trajetória de Dona Ivone Lara: entre a saúde mental e o samba - uma análise da música Sorriso Negro. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem - TEL*, v. 15, n. 1, p. 196-216, jan./jun. 2024, p.211.

⁶⁷²Santos, 2024, p.207-210.

acolhidas. No entanto, essa sensação de conforto é rapidamente desconstruída quando a experiência é anunciada como um espaço de confronto.

TODAS (Sussurros crescentes) – Que mudez infernal os teus lábios cerra, que ficas vago pra mim olhando; na atitude de pedra concentrando; no entanto, n'alma, convulsões de guerra.

RITA – Não! Hoje não tem conforto, não tem comodidade. Hoje vocês vão sentir o beijo... e o tapa! [Pausa.] Tenham todos um ótimo espetáculo.

THUANNY (vocaliza a melodia da música “Canto das Três Raças” duas vezes) -Ooô ooô... oooooô ooô... Ooô ooô... Oooooô ooô...

TODAS (vocaliza a melodia da música “Canto das Três Raças” uma vez) -Ooô ooô... oooooô ooô... Ooô ooô... Oooooô ooô... (Silva 2019 p.148).

A canção *Canto das Três Raças* (1976), de Antônio Carlos Duarte e José Pinheiro, oferece uma visão crítica da história do Brasil, destacando a violência do processo de colonização e a resistência das populações oprimidas, com um enfoque na luta de classes e na continuidade das injustiças sociais. Problematisando o mito da democracia racial, discutido no Capítulo I deste estudo e fazendo uma conexão entre passado e presente, a canção se apresenta como um lamento negro, enxergando a opressão como uma continuidade, uma permanência histórica⁶⁷³.

A cena segue com a vocalização de *Canto das Três Raças*, evocando o lamento histórico das dores da escravidão e da resistência negra, antes de avançar para uma crítica direta ao racismo estrutural. Através do lamento que a canção evoca, as atrizes denunciam práticas de "cômodo racismo" e "favorável comodismo", expondo como o preconceito e a opressão são muitas vezes normalizados na sociedade.

⁶⁷³Ver SANTOS, Marcos Raddi dos. O ensino da história e cultura afro-brasileira através do samba: The teaching of afro-Brazilian history and culture through samba. *REVHIST - Revista de História da UEG*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. e122205, 2022. Disponível em: [//www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/12800](http://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/12800). Acesso em: 2 dez. 2023.

TODAS (cantam) –Mãe!/ THUANNY (canta) –
 Mas o que que ela me faz?/TODAS (cantam) –Mãe
 negra... /TODAS (cantam) –Mãe negra...
 THUANNY (cantam) – Será que me satisfaz? A
 gente é diferente, até que sou um bom rapaz/Mas
 essa preta, que bem que ela me faz?/A gente é
 diferente, preguiça de explicar/Digo que é
 empregada, mais fácil de se safar/Cômodo racismo,
 favorável comodismo!
 TODAS (cantam) –Cômodo racismo, favorável
 comodismo! Ooô ooô... oooooô ooô... Ooô ooô...
 Oooooô oô...Essa mancha...
 THUANNY (canta) –Que clareia ou
 escurece?TODAS (cantam) –Essa
 mancha.../THUANNY (canta) –Será que me
 apetece?Dormir e esconder ou gritar e
 aparecer?Assumir... ou melhor omitir?/
 TODAS (cantam):Ooô ooô... oooooô ooô... Ooô
 ooô... Oooooô oô...

As cenas 1 e 2 do espetáculo *Preta-à-Porter* evocam intensas emoções no público, combinando reflexão e a força performática para reposicionar a arte como uma experiência sensível para pessoas negras. Nesse contexto, sentir e pensar integram-se em uma única vivência estética, que ultrapassa a noção de gosto e se estabelece como uma complexa rede de conexões sensíveis, incluindo juízos cognitivos. As emoções, nesse processo, não se separam da experiência histórica, mas vinculam-se a reminiscências desse processo e as imagens em movimento durante a cena., que percorrem a realidade do silenciamento, e o desejo de reação à violenta imposta pela branquitude.

Apenas a abertura da performance, nos sugere que a experiência estética do público depende de uma "ilusão" que sustenta seu impacto afetivo, uma construção imaginativa com várias frentes de ação, mas que reconheça a negritude no centro, ou pelo menos como parte igual da humanidade. Para o público negro, a construção da cena responde esse anseio, e inicia um diálogo através de códigos conhecidos, que pretende trazer as marcas corporais, mas estas vem com um sujeito dentro. Um sujeito que, desde a abertura do espetáculo, é convidado a aparecer, expressar e re-negociar sua existência em Florianópolis.

Por sua vez o público branco, é convidado para experimentar o beijo e o tapa! Os momentos de acolhimento inicial, marcados por gestos

afetuosos como abraços e sorrisos, são deliberadamente subvertidos. Essa subversão provoca um desconforto necessário, forçando a branquitude a confrontar as hierarquias raciais que estruturam suas próprias subjetividades. Ao retirar o conforto habitual e deslocar o público branco para uma posição periférica, a performance desestabiliza expectativas e abre espaço para uma reflexão crítica.

Nesse movimento, o "beijo e o tapa" funcionam como metáfora racial, convidando à transformação, mas sem perder de vista que o protagonismo dessa experiência pertence às narrativas negras. A performance segue construindo um espaço de fruição que desafia as dinâmicas tradicionais entre público e cena, através dessas inversões simbólicas das relações de poder. Funcionando como um catalisador de diálogos afetivos e políticos buscando incitar o público a reexaminar suas próprias identidades e relações com o outro.

A cena seguinte, intitulada *Criança sem mãe* articula questões de identidade, pertencimento e racismo estrutura e dialoga diretamente com a Cena 5 de que oferece uma crítica feroz às dinâmicas históricas e contemporâneas de objetificação racializada e mercantilização de corpos negros. Por isso irei colocar essas duas cenas em conversa.

A Cena 3, *Criança sem mãe* inicia a partir de uma configuração onde atrizes espalhadas pelo palco, voltadas para o público, criam um clima de intimidade e vulnerabilidade, convidando a plateia a refletir junto com as atrizes. Trazendo para o palco, o recurso utilizado pelos Racionais'MC em *Negro Drama*, onde a memória compartilhada e viva é acionada como um convite para um encontro com a negritude, tanto no reconhecimento das mazelas atribuídas, quanto na beleza, força e possibilidades desse encontro.

O público branco também é convidado à reflexão por meio da ferramenta crítica acionada no diálogo, que ressoa profundamente com as contradições históricas e sociais do Brasil. Uma vez que, o país construiu sua identidade nacional exaltando a mestiçagem como símbolo de unidade, enquanto perpetuava estruturas hierárquicas que desvalorizavam a negritude e a ocultavam sob o mito da democracia racial.

CENA 3

Criança sem mãe

TODAS – Às vezes eu me sinto como uma criança sem mãe, que pelo mundo vai...

SARAH (se dirige até à frente do palco, encarando o público) – Oi, gente, meu nome é Sarah, eu sou estudante de teatro na UDESC. Eu ingressei na universidade através das ações afirmativas para estudantes negros, mais conhecidas como cotas raciais. Eu tenho uma pergunta pra fazer pra vocês e podem ficar à vontade pra responderem: quantos aqui são contra as cotas? [Pausa. Público reage.] E quantos são a favor das cotas? [Pausa. Público reage.] E vocês que são a favor também seriam se fossem 54% de cotas raciais em todos os órgãos públicos do nosso país? [Pausa. Público reage.] 54% é o número de pessoas que se autodeclaram negras aqui no Brasil. Por muito tempo eu tive uma dúvida. Era ensino médio e a gente começava a pensar sobre o vestibular, sobre que curso escolher, e eu fiquei sabendo das cotas raciais por um amigo meu de fora da escola, pois até então eu não tinha ouvido falar. E aí surgiu minha dúvida: eu sou negra? Ninguém nunca me chamou de negra. Eu não sou negra pros meus pais, não sou negra pros meus amigos... ninguém nunca me disse que eu sou negra. Me chamam de morena, de mulata, da cor do pecado, parda. Mas negra não. Eu vou fazer algumas perguntas, e se a resposta for sim vocês podem levantar o braço. Você conhece alguém que já sofreu racismo? [Pausa. Público reage.] Você já sofreu racismo? [Pausa. Público reage.] Você conhece alguém racista? [Pausa. Público reage.] Você é racista? [Pausa. Público reage.] TODAS – Às vezes eu me sinto como uma criança sem mãe, em busca de uma mão, de uma voz que diga “vem” (Silva, 2018, p.148-149).

A frase inicial "Às vezes eu me sinto como uma criança sem mãe" carrega uma forte carga simbólica, evocando o sentimento de desamparo coletivo e a ausência de referências culturais e históricas para muitos negros no Brasil, resultado do apagamento sistêmico da história negra. No contexto de Santa Catarina, essa metáfora remete ao desamparo histórico, ao apagamento cultural e à negação de pertencimento das populações negras.

A escolha dessa metáfora para abrir a cena não apenas expõe a fragilidade e a solidão que muitas vezes acompanham a busca por identidade, mas também remete à ruptura dos laços ancestrais provocada pelo colonialismo. Ao vocalizarem essa sensação de maneira uníssona, as atrizes transformam uma experiência íntima em uma declaração coletiva, fortalecendo e validando diversas emoções negadas ao longo da história.

Ahmed (2015) afirma que as emoções moldam os corpos, subalternizando alguns e definindo como elas são percebidas e tratadas na sociedade. Esses corpos, ao se tornarem visíveis, têm o poder de transformar o espaço ao seu redor, criando um novo "mapa de afetos", desafiando as normas estabelecidas e oferecendo uma nova forma de perceber e organizar o mundo.

Quando Sarah avança para o proscênio, a quebra da quarta parede se torna uma estratégia central. Ela não só se apresenta, mas também compartilha sua história pessoal de descoberta e questionamento identitário, trazendo à cena uma experiência comum entre jovens negros em uma sociedade que insiste em negar a negritude por meio de eufemismos como "morena" ou "mulata".

Sarah expõe sua própria vivência para questionar o público sobre as complexidades da identidade negra. O questionamento, "Eu sou negra? Ninguém nunca me chamou de negra", reflete como as representações sociais moldam as experiências subjetivas de raça e vai ao encontro do argumento construído pela antropóloga Angela Figueiredo, mulher negra, baiana, a partir do texto *Carta de uma ex-mulata a Judith Butler* e escrito à época da visita de Butler ao Brasil.

No texto, a autora utiliza sua trajetória pessoal para indagar a filósofa branca, estadunidense, transexual, Judith Butler, provocando reflexões críticas sobre a construção social das categorias raciais e de gênero no Brasil, e a necessidade de adequação da política pós-identitária para a luta racial no contexto brasileiro. Figueiredo (2020) explica que no Brasil, mulata é uma categoria profissional, de gênero e de comportamentos. A Cena 5 ilustra essa explicação e nos remete a discussão sobre "mulata tipo exportação" discutida no capítulo I deste estudo.

A performance apresenta uma crítica contundente ao racismo estrutural e às dinâmicas de objetificação racial no Brasil. Por meio do formato de um "desfile de produtos" em formato de show para a TV, o Coletivo NEGA escancara como corpos negros e racializados são reduzidos a mercadorias em um mercado imaginário que reflete, de forma

exagerada e satírica, as violências simbólicas e materiais sofridas pelas mulheres negras no Brasil, e esse imaginário é enlatado e exportado, se tornando um problema global.

CENA 5- Vendas

[Thuanny é apresentadora de um show de TV onde se vende produtos. O restante do elenco são os “produtos”]

THUANNY – Agora sim! Hoje vocês vieram aqui para assistir a performance teatral do Coletivo NEGA chamada *Preta-à-Porter* certo? Não! Hoje vamos ter uma coisa que todo mundo gosta (aponta para pessoas da plateia na plateia). Você gosta! Você gosta! Você também gosta! Hoje a gente vai ter o quê? Compras! Quem gosta de comprar aqui? Ninguém gosta de comprar? Vocês gostam de comprar, sim. Tô vendo daqui as risadinhas de vocês. Para comprar, primeiramente, tem que analisar o produto, né? ...Fazer um teste drive, ver se é de qualidade... Então vamo começar com a nossa demonstração de produtos: é a chamada, NEGRA CLARA, parda, moreninha, com você: SARAH SARARÁ! (Sarah anda até à frente do palco). O melhor desse produto é que ela é tão, mas tão clarinha que dá até para apresentar pra família! Palmas pra ela! (público reage) Nosso segundo produto é para aqueles compradores que gostam de um produto exótico, gringo, importado. Com vocês, ela, a NEGRA EXÓTICA! (Franco anda até a frente do palco). E para mostrar que ela é realmente gringa, ela agora vai dançar, em inglês, quer ver? (Thuanny canta enquanto Franco dança)

My anaconda don't
My anaconda don't
My anaconda don't want none
Unless you got buns, hon
(Franco termina a dança)

THUANNY - Palmas pra ela! (público reage). Nossa empresa segue as tendências de mercado, por isso, nosso terceiro produto é que chamamos de negra GOURMET. Por que ela é negra trabalhadora, militante, esforçada... Que correu,

correu, enfrentou os obstáculos e meritocraticamente alcançou o seu diploma. (Thuanny vocaliza, enquanto Mafra se desloca até a frente do palco)

Tã nã nã nã nã nã... Tã nã nã nã nã...

Preparar, apontar e fogo! Palmas pra ela, minha gente! (público reage) O próximo produto já estamos reabastecendo no estoque para ano que vem. Todo ano entra em falta, principalmente em fevereiro. Adivinha que é!? (espera o público falar) É, ELA MESMO a mulata exportação rainha do Carnaval, a Globeleza (Thuanny vocaliza. Rita se desloca até a frente do palco)

(thuanny faz um barulho com a boca como se fosse um pandeiro) Tact tacun dundundun... Tact tacun dundundun... Pediu pra parar, parou!

Palmas pra ela! Mas ainda não acabou. Por último, porém não menos importante vamos a nosso produto tipicamente BRASILEIROO. Ela que é INDIA e também é NEGRA. Pertencente às etnias mais exploradas nesse Brasil. Brasileira, Mameluque, tupiniqueen é a nossa PRETAINDIAAAAA. Palmas (público aplaude). Mas vamos agora as P-R-O-M-O-Ç-Ô-E-S: Na compra de uma você leva DUAS. Na compra de duas você leva TRÊS. E na compra das 3 Você 4 e na compra das 4 você leva o cenário, o figurino e dois berimbaus.

(Público reage. Thuanny forma a fila com o restante do elenco) E tem até uma dancinha...

TODAS (cantam e dançam uma coreografia)

Pára e repara, olha como ela samba, Olha como ela brilha, Olha que maravilha, Essa crioula tem o olho azul, Essa lourinha tem cabelo bombрил, Aquela índia tem sotaque do sul, Essa mulata é da cor do Brasil, A cozinheira tá falando alemão (...) (Silva, 2019, p.151).

A profundidade crítica da cena reside em sua capacidade de provocar desconforto e reflexão, mobilizando ferramentas teatrais como humor, sátira e desconstrução. Essa abordagem revisita e subverte práticas midiáticas comuns em programas de TV e espetáculos, como os

shows de Sargentelli, nos quais as "mulatas" eram apresentadas como símbolos de sensualidade, exotismo e alegria. Esses shows reforçavam estereótipos que associavam mulheres negras à sexualidade exacerbada, tratando-as como "produtos culturais" brasileiros, prontos para o consumo turístico e midiático. Essa objetificação romantizava a exploração racial e sexual, transformando corpos negros femininos em vitrines da identidade nacional, enquanto ignorava a violência histórica associada a essas representações.

A cena também dialoga com programas de TV das décadas seguintes, que contribuíram para a ampliação do escopo da objetificação feminina negra. A partir dos anos 1990, não eram apenas as "mulatas" que estavam em evidência, mas também mulheres brasileiras brancas e morenas, refletindo como a ideia de "mulher brasileira" já havia sido exportada com um viés racializado. No olhar estrangeiro, ser brasileira — independentemente do fenótipo — implicava carregar uma imagem hipersexualizada, imaginada e vendida pela branquitude como parte do "exotismo tropical".

Mas ainda que a mulher brasileira branca carregue estilhaços da mulata enquanto conceito construído em cima dos corpos negros, a representação única dos corpos de mulheres negras sexualizadas através de figuras como a Globeleza que alcançaram um lugar fixo nos imaginários, as mulheres negras enfrentam camadas maias profundas desse processo de sexualização e objetificação.

A performance crítica do Coletivo NEGA revela essas camadas de exploração, contribuindo para a reflexão de que o corpo feminino, especialmente o corpo negro, é um objeto disponível para consumo e espetacularização, uma vez que as mulheres negras rotuladas como "mulatas" trazem a marca do comportamento "adequado" que negam a identidade negra e reforçam a colonialidade do poder. E estas dinâmicas de racialização e sexualização continuam a moldar as percepções sobre mulheres brasileiras, revelando as estruturas de poder que sustentam esses discursos.

Nesse sentido, Angela Figueiredo (2015), em seu texto, ao se posicionar como "ex-mulata" para simbolizar sua transformação identitária, está rejeitando essa categorização histórica e sexualizada para se auto identificar como negra. Corroborando com o discurso de Sarah, que esse lugar identitário é importante para reconstruir uma autoimagem positiva, frente às narrativas coloniais que negam e desvalorizam mulheres negras.

Tanto Sarah, durante a performance, quanto Figueiredo, em seu texto, revelam como experiências individuais podem se entrelaçar com histórias coletivas, mobilizando reflexões profundas sobre racismo estrutural, pertencimento e políticas afirmativas. Essas reflexões estão interligadas ao processo de mestiçagem e de apagamento da negritude em território brasileiro por meio do discurso da morenidade e nos últimos anos, a confusão que a categoria pardo causa principalmente na participação desses sujeitos em processos de ações afirmativas para o público negro.

Em diversos momentos da performance, qualquer indivíduo negro presente na plateia pode se reconhecer no palco, vendo-se refletido nas identidades que ali são representadas. Por meio dessas representações, pode surgir um alívio, como se finalmente houvesse uma voz capaz de expressar aquilo que, muitas vezes, não se pode dizer no seu cotidiano de vivência e resistência frente à violência diária, especialmente nas interações com pessoas brancas. Ao mesmo tempo, a performance oferece ao indivíduo negro a experiência de ser reconhecido, de ser visto, com a mensagem implícita de que: 'Eu te entendo, eu te conheço, e você é válido, você é digno de existir em sua identidade plena.

O racismo brasileiro como define o Antropólogo Kabengele Munanga, é uma obra de engenharia, e tem uma fluidez que se comprova nas formas de identificação racial, como é o caso dos pardos por exemplo. Essa fluidez carrega implicações problemáticas, pois a categoria pardo funciona como um guarda-chuva que engloba a diversidade de autodeclarações feitas pela população não branca. Ao fazer isso, ela reforça mecanismos de apagamento de comunidades afrodescendentes, indígenas e outras expressões étnicas brasileiras, contribuindo para a invisibilização dessas identidades e perpetuando estruturas históricas de exclusão.

Angela Figueiredo (2015, p. 164) é assertiva ao explicar que "como a maioria dos brasileiros mestiços escuros, nascemos pardos; essa é a categoria oficial utilizada no censo demográfico e que está presente na maioria dos documentos quando da sua obrigatoriedade". A categoria "pardo", criada no contexto do sistema colonial e utilizada nos censos oficiais brasileiros desde 1872⁶⁷⁴, marcando um processo de genocídio

⁶⁷⁴ROCHA, H. S.; ALCÂNTARA, R. L. de S. O pardo em questão: a mestiçagem como dispositivo político e como processo de tensão das identidades. *Kwanissa: Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros*, Salvador, v. 5, n. 12, 2022, p.338

que estuprou mulheres negras e indígenas e que se baseou em séculos de teorias eugenistas para refletir nessa classificação racial fluida, que em teoria deveria capturar a realidade de um Brasil miscigenado, onde as fronteiras entre as raças são historicamente fluidas.

A pessoa classificada como parda, desde a infância, encontra-se referido com eufemismos para “negro” ou “indígena”, sendo eles como salienta Thuanny na performance: “a chamada, NEGRA CLARA, parda, moreninha” e ainda, cor de jambo, “queimada de sol”, indiazinha tantos outros.

Portanto, quem ocupa o lugar de pardo na sociedade, reconhece ter uma experiência racializada, a partir de suas características físicas, como a cor da pele ou os traços faciais, os cabelos que as colocam em uma posição de diferença em relação à branquitude, mas não necessariamente associam essa diferença a uma identidade negra ou indígena. Então, quando questionado sobre “o que é”, possivelmente responda prontamente “pardo”.

No Sul do Brasil, onde as influências de um imaginário racial mais eurocêntrico são mais marcantes, a tendência de minimizar a identidade negra por meio desses eufemismos racistas resulta em uma autoidentificação hesitante principalmente entre os jovens, podem não se reconhecer plenamente como negros, afastando sua participação nas políticas de ação afirmativa, como as cotas raciais.

A elite intelectual brasileira dominante escolheu a mulata como símbolo de brasilidade e da democracia racial, promovendo um processo de “branqueamento” gradual da população brasileira. Nesse contexto, mulatos não são reconhecidos como negros, mas também não são plenamente aceitos no universo dos brancos. Esse movimento reflete uma estratégia progressiva de clareamento, onde os mulatos ou pardos são afastados do grupo negro⁶⁷⁵.

Nessa perspectiva, “a miscigenação nunca deixou de ser vista como um estado de passagem das “raças inferiores” para a raça superior branca” (Araújo, 2006, p.76). Esses modelos, seja por meio da invisibilidade ou da indizibilidade, estão profundamente enraizados na memória nacional. E contribuem para que sejam criadas por exemplo, a figura da “negra clara”, que recebe elogios por não “ser tão negra assim”

⁶⁷⁵MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e em São Paulo*. 2007, p.21.

representando o ideal de "embranquecimento", ressoando com políticas eugenistas.

Expondo o racismo que privilegia pessoas negras de pele clara em detrimento de pessoas negras retintas. Essa hierarquização reflete como o padrão eurocêntrico de beleza permeia a sociedade, determinando quem é mais "aceitável" em espaços sociais e familiares. Esses termos são usados para evitar a classificação rígida entre "negro" ou "branco", conforme a lógica da branquitude, que, ao considerar o Brasil como um povo mestiço e o "paraíso dos mulatos", tornaria as políticas afirmativas desnecessárias.

Os movimentos negros denunciaram essa estratégia de separação entre "pretos" e "pardos", destacando sua posição social semelhante e defendendo sua unificação como uma categoria única de vítimas da estrutura racializada. A inclusão dos "pardos" no conceito de "negro" consolidou-se entre as décadas de 1970 e 1980, impulsionada por debates sobre racismo e desigualdade.

Pesquisadores como Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva promoveram essa unificação em seus estudos, adotada como estratégia política para construir uma identidade racial coletiva e enfrentar a fragmentação gerada pela ideologia da mestiçagem que invisibiliza afrodescendentes⁶⁷⁶.

No início dos anos 2000, esse agrupamento tornou-se central para políticas afirmativas, como cotas raciais, reforçando a ideia de que "pardos" e "pretos" enfrentam discriminação semelhante. Mais recentemente, em 2010, o Estatuto da Igualdade Racial formalizou que a população negra no Brasil é composta pelos dois grupos⁶⁷⁷. As políticas afirmativas, criadas num contexto de reconhecimento do racismo, e das identidades étnico-raciais para além da brasilidade, marcam um momento

⁶⁷⁶Guimarães, 2003, p.103.

⁶⁷⁷Como exemplo, Silva e Leão (2012, p.122-128), desenvolveram sua pesquisa a partir de uma metodologia que, inicialmente, perguntava aos entrevistados: "Qual sua cor ou raça?". Em seguida, eram apresentadas as opções de classificação do IBGE (preto, pardo, amarelo, indígena ou branco). A partir disso, os autores identificaram a divisão da identidade parda em grupos. O primeiro deles, denominado "negros-pardos", é composto por pessoas que se autodeclararam negros espontaneamente, mas que, nos critérios do IBGE, enquadraram-se como pardos. Silva e Leão destacam que essa identidade resulta de um processo de conscientização racial e adesão a uma ideologia. Nesse contexto, a identificação como pardo é percebida como menos expressiva e mais associada a aspectos que os entrevistados consideram objetivos, enquanto a identificação como negro é entendida como a mais representativa para este grupo de indivíduos.

decisivo do que Ângela Figueiredo (2015, p. 156) vai chamar de “desarticulação da celebração da mestiçagem”.

Ao defender o conceito de "negritude", o movimento negro ampliou a identidade afro-brasileira para incluir todos com ancestralidade africana, independentemente da cor da pele. Isso porque o racismo brasileiro possui algumas peculiaridades que explicam a inclusão do pardo no grupo negro. Primeiro, ele é estrutural, ou seja, permeia todas as relações sociais. Segundo, é um racismo de marca, conforme Oracy Nogueira (2006, p. 292), que afirma que ele “toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque”.

Assim, o pardo, por ser racializado e exibir características consideradas negras a partir dos estudos dos movimentos negros para dismantelar a hegemonia da branquitude, é alvo de discriminação, enfrenta barreiras para ocupar espaços de poder. Esse processo de remodelação da identidade brasileira resultou em uma redefinição do termo "negro", incorporando aqueles que se identificam com a cultura negra, mesmo com características fenotípicas mais claras. Sobre isso, Sueli Carneiro é assertiva ao explicar que:

Talvez o termo “pardo” se preste apenas a agregar os que, por terem sua identidade étnica e racial destrocada pelo racismo, pela discriminação e pelo ônus simbólico que a negritude contém socialmente, não sabem mais o que são ou, simplesmente, não desejam ser o que são. [...] ao contrário do que indica o imaginário social, pretos e pardos (conforme nomenclatura do IBGE) compõem um agrupamento que, do ponto de vista dos indicadores sociais, apresenta condições de vida semelhantes e igualmente inferiores quando comparadas ao grupo branco, razão pela qual se define hoje, política e sociologicamente, a categoria negra como o somatório daqueles que o Censo classifica como pretos e pardos (Carneiro, 2011, p. 67-68).

O contexto desenvolvido na Cena 5 é plano de fundo para as emoções e questionamentos levantadas por Sarah na Cena 3 “Criança sem

mãe” que expressa com profundidade a jornada de perda e busca por pertencimento do sujeito negro, que passa por diversos processos de identificação racial em busca de reconhecimento e apoio, que muitas vezes não se concretiza. Refletindo a luta por identidade, afeto e pertencimento em um mundo que nem sempre oferece esse suporte, e culpa o próprio sujeito pelo abandono, porque é “negro demais para ser branco, branco demais para ser negro⁶⁷⁸”.

Mas aponta para o desejo de “uma mão, uma voz que diga “vem”” que pode ser compreendida de forma simbólica, como um chamado para o retorno ao próprio ser, para o reencontro consigo mesmo e a possibilidade de acolhimento, indicando um processo de reconciliação interior e de retomada de um sentido de pertencimento corroborando com a formalidade da autodeclaração racial. Esse retorno é fundamental para a reconstrução da identidade e da autoestima.

No entanto, como Guacira Lopes Louro ressalta, o corpo não tem uma concepção estática, uma vez que ele é significado é alterado constantemente pela cultura⁶⁷⁹. A partir de espaços de debate aberto pelos movimentos negros, a branquitude passou a ser questionada, levando a um caminho sem retorno, expandindo o debate racial para outros grupos de brasileiros que não concordam, e não reconhecerem suas identidades representadas nos meios oficiais da nação. Evidenciando que essa busca pela mãe ancestral, não se limita a uma busca por uma negritude única, ou uma identidade que possa explicar as diferentes formas de ser e estar no mundo de grupos racializados brasileiros.

Os movimentos indígenas contemporâneos por exemplo, têm contestado amplamente a inclusão dos grupos indígenas na categoria “Pardo⁶⁸⁰”, pois, historicamente, “ser nativo, se declarar “índio”, era uma prévia condenação à morte ou à escravidão⁶⁸¹”. Como resultado, muitas famílias se declararam pardas de forma estratégica para sobreviver. No cenário atual, novas estratégias de resistência e desafios têm sido construídas em torno dessa categoria. Um exemplo significativo é o 1º Ciclo do Seminário “Não sou Pardo, sou Indígena”, promovido pela TV Tamuya e TV Imbau, e organizado pela Setorial Indígena do Tribunal

⁶⁷⁸Gomes 2019

⁶⁷⁹Fernandes, 2015, p.105.

⁶⁸⁰Kaingang, 2017; Milanez, et al, 2019; Núñez Longhini, 2021, 2023.

⁶⁸¹POTIGUARA, Eva. Quanto custa a nossa identidade? In: MÄHLER NAKASHIMA, Henry [et al.], organizadores. *Rios de palavras: confluências ancestrais: saberes indígenas e educação*. São Paulo: Rios de Palavras, 2024. p. 131.

Popular. O evento reuniu diversas etnias indígenas, pesquisadores, escritores e artistas para discutir o conceito de pardismo no Brasil⁶⁸².

Embora a construção da identidade negra no Brasil tenha resultado de uma luta política voltada para evidenciar as desigualdades estruturais e o abismo entre os não negros e a hegemonia branca, esse debate, inicialmente, desconsiderou as especificidades das populações indígenas. Questões como a luta pela terra, pelos direitos territoriais e pela preservação cultural foram diluídas em lutas mais amplas do movimento negro. No entanto, no contexto atual, as identidades e demandas indígenas têm sido cada vez mais reconhecidas de forma autônoma, sem a sobreposição de categorias criadas por não indígenas.

Além das contestações indígenas, diversos grupos têm discutido o lugar de suas identidades no contexto brasileiro. No caso das identidades negras, as ações afirmativas e sua normalização em diferentes espaços da sociedade têm gerado debates contemporâneos com a juventude negra. Termos como "afrobeges" e "afroconvenientes", frequentemente empregados de forma pejorativa, reforçam estereótipos e expressam a continuidade de uma hierarquia interna na comunidade. Esses termos, associados ao lugar social da "moreninha" e da "mulata", deslegitimam as vivências de pessoas negras de pele mais clara, tratando-as como menos válidas e apagando suas experiências de discriminação racial.

No contexto das políticas afirmativas, esses termos têm alimentado debates sobre quem "merece" ou não ser beneficiado por essas iniciativas, potencialmente legitimando argumentos contrários a essas políticas ao questionar a autenticidade de certas identidades. Evidenciando a engenhosidade do racismo nos processos de organização de lutas das populações racializadas. Esse tem debate também tem dado lugar a identidades pouco debatidas como por exemplo a possibilidade de ser negro e índio ao mesmo tempo, e quais são as negociações possíveis para serem feitas a partir desse lugar.

Thuanny Paes, atriz do coletivo NEGA, tem adotado de forma provocativa a identidade de preta-índia, resultando de intensas reflexões sobre seus traços miscigenados – pele negra, nariz redondo e cabelo liso. Segundo ela, ao longo do tempo, as pessoas ao seu redor tentaram defini-

⁶⁸²O evento, que teve início com a apresentação de Ailton Krenak sobre "o truque colonial que produz o pardo, o mestiço e outras categorias de pobreza", além disso abordou os dilemas, os desafios do etnocídio e as conquistas das retomadas indígenas (Potiguara, 2024, p.130).

la, substituindo o termo "negra" por outras denominações que negavam sua negritude. Esse apagamento se intensificou pela dificuldade de encontrar referências de pertencimento fora do próprio reflexo no espelho. E mesmo o termo negra, não é capaz de explicar quem ela é.

Refletindo sobre tudo isto, comecei a me perguntar: quem eu sou? De onde vim? Sempre que estas perguntas passavam por minha mente, eu tentava vasculhar algumas pistas do que poderia me ajudar a encontrar a minha história. Cheguei, então, em algo que me é dado antes do nascimento: meu nome e sobrenome, Thuanny Bruno Rodrigues Paes. Nome indígena e sobrenome italiano. Mas, por algum acaso, eu tenho cara de Italiana? Não. Embora fosse esta a única pista a que tive acesso durante muito tempo. [...] Onde estava minha história? (Paes, 2017, p.12-13).

A Leitura de textos em blogs como o Blogueiras Negras, conversas com outras integrantes do Coletivo NEGA e a vivência com as pessoas do NEAB, aprofundaram esses questionamentos que reverberam na prática cênica e na compreensão de si enquanto “mulher, negra, índia, atriz, arte-educadora e um tanto de outras coisas⁶⁸³” que aos poucos se colocava enquanto um “nós” quando percebia como parte de sua existência ser “cotista vivendo no estado brasileiro onde apenas 15,3%²⁴ da população se autodeclara negra, o menor índice do país⁶⁸⁴”.

Thuanny nasceu no Rio de Janeiro e se mudou para Santa Catarina, na cidade de Laguna, com menos de dois anos de idade. Aos dez anos, mudou-se para Florianópolis. Quando questionei se havia sensação de pertencimento à cultura catarinense, ela compartilhou suas reflexões pessoais, que capturam um dilema constante:

Uma coisa que eu sempre me questiono, e isso atravessa várias coisas. Eu sinto, agora com 26 anos, já há muito tempo morando aqui que de

⁶⁸³Paes, 2017, p.13.

⁶⁸⁴Paes, 2017, p.45.

alguma forma para onde quer que eu vá, eu sou daqui, sabe? Eu olho para minhas vivências, para minhas experiências... e, por mais que eu não goste, que eu não ache legal, que eu não tenho orgulho..., eu sou fruto desse lugar. E eu estou tentando aprender isso de uma forma macro, em várias questões. Por mais que eu não goste, eu sou fruto das coisas que eu vivencio, da minha história, dos meus pais. E, ao invés de negar, eu estou aprendendo o que isso me tornou, como isso funciona ao invés de negar. Esse processo de entender o que exatamente é ser uma pessoa com as minhas especificidades aqui e ter essa cultura [...] E eu sinto que eu não sou como a galera daqui, sinto-me deslocada, mas também não sou de outros lugares porque sou daqui. É esse “não lugar”, estar sempre nesse momento de “não lugar”, ainda mais do que é esperado do ser “manezinho” do ser catarinense. Então, quando fugimos do que se espera, desse estereótipo, acabamos nos sentindo deslocado. Apesar disso, no micro, eu me sinto inserida em várias coisas, por exemplo, “Ah! Eu estudei com fulano”, “Estudei com beltrano”, sabe? De saber muita coisa, meu Deus! “Tenho que ir embora, já sei demais daqui”. Então é um pouco desse lugar assim.

Thuanny compartilha a experiência de estar em um “não lugar”, onde se sente deslocada tanto em relação à cultura local quanto à sua origem, criando uma sensação de pertencimento ambíguo. Essa dificuldade relatada por ela em se encaixar nos estereótipos e expectativas sobre o ser “manezinho” ou catarinense, mesmo que reconhecendo que de certa forma, moldada pelo local e suas vivências, reflete toda poética tratada na Cena Criança sem mãe, evidenciando que não apenas os pardos têm a busca pela identidade como um caminho complexo, como demonstrado através da categorização das intérpretes em “Negra Clara”, “Negra Exótica”, “Negra Gourmet” e outros arquétipos que refletem como a sociedade constrói e consome identidades negras de forma estereotipada.

Cada arquétipo corresponde a expectativas sociais e narrativas moldadas por ideias coloniais e racializadas, e discutir sobre estas

subjetividades, nos mostra que a mestiçagem brasileira não foi somente biológica, mas, sobretudo cultural. Que novamente se explica a partir da experiência narrada por Thuanny, coloca luz numa realidade comum vivenciada principalmente por mulheres negras de pele escura em Santa Catarina que frequentemente são questionadas se são nordestinas, ainda que não tragam outros símbolos culturais que favoreçam essa interpretação. Evidenciando uma identidade constantemente negociada e contestada, na qual fatores como aparência, sotaque e comportamento alimentam a percepção de deslocamento.

Negra demais para ser considerada sulista, mas culturalmente sulista demais para que seu fenótipo assegure o pertencimento como nordestina. A confusão sobre sua origem — vista como nordestina no Sul e sudestina no Nordeste — expõe como as categorias regionais no Brasil são atravessadas por estereótipos e preconceitos históricos. Esses julgamentos ignoram as complexidades das vivências individuais e reforçam um sentimento de “não lugar” ou pertencimento condicionado.

Em Santa Catarina, essa sensação de exclusão ressoa com os efeitos do racismo, que opera ao negar pertencimento e alimentar a ideia de deslocamento constante. Perpetuando estruturas de controle que vinculam o corpo negro a narrativas de subordinação e exotificação, reforçando narrativas que enxergam as pessoas negras negra como corpo-mercadoria. No caso de uma negra índia, essas dinâmicas se tornam ainda mais complexas, pois a interseccionalidade de raça, gênero e origem étnica cria uma rede de opressões que reforça o sentimento de desencaixe.

O entrelaçamento das cenas 3 e 5 da performance, coloca em evidência como as escolhas disponíveis não são realmente livres, mas sim moldadas por um sistema que explora e consome pessoas negras, transformando-as em corpos enquanto marginaliza suas trajetórias e desejos. Na trajetória de Thuanny, fica evidente que tanto o Coletivo NEGA, quanto o NEAB funcionam como contrapontos a essa exclusão, oferecendo uma rede de apoio que legitima suas experiências e reafirma seu direito de ocupar esses espaços. E a performance *Prêt à porter* cria novos espaços de questionamentos sobre o sistema de funcionamento da branquitude, para que corpos negros possam se afirmar fora das lentes da sexualização e da validação branca, ampliando o escopo de possibilidades sem precisar se deslocar de Florianópolis para poderem existir.

A série de perguntas retóricas incorporadas na cena “Criança sem mãe” tensionam ainda mais esse lugar de naturalização de hierarquias raciais através da sensação do beijo e do tapa,— especialmente a última,

"Você é racista?" – confronta o público de maneira incisiva, provocando uma autorreflexão necessária para que o desconforto possa gerar novas perguntas e novas respostas para as certezas da branquitude. Dialogando diretamente com a Cena 11- encontros, que através do humor, ironia e tensão as atrizes apresentam de forma incisiva algumas microagressões racistas disfarçadas de "elogios" ou de supostas boas intenções, mas que perpetuam estereótipos e reforçam estruturas de opressão.

CENA 11 Encontros

[Transição de cena. Sarah, Rita e Franco sentam-se nas cadeiras. Mafra e Thuanny continuam em cena.]

THUANNY (como sotaque de manezinho da ilha) - Oi querida, tudo bom? Então neguinha, como tu estás? Que cabelo lindoo... E chamei vocês aqui pra falar uma coisa. Eu sou professora da rede pública estadual né? E estou lá dando a minha aula e o bonito do aluno, professora, tu estás sendo racista. Ai eu falei, O QUE? EU RACISTA? Eu sou menezinha menos racista dessa ilha, sempre recebi muito bem os negros, já namorei negros, tenho amigos negros, tenho uma irmã adotiva negra, tu acha que e vou ser racista? Nem vejo diferença na cor... (quando mafra vai responder ela interrompe)

Não, nem precisa responder. Por que eu estudo, eu leio isso sabe? Eu conheço muito da cultura negra tais entendendo? Não, não pode mais falar nada que é racismo. Esse muito tá muito chato mesmo ixtepô. RITA (levanta-se e contracena com Thuanny com sotaque) E ai, a tua TV também é preto e branco? THUANNY - Não. Só tem branco. SARAH (levanta e contracena com Franco) - Menina que pele linda tu tens! Sabe, eu sempre quis ser negra! FRANCO - E a queridinha tá pensando que é o que? RITA (contracena com Mafra) - Ah mãe! Eu queria ser atriz de novela.

MAFRA - Filha, se for pra lavar, passar e cozinhar melhor ficar em casa. TODAS (avançam até a Rita

e mexem no cabelo dela. Fazem perguntas sobre como ela cuida do cabelo).

RITA - Chega!

O racismo cotidiano, desde o uso de justificativas como “tenho amigos negros” ou “já namorei negros”, um discurso comum que tenta eximir a pessoa da responsabilidade de seus atos e falas racistas, até o toque não consentido e as perguntas repetitivas sobre o cuidado com o cabelo que reforçam a exotificação e a desumanização dos corpos negros, são violências comuns num país racista como o Brasil, mas a utilização do sotaque “manezinho” de Florianópolis, direcionaram a intenção da encenação para o público da Europa brasileira.

A Exclamação Final de Rita “Chega!” sintetiza o cansaço acumulado por essas microagressões e a constante necessidade de educar as pessoas brancas sobre questões raciais. Revelando que os enfrentamentos são necessários para que novos acordos sejam feitos de maneira mais consciente e coletivamente justa. A narrativa da performance segue abrindo várias portas para que os fantasmas raciais saiam, sejam vistas, questionadas e enfrentadas. Essa abordagem performática, comum tanto no teatro negro quanto no Teatro das Oprimidas, funciona como uma ferramenta pedagógica e política, pois estimula o público a se tornar parte ativa da narrativa.

Nesse sentido, as vivências das mulheres negras do Coletivo NEGA dialogam diretamente com aquelas das integrantes dos coletivos Madalena-Anastácia em Florianópolis e Berlim. Nos dois contextos, as artistas constroem suas criações a partir de experiências racializadas, inscrevendo no corpo as marcas de um cotidiano de opressões e elaborando, por meio da cena, formas de denunciar e deslocar essas violências.

Tanto no NEGA quanto nas Madalenas, o palco torna-se espaço de elaboração coletiva de dor, mas também de invenção de mundos possíveis, onde o afeto, a escuta e a denúncia caminham lado a lado. São processos que acionam a ancestralidade, tensionam a colonialidade e operam deslocamentos simbólicos e materiais, resgatando histórias silenciadas e propondo novas formas de existir.

O diálogo desenvolvido na Cenas, cria uma ponte entre passado, presente e futuro no que se refere às identidades raciais negras, pois ao mesmo tempo em que os questionamentos de Sarah sobre ser negra, e a recusa do lugar da mulata tem um valor histórico imenso para a população

negra porque devolve para esses sujeitos a possibilidade de reivindicação de direitos, ocorre uma quebra desse lugar anteriormente unificado por demandas e reivindicações represadas durante esses processos históricos, e novas formas de identificação são inventadas para novamente fragmentar o ser negro dentro de uma concepção racista.

Ao encenar questões complexas de forma acessível, os recursos cênicos empregados evidenciam a necessidade de uma construção coletiva. A abordagem proposta convida o público a participar de um movimento de mudança que exige o reconhecimento do racismo como uma estrutura profundamente internalizada, sustentada por ações e comportamentos individuais. E dentro desse contexto, o racismo se apresenta como um dispositivo que se ajusta às mudanças na sociedade e nas formas de pensar sobre identidade racial.

Isso significa que, à medida que as relações de identidade racial são ampliadas, o racismo se adapta e encontra novas formas de se manifestar, muitas vezes mascaradas sob discursos mais sutis ou novas práticas culturais que mantêm as desigualdades. Destacando a complexidade da conversa sobre identidade racial no Brasil onde questões de cor da pele, traços fenotípico, classe social e pertencimento são constantemente negociadas⁶⁸⁵.

Se no Brasil há uma negociação permanente para existir e pertencer, esse processo não se restringe ao território nacional. Em qualquer lugar do mundo onde estejam, mulheres negras vivem esse esforço constante de afirmação, deslocamento e reinscrição. No entanto, no Brasil, essa condição ganha contornos ainda mais perversos. O fato de nascer e viver toda a vida no país não garante, como deveria, uma relação tranquila com o território — privilégio muitas vezes reservado às pessoas brancas.

Ao contrário, a presença negra continua sendo sistematicamente desautorizada, questionada ou vigiada. Sempre há um elemento — seja a migração, a classe, a religião, a vestimenta ou o corpo em si — que opera como justificativa para deslocar ou deslegitimar as presenças negras. Trata-se de um racismo estrutural que naturaliza o não pertencimento e transforma a permanência em um ato de resistência.

⁶⁸⁵“Afrobeges” se refere a pessoas negras ou mestiças de pele clara que se afirmam como parte da identidade negra, mas podem enfrentar marginalização dentro do espectro racial. Já “afroconvenientes” descreve quem se identifica como negro ou mestiço apenas quando isso traz benefícios, enquanto usufruem de privilégios associados à pele mais clara.

A performance conecta questões locais a dinâmicas globais de uma maneira fluida. Enquanto questiona a sociedade catarinense e dialoga diretamente com o público de Florianópolis por meio de sotaques e modos de comunicação locais, as cenas também questionam sobre representações globais de pessoas negras. Na Cena 5, o "show de vendas", em que os corpos das intérpretes são apresentados como produtos, expõe as camadas de violência simbólica e material que sustentam sistemas coloniais, capitalistas e patriarcais.

Esse diálogo remete aos minstrel shows do século XIX, que caricaturavam afro-americanos de forma racista, e conecta a performance trabalhos de artistas negras globais, como Suzan-Lori Parks⁶⁸⁶, e o Coletivo Magdalena Anastácia Berlim, que usam o teatro para desconstruir narrativas racistas. A militância cênica se mantém ativa na diáspora negra promovendo “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações⁶⁸⁷”.

A seguir, serão examinadas questões relacionadas aos bastidores da performance *Prêt-à-Porter*, com foco nos desafios enfrentados para viabilizar sua apresentação ao público. O texto explora os aspectos psicológicos, emocionais e financeiros que marcam a trajetória artística do Coletivo NEGA, destacando as interseções entre raça e gênero que influenciam a experiência das mulheres negras no campo cultural. Além disso, são discutidos os obstáculos para acessar editais e recursos, bem como a pressão constante para se adequar às expectativas externas.

⁶⁸⁶Suzan-Lori Parks nasceu em Kentucky, Estados Unidos, em maio de 1963. Como filha de um oficial do Exército dos EUA, ela viveu em várias cidades durante a infância, o que contribuiu para sua visão diversificada e multifacetada do mundo, refletida em seu trabalho artístico. Suzan-Lori Parks é uma dramaturga, roteirista e romancista norte-americana amplamente reconhecida por sua contribuição inovadora ao teatro contemporâneo. Parks foi a primeira mulher negra a ganhar o Prêmio Pulitzer de Drama em 2002 por sua peça *Topdog/Underdog*. Sua obra é marcada por uma abordagem única da linguagem e da narrativa, combinando elementos históricos, sociais e culturais para explorar questões como identidade racial, memória coletiva e desigualdade. Frequentemente ela utiliza simbolismos e estruturas não convencionais em suas peças, desafiando as formas tradicionais de contar histórias. Ela também se apropria de temas históricos e os ressignifica, criando narrativas que confrontam o legado da escravidão e do racismo nos Estados Unidos.

⁶⁸⁷Martins, 1997, p. 25.

3.3.1 Os Públicos

A relação entre arte e público é uma via de mão dupla que transcende a simples apresentação de um espetáculo. No teatro negro, essa conexão se intensifica ao promover um diálogo direto com questões de identidade, pertencimento e resistência racial. No caso do Coletivo Nega, o público ocupa um lugar central no processo criativo e político, funcionando não apenas como espectador, mas como parte ativa na troca de narrativas e experiências. O coletivo tem se dedicado a levar discussões raciais para os mais diversos espaços — desde escolas e comunidades até teatros convencionais —, utilizando a arte como uma ferramenta poderosa de conscientização e transformação social.

Este texto aborda a relação do Coletivo Nega com diferentes públicos, explorando os diversos contextos em que o grupo se faz presente e as formas como essas experiências impactam sua própria trajetória. A partir das narrativas das atrizes do coletivo, será discutido como a interação com diferentes tipos de plateia revelam camadas de significado que transcendem o espetáculo. Assim como reflete Franco,

As reações da plateia, cara... são diversas, sério. Tem tanto de pessoas pretas que vinham emocionadas falar conosco, agradecer, dizer que aquilo foi muito importante ou que aquela peça, aquela cena fez perceber coisas do dia a dia que a pessoa não estava percebendo ou a pessoa diz “Eu trouxe a minha família para ver, para eles terem essa experiência que eu tive”. Tanto de pessoas brancas vindo falar assim...; já tiveram pessoas brancas ficando “putas” com a peça”. (Franco, 2021, n.p.).

A recepção do público em apresentações de rua revela nuances significativas sobre a forma como diferentes grupos interagem com o Coletivo NEGA. Segundo Fernanda Rachel, “o público da rua é muito curioso”. Enquanto o público branco tende a demonstrar uma admiração mais observadora, o público negro frequentemente expressa entusiasmo, talvez pela novidade de assistir a uma performance teatral nesse contexto. Na rua as pessoas negras são pegadas de surpresa, no itinerário cotidiano,

mas ainda sim ela destaca que “existe esse desejo de estar ali, de nos ver ali”.

Ao falar sobre essas apresentações, Fernanda Rachel transmite sua empolgação, mas também reconhece a dificuldade de traduzir essa experiência em palavras: “Ah, é muito doido. Não dá para explicar. É muito de viver e sentir isso, sabe?”. Esse relato evidencia o impacto sensorial e emocional da presença do coletivo nos espaços públicos, reforçando a potência da representatividade e a ocupação de territórios catarinenses historicamente negados a corpos negros.

Essa noção de representatividade vai além do da rua e se reflete também na visão das próprias integrantes sobre o teatro. Para Michele Mafra, atriz e integrante do Coletivo Nega, o teatro não é apenas um lugar de contar histórias negras, mas também de criar um espaço onde o público, especialmente o público negro, possa se reconhecer, se sentir representado e acolhido. Nesse sentido, as comunidades e escolas emergem como espaços fundamentais para a atuação do Coletivo NEGA.

Esse sentimento é compartilhado entre as integrantes do grupo, como destaca Rita Roldan: “Falando em nome do grupo inteiro, a escola é o lugar que o grupo mais gosta de apresentar”. Nas palavras de Michele Mafra, essa preferência está ligada ao impacto dessas experiências que vão além do momento artístico, promovendo um diálogo mais acessível e significativo com jovens que, muitas vezes, não teriam contato com essas discussões de outra forma.

Ela destaca que, nas apresentações que ocorrem dentro da universidade, ou onde o público é majoritariamente universitário, muitas vezes as discussões raciais acabam restritas a um público já sensibilizado, e com isso, “ nós acabamos falando para nós mesmos... porque quem está ali, já está mais ou menos nesse processo.” O problema dessa abordagem é que “nós não alcançamos o público mais diverso, o público jovem que está na periferia, e com o Coletivo Nega nós conseguimos acessar esses lugares, indo nas escolas, apresentando nas comunidades.”

Entre o Coletivo NEGA e o *Preta-a-Porter*, acontecem muitos projetos, um deles é o Mulheres Negras Resistem que promovia oficinas e apresentações teatrais em comunidades de Florianópolis, como Maloca, Morro da Queimada e na Penitenciária Feminina. Num esforço para romper barreiras institucionais, ao final do projeto, houve uma atividade especial, na qual crianças e adolescentes dessas comunidades foram levados para uma imersão dentro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A logística envolveu o aluguel de ônibus e a organização de um dia inteiro de programação. Segundo Mafra, o objetivo era proporcionar uma vivência universitária para os participantes: “nós fizemos uma oficina que era para levar todos os estudantes para dentro da Udesc no final de semana... uma oficina não, seria uma extensão o dia todo”. A experiência foi intensa, especialmente para as crianças menores, que demonstraram grande entusiasmo ao chegarem à universidade: “eles ficaram loucos quando chegaram lá, correram para todo lado (Meu Deus! Nós quase enlouquecemos naquele dia)”.

Mafra relata que o grupo havia seguido todos os protocolos para o uso do espaço: “nós já havíamos reservado todas as salas, porque na Udesc é assim, tem que reservar”. No entanto, a chegada inesperada de um grupo de mulheres brancas, trajadas de forma distinta – “todas na ‘estica’, estavam de meia-calça” – revelou uma disputa simbólica e material pelo direito de estar ali. “E em um momento, uma delas abriu a porta e falou “Ah! Eu irei usar essa sala”;

A tensão aumentou quando mesmo sem justificativa legítima, reivindicou a posse da sala: “ela fez um ‘fuzuê’ para nos tirar dali”. A situação não se restringiu a um conflito administrativo; o olhar lançado sobre as crianças e as responsáveis pelo Coletivo Nega carregava uma dimensão racial explícita: “ela olhava para as crianças de uma forma tão nojenta, sabe?”.

Ela inicialmente havia visto apenas as crianças, por isso mencionou que queria falar com os responsáveis, Mafra explica que “os responsáveis eram eu e a Thuanny, responsáveis no sentido da logística, nós que estávamos resolvendo as coisas da logística”, e quando “chega duas pretas para falar com ela, pensa em uma pessoa que olhava para a nossa cara com um nojo, que parecia que queria nos matar”.

Mafra complementa que “ela não precisava falar nada, porque já sabíamos o que era”, a reação das crianças, que perceberam o desprezo e responderam à altura, demonstra a dimensão pedagógica desse momento – não apenas no que se pretendia ensinar nas oficinas, mas no que foi aprendido sobre as dinâmicas de exclusão e privilégio racial dentro da própria universidade.

Mesmo após a intervenção de um gestor acadêmico, que reafirmou o direito do Coletivo NEGA de permanecer na sala, o racismo estrutural se fez evidente. A mulher, que possuía indevidamente uma chave do espaço, não enfrentou consequências significativas: “no fim ela

estava totalmente errada, porém por ser branca ela foi respaldada e ela está certa sempre”.

Esse episódio sintetiza como instituições públicas, mesmo quando formalmente acessíveis a grupos historicamente marginalizados, continuam reproduzindo hierarquias raciais e sociais, tornando a ocupação desses espaços uma constante luta por legitimidade e reconhecimento.

Na esteira destas preocupações, elas montaram o projeto Afroarte SC - Viajando com arte negra nas escolas catarinenses, criado para levar arte negra e discussões sobre questões raciais a escolas públicas em Santa Catarina. Contemplado pelo edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura em 2017, o projeto teve como objetivo promover representatividade, educação e conscientização através do teatro, da música e de oficinas pedagógicas.

Entre julho e novembro de 2018, o projeto percorreu cidades catarinenses como Laguna, Joinville, Itajaí, Blumenau e Lages, com apresentações de *Preta-à-Porter*, oficinas de teatro e percussão. Essas atividades, voltadas para estudantes e educadores, com foco em estratégias para incluir discussões raciais no ambiente escolar⁶⁸⁸. Ao refletir sobre o impacto desse projeto nas escolas públicas e comunidades, ela destaca que as ações ajudaram a "fazer com que a discussão racial entrasse de uma forma mais branda, mais lúdica para geral que não tinha muita discussão sobre".

[...] Por isso que eu gosto da arte, principalmente da arte do Nega, porque a arte é política, ela precisa ser política. [...] Se arte não tem uma função social, para mim, ela não é nada. E através do Nega, nós começamos a ter essa função social. Você fala para um adolescente “Ah! Vamos lá em uma mesa falar sobre racismo”, não vai, não vai, entendeu? Mas “Ah! Vamos lá ver uma peça de teatro” e explica como é a peça, então já tem um interesse um pouco maior, porque é uma coisa mais lúdica, mas cultural, mais dinâmica e acabam indo (Mafra, 2021, n.p.).

⁶⁸⁸ Ver:

https://www.udesc.br/ceart/noticia/coletivo_nega_formado_por_estudantes_da_udesc_leva_arte_negra_para_as_escolas_publicas_catarinenses. Acesso em: 23/07/2025.

Além disso, Mafra reflete sobre as diferenças nas reações do público jovem em escolas e o público mais velho nas comunidades, mas destaca também algumas semelhanças entre os dois grupos. Mafra explica que tanto nas escolas quanto nas comunidades, o público tende a não ter “filtro”, ou seja, expressa suas reações de forma mais espontânea e sem censura.

Segundo ela, “dependendo das pessoas que vão estar lá, também não possuem muito filtro. E acaba que o “negócio” fica diferente... nós não sabemos muito o que vai acontecer, principalmente em relação a temas provocativos como o estupro” (2021, n.p.), representado na cena da performance: “eles iam à loucura...; nós vendíamos as artistas e o público comprava e a mensagem vinha depois, e é nesse momento que eles enlouquecem... na escola e na comunidade.

Figura 24. Coletivo NEGA durante atividade em escolas públicas de Santa Catarina.



Fonte: Foto: Cristiano Prim / Divulgação⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹Coletivo NEGA abre inscrições para levar arte negra a escolas públicas de 5 cidades de Santa Catarina. G1 Santa Catarina, 5 ago. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/coletivo-nega-abre-inscricoes-para-levar-arte-negra-a-escolas-publicas-de-5-cidades-de-santa-catarina.ghtml>. Acesso em: 27/03/2025.

Rita Roldan ao ser questionada sobre a preferência pelo público das escolas explica que,

É um público de reações espontâneas, é um público com reações verdadeiras honestas, é um público mais honesto. Então, quando você vai apresentar nas escolas, é porque tanto as crianças como os adolescentes, quando ela não estiver gostando, ela não vai estar sorrindo, sabe? Ela não vai fingir que está gostando. O adolescente muito menos, quando não estão gostando, fazem questão de mostrar que não gosta. Dessa forma, são reações tanto na parte de se sentir provocado quanto na parte de se sentir acolhido, de rolar um assobio, de rolar um assédio (Roldan, 2021, n.p.).

O assédio que Rita menciona, está relacionado a cena de estupro que fazia parte da performance, mas a apresentação como um todo “Porque já apresentamos para muitos adultos que ficavam olhando para nossos corpos; e os adolescentes, eles assobiam, eles falam mesmo”, salientando que a ausência de filtros entre os adolescentes é marcante e muitas vezes necessária para complementar o diálogo porque “antes da cena do estupro, tem a cena de exibir cada menina negra, é nessa hora que, normalmente, acontecem os assédios, e na sequência “vem o “tapa” dessa cena” (Roldan, 2021, n.p.).

A sequência de cenas, com a exibição das meninas negras e a reação do público, é crucial para entender a forma como a performance trabalha com o corpo como um campo de batalha simbólica. A exposição do corpo negro é seguida pelo “tapa”, ou seja, a cena de confronto ou resistência, que serve para “amarrar” a mensagem e dar contexto à provocação inicial. O “beijo”, como Rita chama, representa o momento de atração ou sedução, mas o “tapa” é a ação que traz a consequência dessa exposição, ligando a vulnerabilidade do corpo à resistência, e culminando na crítica social.

Portanto, a combinação do “beijo” e do “tapa” representa o jogo de poder entre sedução e resistência, atração e confronto, funcionando como uma forma de comunicar a complexidade da vivência de mulheres negras, especialmente dentro de contextos de violência, racismo e sexualização. A “amarrada” na mensagem acontece quando essa

dinâmica se revela, esses momentos de impacto — tanto no sentido positivo (acolhimento) quanto negativo (assédio) — criam um espaço de reflexão e crítica, que é tanto doloroso quanto necessário para o processo de conscientização que a performance busca provocar.

Afinal, a formação do pensamento mora também "àquilo que nos faz suar, estremecer, tremer, todos aqueles sentimentos que são sentidos crucialmente na superfície do corpo, a superfície da pele onde nós tocamos e somos tocados pelo mundo"⁶⁹⁰. As apresentações com as crianças e adolescentes a partir dessas narrativas, tem se mostrado um desafio emocional, mas também uma forma de prazer genuíno, especialmente quando as artistas conseguem tocar o público provocando reações que desestabilizam, mas que também abrem espaço para uma reflexão mais profunda sobre as questões abordadas na performance.

Quando fazemos teatro, nós pensamos muito no público, no que o público está sentindo, mas enquanto atrizes, nós enquanto pessoas que vamos apresentar, normalmente pensamos no que a plateia vai pensar e não pensamos no que estamos sentindo, no entanto, temos que nos dar conta do que estamos sentindo, nós sentimos um prazer, uma emoção, um desgosto, um desconforto enorme nessa cena. E com as crianças e adolescentes, é muito prazeroso, porque é muito mais “a flor da pele (Roldan, 2021, n.p.).

A observação de Rita Roldan sobre o prazer e o desconforto sentido pelas atrizes durante uma cena — como a cena do estupro mencionada em outros trechos — traz à tona a complexidade emocional do ato de performar. As atrizes não apenas representam algo, mas se envolvem profundamente com o que estão transmitindo, sentindo as emoções de forma intensa, seja de prazer, emoção ou desconforto.

Isso demonstra o nível de imersão que a performance exige delas, pois elas não estão apenas encenando uma história, mas vivendo as emoções do que estão retratando. Nesse sentido, compreendo que [...] as emoções trabalham para alinhar o espaço da corporeidade com o social⁶⁹¹”. As emoções nesse contexto alinham os corpos das atrizes e dos estudantes a um espaço de transformação e aprendizado.

⁶⁹⁰Ahmed, 2018, p. 171.

⁶⁹¹Ahmed, 2004, p. 69.

A raiva contra o racismo é convertida em energia para a educação antirracista, enquanto o choque ou curiosidade dos estudantes os deslocam das normas preconcebidas, abrindo espaço para novas perspectivas. No entanto, muitas vezes eram necessárias adaptações na linguagem da performance para que ficasse acessível. “Tem escolas que nós sabíamos o público para o qual íamos apresentar e tínhamos que dar uma segurada em algumas coisas”, mas ainda sim, “nós tentávamos não “podar”, não tínhamos essa coisa de ficar colocando censura”. Por exemplo,

uma vez apresentamos para a quarta série, se não me engano, tinha outras turmas também, mas a maioria era quarta série; e tinha coisas que eles não iriam entender, porque era uma “tirada” um sarcasmo, um sarcasmo que não entenderiam com a idade, mas nós deixávamos e incrementamos com alguma coisa em cima para que pudessem entender um pouquinho melhor (Mafra, 2021, n.p.).

Esse movimento de adaptação não impede ou dificulta o alinhamento dos corpos através das emoções, porque elas continuam circulando e produzindo sentidos. Apesar desses desafios, Mafra explica que prefere se apresentar para o público das escolas e comunidades, e que talvez essa preferência seja por se “identificar mais com esse público e até por estar mais perto”.

E complementa que, “quando apresentamos nesses lugares, não têm muita infraestrutura; nós apresentamos no meio do mato com sofá de cenário que estava abandonado dentro da comunidade. Essa improvisação, segundo ela, é o que promove essa sensação de estar mais perto do público, uma vez que “no teatro, é tudo mais organizado, é mais fácil, E ficamos mais afastados do público também, porque tem essa divisão do palco-plateia”. Sobre o mesmo assunto Thuanny reflete que:

A escola é um mundo..., eles estão muito mais ligados, eles estão muito mais abertos de entender, eles se sentem bem em ter uma coisa nova [...]...; eu não gosto de público quieto, então eles bagunçam e se não gostar, eles vão rir da sua cara. Não é um público que está ensinado a ficar quieto, ouvir e falar o que queremos. Então, sempre estávamos nervosas para apresentar, sempre dava

um nervosinho nas escolas, sabe? (Paes, 2021, n.p.).

O reconhecimento das comunidades e da escola como um lugar confortável para as apresentações, também contribui para o desenvolvimento das conversas e da performance em si. Rita Roldan ao ser questionada como se sente com relação ao racismo que pode surgir do público durante as apresentações, afirma que se sente protegida dentro da escola, e que tem “mais receio de apresentar, [...] mais medo em teatro, na rua principalmente”. Colocando mais uma vez a escola como um lugar de conforto dentre os espaços que o Coletivo Nega se apresenta. Ainda que diversas demonstrações violentas de racismo tenham ocorrido durante as apresentações no espaço escolar dentro e fora do projeto Afro Arte-SC.

Maфра conta que “não é um racismo assim direto... o racismo ele é aquela coisa, você já sabe” (2021, n.p.), indicando que muitas vezes as violências racistas frequentemente ocorrem de maneira subjetiva, mas de acordo com o que se lembra, um dos casos emblemáticos de racismo ocorreu numa apresentação escolar que ocorreu no interior do estado:

Teve uma escola em que fomos apresentar e fizemos a cena, e era uma plateia gigante, um auditório muito lindo, muito grande, e lá em cima todos os alunos sentaram e embaixo, nas duas fileiras da frente, sentaram professores do magistério (professoras, eu acho que não vi professor). E a cena começou, e em um determinado momento da peça essas professoras levantam e começam a ir embora, e as professoras todas brancas, todas. E nós meio que improvisamos na hora e falamos “Olha! Isso é racismo”... e uma das professoras que estava indo embora entrevistou e disse que não, que nós que éramos racistas, e começou uma discussão. Assim, todas foram embora, enquanto os alunos, todos, ficaram até o final, até o debate. E nós, no debate, falamos assim “São essas pessoas que estarão na sala de aula depois e olha o exemplo que elas dão” (Maфра, 2021, n.p.).

A noção de racismo reverso⁶⁹² que aparece quando as professoras brancas se levantam e acusam as atrizes de estarem sendo racistas, é frequentemente mobilizada por pessoas brancas como uma resposta defensiva diante de debates sobre racismo estrutural, privilégios raciais e políticas de ação afirmativa. Ao reduzirem o racismo a manifestações individuais de preconceito, ignoram seu caráter sistêmico e interpretam qualquer crítica ou hostilidade baseada na raça como discriminação, invertendo a relação entre opressor e oprimido.

Esses discursos não circulam apenas a partir de interpretações equivocadas do racismo, sua difusão, sobretudo em setores conservadores e no debate político-jurídico, busca deslegitimar ações antirracista e preservar hierarquias raciais estabelecidas, uma vez que políticas de reparação histórica, como cotas raciais, são frequentemente percebidas como ameaças à posição social da branquitude e utilizadas como argumento que provoca nas pessoas brancas um sentimento de injustiça, levando à ideia de que agora são elas que estão sendo discriminadas, distorcendo o conceito de racismo e fortalecendo estruturas que mantêm a branquitude como norma social.

Diretamente vinculado ao pacto da branquitude⁶⁹³, esse discurso dificulta a responsabilização por desigualdades raciais e protege privilégios históricos porque envolve uma negação sistemática do racismo, minimizando suas consequências e deslegitimando relatos de

⁶⁹²Para uma análise aprofundada sobre o tema, recomenda-se a leitura do artigo o debate sobre o racismo reverso: A negação do conceito pelo viés histórico-social, no qual o autor discute a origem, utilização e controvérsias em torno do conceito de racismo reverso. O texto contextualiza historicamente o racismo estrutural, demonstrando que ele não se limita a atos isolados de preconceito, mas opera como um sistema que mantém privilégios raciais. Além disso, analisa como a noção de racismo reverso é frequentemente mobilizada para deslegitimar a luta antirracista, invertendo a relação entre opressor e oprimido. Ver: FONTOURA, Julian Silveira Diogo de Ávila. O debate sobre o racismo reverso: a negação do conceito pelo viés histórico-social. *Revista Em Favor De Igualdade Racial*, (2022), 5(02), 43–54. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?task=detalhes&source=11&id=W4312712819>. Acesso em: 23/07/2025.

⁶⁹³Segundo a Dra. em Psicologia e pioneira nos estudos sobre branquitude no Brasil Cida Bento, o pacto da branquitude refere-se a um acordo, “um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas que visa manter seus privilégios” (Bento, 2022, p. 18). Esse pacto é transmitido de geração em geração e não depende de uma articulação formal, mas opera de maneira sutil e sistêmica, garantindo que a branquitude continue sendo a norma e que pessoas negras permaneçam em posições subalternas. A autora explica que “esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele” (Bento, 2022, p. 18).

pessoas negras⁶⁹⁴. O ato de se levantar e sair, é uma recusa em ouvir quem estruturalmente não está habilitado racial e socialmente para falar⁶⁹⁵, e menos ainda para ensinar. A ideia de racismo reverso se encaixa perfeitamente nessa lógica, pois transforma a branquitude em vítima e desvia o foco das injustiças históricas⁶⁹⁶.

O racismo é um fenômeno sistêmico, enraizado na história colonial e nas estruturas de poder. Ele não se resume a hostilidades individuais entre brancos e negros, mas a um sistema que perpetua desigualdades. Aceitar que o racismo estrutural existe implica reconhecer que pessoas brancas, mesmo que não de forma intencional, se beneficiam desse sistema. O pacto da branquitude opera para evitar esse reconhecimento, e o discurso do racismo reverso se torna uma ferramenta para rejeitar qualquer responsabilidade.

Sempre que há avanços na luta antirracista, o pacto da branquitude se reorganiza para reafirmar a hierarquia racial. Sustentada por um pacto narcísico, a branquitude frequentemente se manifesta em iniciativas que, sob o pretexto de celebrar a diversidade, acabam por reforçar a centralidade branca. Essas iniciativas intencionam esvaziar o significado das lutas antirracistas e, em vez de promoverem uma reflexão genuína sobre o racismo estrutural, resultam em encenações que, além de gerar desconforto, reafirmam as desigualdades existentes.

Em uma das apresentações de *Prêt-à-Porter*, o Coletivo Nega vivenciou uma dessas situações, em que a tentativa de celebrar a Consciência Negra revelou-se permeada por racismo e contradições, conforme relembra Michele Mafra:

Nós chegamos lá e o pessoal da organização, acho que era da prefeitura, estavam todos fantasiados de étnicos, estavam todos fantasiados com roupas africanas, turbantes... a comida era feijoada... estava tudo muito lindo para eles, e foram muito receptivos conosco. Então tá, fomos apresentar o *Preta-à-Porter*, tinha um público só de negros, de religião de matrizes africanas, só eles sentados e restante só branco. Apresentamos o *Preta-à-*

⁶⁹⁴Ibid., p. 14-15.

⁶⁹⁵MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar?. *Medium*, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 2024.

⁶⁹⁶Bento, op. cit., p.18.

Porter. Depois do *Preta-à-Porter*, essas mulheres não conseguiam nem olhar para nós. Depois, chegou o prefeito da cidade e apertou a nossa mão e falou “Ah! Mas a gente nem é tão racista assim, né?”. E assim, nós não falamos nada, só olhamos para ele assim... “Olha, querido... a mensagem foi dada”. Ficou um clima tão estranho no final, eles ficaram muito desconsertados. E o público de negros que estava na frente, eles só ficavam assim (balançando a cabeça em afirmação), eles só faltavam agradecer, obrigado! Obrigado!, porque foi muitos “tapas na cara” nessa cidade, ficou um clima bem pesado no final. Nós fomos embora e nunca mais nos chamaram (Mafra, 2021, n.p.).

Eventos institucionais voltados à celebração da Consciência Negra frequentemente reproduzem contradições que evidenciam a superficialidade que muitas vezes permeia o compromisso com a questão racial. Ainda que travestidos de receptividade, esses momentos podem expor tensões raciais mal resolvidas e reforçar estereótipos, em vez de promoverem uma verdadeira transformação social.

A falta de uma verdadeira intenção em escutar, ver e sentir as mensagens que estão sendo transmitidas se deve à preocupação em não parecer racista. Nesse contexto, há uma ênfase em reconhecer o racismo de forma superficial, mas sem a disposição de encarar a responsabilidade pessoal ou coletiva por ele. Isso resulta numa ficção nomeada de racismo sem racistas, situação em que o racismo é amplamente identificado, mas permanece sem responsáveis⁶⁹⁷.

A experiência do Coletivo Nega no espaço escolar expressa que se por um lado as apresentações revelam a potência da arte como ferramenta de denúncia e educação antirracista, por outro, existe uma

⁶⁹⁷Eduardo Bonilla-Silva, em *Racismo sem Racistas*, argumenta que, no contexto contemporâneo, o racismo se manifesta de forma mais sutil, como um “racismo sem racistas”, em que, embora o discurso público negue a existência de discriminação, práticas estruturais de desigualdade racial continuam a ser perpetuadas. Essa “cegueira de cor”, como o autor chama, se reflete na negação do racismo enquanto um problema sistemático, resultando em um cenário em que as pessoas, ao se preocuparem em não parecerem racistas, acabam por não reconhecer as mensagens de resistência e transformação que emergem das lutas antirracistas. Ver: BONILLA-SILVA, Eduardo. *Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América*. 1. ed. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2020.

forte resistência à compreensão do racismo estrutural, especialmente na hierarquia educacional.

A branquitude não precisou ser reivindicada ou positivada, pois ser branco já é visto como algo desejável e normativo. Diferente da negritude, que historicamente precisou construir uma identidade afirmativa contra a desumanização, a branquitude não enfrenta essa tensão interna. Isso significa que os brancos, de maneira geral, não se identificam como brancos ou não são pressionados a desenvolver uma "consciência branca" que valorize sua identidade racial. As discussões sobre negritude frequentemente pressionam debates sobre a branquitude desmantelando a ideia de bloco cultural e racial hegemônico.

Nos relatos das membras do Coletivo NEGA sobre as viagens à trabalho no interior de Santa Catarina relacionadas a violência de racismo, a presença do que Cardoso vai chamar de branquitude acrítica e branquitude crítica é frequente, e surge de maneira alternada ou combinada. Segundo ele, a branquitude acrítica expõe uma "consciência branca" racista, isto é, a valorização de si ocorre em detrimento do outro, manifesta um racismo explícito. Trata-se de supremacistas⁶⁹⁸.

Enquanto a branquitude crítica, são os brancos comuns, não pregam ódio racial, se opõe ao racismo, ama, convive, tolera pessoas negras. No entanto, essa oposição acontece de forma discreta, pois vivemos em um período em que o racismo explícito é considerado imoral e ilegal⁶⁹⁹. A ideia de que o branco crítico "tolera" o não branco sugere que sua convivência com pessoas racializadas não é necessariamente genuína, mas sim carregada de limites e desconfortos. Ele pode manter relações com pessoas negras, mas essa relação pode ser marcada por uma atitude de condescendência ou obrigação social, e não por um verdadeiro desejo de equidade e justiça⁷⁰⁰.

O episódio relatado pelo Coletivo Nega exemplifica de forma contundente a tensão entre a branquitude crítica e a branquitude acrítica dentro de eventos institucionais que supostamente celebram a Consciência Negra. A organização do evento, ao se fantasiar com

⁶⁹⁸Cardoso, 2014, p.96.

⁶⁹⁹Cardoso (2008, p.172-173) menciona que tanto a consciência branca racista quanto a consciência negra antirracista possuem um elemento comum: a valorização da própria identidade. No entanto, há uma diferença fundamental entre elas: enquanto a consciência branca racista inferioriza o outro, a consciência negra antirracista busca a igualdade. Para explicar sua reflexão, o autor elaborou uma tabela elencando e analisando as características da branquitude crítica e acrítica e como elas se relacionam com a consciência negra.

⁷⁰⁰Cardoso, 2014, p.173.

vestimentas africanas e oferecer feijoada como símbolo de “homenagem”, reproduz um padrão típico da branquitude acrítica. Em vez de uma reflexão profunda sobre o racismo estrutural e suas consequências, há uma apropriação superficial de elementos culturais negros, reduzindo a celebração a um espetáculo exótico e confortável para o olhar branco.

Além disso, a reação do prefeito – ao afirmar, após a apresentação do *Preta-à-Porter*, que “nem somos tão racistas assim” – demonstra uma tentativa de minimizar o impacto da performance, desviar a atenção da denúncia estrutural feita pelo grupo e garantir que sua posição não seja questionada. Esse mecanismo de defesa está alinhado com a lógica da branquitude crítica, que, ao invés de reconhecer sua posição na manutenção do racismo, busca reafirmar uma suposta neutralidade ou até mesmo uma imagem de não racista, sem, no entanto, questionar ou modificar suas práticas.

A reação das mulheres brancas após a apresentação – evitando olhar para as atrizes do coletivo – reflete um momento de tensão racial mal resolvida. Aqui, pode-se vislumbrar também um elemento da branquitude crítica, na medida em que essas espectadoras, ainda que não verbalizem, sentem o impacto da performance e se deparam com o incômodo de serem interpeladas pelo racismo. No entanto, o desconforto não se traduz necessariamente em uma mudança de postura ou em um engajamento real na luta antirracista, mas sim em um distanciamento, um silenciamento da questão.

Essa contradição é evidenciada na última fala do relato: enquanto o público negro expressa gratidão por ver suas vivências representadas e denunciadas, o espaço institucional branco reage com estranhamento e desconforto. A peça *Preta-à-Porter* não apenas expôs o racismo presente naquele contexto, mas também desestabilizou a narrativa que a organização do evento pretendia construir – a de uma celebração da diversidade sem um enfrentamento real do racismo. Isso reforça a ideia do trecho final do texto, que aponta como a preocupação em não parecer racista leva à criação de uma ficção onde o racismo é amplamente reconhecido, mas ninguém se reconhece como racista.

Se, por um lado a performance provoca incômodo nas pessoas brancas em ambientes escolares, entre os estudantes negros a recepção ao Coletivo NEGA assume um caráter distinto, especialmente entre os adolescentes negros, que demonstram grande entusiasmo e identificação com as integrantes do coletivo. Segundo Fernanda Raquel: “é um

reboição, porque são pessoas diferentes aparecendo lá, são todas mulheres, mulheres jovens, sempre comentam “Nossa, elas são lindas. Nossa, o cabelo de vocês é maravilhoso”.

E sempre a reflexão depois da peça que eu cheguei a receber, dos alunos da minha escola e do que as meninas já comentaram de outras escolas que elas apresentaram, que é muito bom, é uma recepção muito calorosa como “Uau! Que legal! Eu quero conhecer aquela, é aquela ali que me identifico. Ah, eu achei ela linda, queria conversar com ela. Ah, eu gostei do estilo daquela ali, nossa, que legal. Nossa, quando falou tal coisa” e vem, sabe? Vem um monte de memórias à tona. Eu lembro que depois que elas apresentaram na minha escola, várias alunas negras vieram falar comigo querendo saber mais e comentando coisas, contando as suas vivências. É muito impactante. Nas escolas temos uma recepção bem aberta, porque a maioria das escolas do estado tem vários alunos pretos e pretas, tem bastante. Lá onde trabalho, tem bastante. Muitos não se assumem, já andei sondando assim, não se assumem nem se entendem como pretos. Mas... (Silva, 2021, n.p.).

A presença do Coletivo NEGA constrói processos de identificação entre as estudantes negras, que veem no grupo um reflexo de suas próprias vivências e estéticas. A proximidade de idade e visual das atrizes com as estudantes contribui para a construção desse vínculo. Como destaca Fernanda Rachel, sua própria aparência gera aproximação: “eu uso turbante, eu uso dread, uso as minhas tranças, então isso dá uma aproximada”. Esse aspecto é essencial, pois a identificação não ocorre apenas pelo discurso, mas também pela imagem e pela corporeidade das artistas, atraindo as estudantes que “Vêm fazer um monte de perguntas, principalmente, as meninas se identificam muito”.

A recepção entusiasmada do público jovem não se limita ao momento do espetáculo, mas reflete um processo mais amplo de identificação e reflexão que pode se iniciar antes mesmo das apresentações. Um episódio relatado por Fernanda Rachel, mas vivido

por outro integrante do coletivo, Franco, ilustra essa dimensão do impacto da representação.

Ao se arrumar no banheiro de uma escola pública, Franco percebeu o olhar atento de uma estudante negra, que a observava fixamente e passou a fazer diversas perguntas sobre seu cabelo. Tendo passado recentemente por um processo de transição capilar, Franco se impactou ao “Ver aquela menina de cabelo crespo todo preso, e ela com o blackzão dela começando a crescer... é isso, não precisa nem falar nada, só estar perto e olhar, essa troca de olhares, sabe? Parece que já ensina tanta coisa”, relata Fernanda.

A troca silenciosa mencionada pela atriz evidencia que o poder da visibilidade é pedagógico, contribuindo para a construção de um ambiente de reconhecimento e fortalecimento da identidade negra que não se dá apenas pela transmissão direta de conhecimento, mas também pela vivência compartilhada e pela identificação com figuras que rompem com padrões hegemônicos.

O afeto é um elemento central nas experiências do Coletivo NEGA especialmente com o público das escolas. Pensando numa perspectiva social, é possível afirmar que os sentimentos, as reações emocionais e as formas de vivenciar o mundo pelas pessoas negras não são apenas individuais, mas também coletivamente moldadas pelas condições históricas e sociais em que estão inseridos⁷⁰¹

A formação social das mulheres negras traz questões ligadas ao sexismo e a misoginia, e se forma a partir da rejeição a traços raciais do fenótipo negro como por exemplo, a cor da pele, os cabelos crespos e a desvalorização de suas narrativas, vontades e trajetórias. Sendo condicionadas a ouvir cotidianamente a opinião do outro sobre seus cabelos, seus corpos e suas escolhas de vida. Esse processo pode dificultar a aprendizagem através da fala e da escuta, por isso a pedagogia do Coletivo NEGA se torna interessante, uma vez que chega permeada de afeto.

Por isso considero que a interação entre Franco e a estudante negra no banheiro da escola, se trata de um elo importante dentro de um processo maior de reconhecimento de si, de afirmação e positivação emocional que ocorre também durante as apresentações. O valor simbólico da troca de olhares nesse caso, atravessa diversos períodos

⁷⁰¹Souza, 1983, p. 19.

históricos para buscar, num processo de ubuntu a força de re-restituir negra, numa sociedade eurocêntrica.

O afeto surge como um componente essencial dessa dinâmica, funcionando tanto no sentido de acolhimento quanto no de transformação – um afeto que não apenas conforta, mas também afeta, provocando mudanças internas e externas, “e é muito forte, é muito forte”, reflete Fernanda. Ao destacar essa conexão, o diálogo reforça a ideia de que a representatividade não se limita à visibilidade, mas se materializa em encontros que geram impacto emocional e subjetivo.

Sobre o público da escola, Thuanny acredita que eles foram essenciais para fortalecer e dar continuidade nas apresentações do *Preta-a-Porter*, principalmente em espaços onde o diálogo era mais difícil. Segundo ela, nas escolas “estávamos falando coisas que ninguém havia falado até aquele momento daquele jeito e isso era muito potente, a nossa energia, o nosso texto, acreditar naquilo que estávamos fazendo era muito potente.”

Emergindo como uma experiência formativa, que Thuanny acredita que terá um impacto duradouro na sociedade catarinense, ela reflete que “eu acredito que o *Preta-à-Porter*, tem uma grande influência nessas gerações, de estar apresentando para um monte de escolas, para toda a escola, para os pequenos de 6-7 anos até os de 15-18, sabe?”

A interação entre arte e educação realizada pelo grupo tem conseguido ser uma ponte para esse futuro, pois como observa a artista: “Tem pessoas até hoje de escolas que vêm falar conosco, que nos admira, que manda mensagem”. E conclui que “arte é educação, e o *Preta-à-Porter* nas escolas foi algo que foi o diferencial dentro da região”.

No processo de construção do Coletivo NEGA, a iluminação poderia ser considerada apenas um elemento técnico, mas adquire uma dimensão sensível sob a perspectiva de Alexandra, iluminadora do grupo. Em entrevista concedida, Ale — como é frequentemente chamada — aborda sua trajetória na iluminação cênica de maneira profunda, articulando aspectos técnicos, culturais e sociais, com ênfase na relação entre iluminação teatral e a representação do corpo negro.

Seu ingresso na área ocorreu de maneira casual, sem a intenção inicial de seguir essa carreira. Interessada no teatro, foi incentivada por Thuanny a atuar como iluminadora no coletivo, oportunidade que marcou o início de seu envolvimento com a área. O interesse mais profundo pela iluminação surgiu durante seu trabalho no Coletivo NEGA, ao perceber

seu potencial artístico e técnico, sobretudo no que diz respeito ao olhar do iluminador ao trabalhar com corpos negros no palco.

Alexandra Melo enfatiza que, enquanto a iluminação cênica pode ser tratada como um processo técnico ou padronizado, sua experiência como iluminadora negra revelou a necessidade de um olhar sensível e cuidadoso. Para ela, iluminar corpos negros exige atenção a detalhes como a textura do cabelo e a temperatura da pele. Destaca ainda a ausência de um padrão universal para a iluminação de pessoas negras: “até porque nós temos muitas diferenças de tonalidade de pele e não é algo universal. As nossas diferenças de tonalidade são muito intensas”. Assim, a iluminação de corpos negros um olhar particular, que respeite e realce a diversidade de tons de pele no palco.

Segundo ela, a experiência com iluminação cênica varia conforme o espaço. Em apresentações realizadas em escolas, onde o palco não segue a configuração tradicional dos teatros — com uma cabine de luz separada do público —, a proximidade com a plateia permite uma observação mais direta das reações. Alexandra Melo ressalta essa dimensão interativa ao afirmar: “Eu consigo ficar assistindo o público. É muito legal, é muito interessante, as reações”, e, no caso das escolas, “eu fico bem ao lado deles ou na frente”.

A dramaturgia é convencionalmente vista como “[...] toda técnica e teoria que moldam o conjunto de signos expressivos e ações que são urdidos para criar a tessitura da performance”⁷⁰². Nesse sentido, ela está intrinsecamente ligada ao texto escrito, que dará bases para as ações e intenções das atrizes e atores em cena. Mas a relação entre iluminação e público evidencia que a experiência da dramaturgia se dá de múltiplas formas, inclusive na dimensão do sensível.

O teatro, nesse sentido, é uma arte “intrinsecamente interdisciplinar e intersemiótica na qual o signo verbal é apenas um dos elementos constitutivos.”. A iluminação não apenas compõe a atmosfera do espetáculo, mas também amplia as respostas emocionais da plateia. Essa observação direta permite que ela, como iluminadora, tenha uma visão mais clara de como as decisões cênicas (como a iluminação, a atuação, o ritmo) estão impactando as pessoas e criando uma resposta emocional.

A iluminação, ao potencializar as respostas emocionais da plateia, torna-se um elemento que influencia a recepção e a experiência

⁷⁰²Martins, 1995, p. 52.

do espetáculo. No entanto, a interação entre cena e público não se dá apenas pelo jogo de luz e sombra, mas também pelas dinâmicas de presença, olhar e tensão que se estabelecem entre quem performa e quem assiste. E também é moldada pelas expectativas do público e pelo contexto em que a performance ocorre.

No caso do Coletivo NEGA, essa relação se revela particularmente complexa, pois, apesar da clareza do posicionamento político do grupo em suas redes sociais e materiais audiovisuais, muitas instituições e organizadores demonstram pouco compromisso em compreender a proposta antes de convidá-las para eventos. Essa falta de pesquisa prévia gera um descompasso entre o que o grupo apresenta e o que certas plateias esperam. Como apontado por Alexandra, “as pessoas têm preguiça de realmente pesquisar sobre o grupo, de entender qual é a nossa”.

Muitas vezes, o convite parte de uma lógica reducionista, em que basta incluir artistas negros para abordar questões raciais, sem considerar a complexidade e a contundência de seus discursos. Essa desatenção se manifesta também nas expectativas sobre o tom da performance. Como ironiza uma integrante do coletivo, “acham que vamos chegar lá com uma mensagem do Morgan Freeman da consciência”. A referência aponta para uma demanda por discursos conciliatórios e palatáveis, em contraste com a abordagem crítica e provocativa do grupo.

Essa tensão entre expectativa e entrega se reflete na reação do público, que, em alguns casos, demonstra desconforto ao perceber que a performance não reproduz narrativas apaziguadoras, mas sim confronta estruturas de poder e desigualdade, como destaca Fernanda Raquel “é uma dificuldade, tem pessoas brancas que super admiram, acham lindo, maravilhoso, mas já aconteceu de apresentar em alguns lugares e sentir que o público estava meio “engolindo a seco”. Esse desconforto é uma forma de resistência involuntária à desestabilização do status quo racial, no qual as histórias e experiências dos negros são muitas vezes reduzidas a narrativas palatáveis e não ameaçadoras para a branquitude.

No entanto, é possível observar diferenças significativas nas estratégias adotadas grupos analisados neste estudo. O Coletivo NEGA desenvolve uma prática estética que confronta diretamente a branquitude e tem como foco central a escuta e o fortalecimento do público negro. Suas criações partem de experiências concretas de racismo, silenciamento e deslocamento, buscando afirmar corpos, vozes e memórias negras como potências criativas e políticas.

Já as Madalenas Anastácias, especialmente nos contextos formativos e nos processos que envolvem grupos mistos, acabam por assumir o papel de educadoras de pessoas brancas. A pedagogia que se constitui nesses espaços frequentemente recai sobre as mulheres negras, que se veem responsáveis por introduzir temas como racismo estrutural, branquitude e colonialidade às participantes brancas, muitas vezes sem o preparo ou a escuta necessária por parte dessas interlocutoras.

Apesar das abordagens distintas, há um ponto de convergência importante: o desgaste. Ambas as práticas — o enfrentamento direto e a pedagogia racial cotidiana — geram cansaço, sobrecarga emocional e desgaste afetivo. Seja pela resistência do público branco ao confronto, seja pela lentidão dos processos de conscientização dentro de espaços de formação, as mulheres negras envolvidas nesses coletivos carregam, além da potência de suas vozes, o peso de terem que constantemente explicar e se expor.

Fernanda destaca que, em algumas apresentações, especialmente em uma cidade próxima a Joinville, houve uma recepção educada, mas distante, indicando que o conteúdo da peça não era o que o público esperava. Segundo ela, aparentava que eles haviam convidado “pessoas negras para apresentarem uma peça, no entanto, não era bem o que eles esperavam”. Não houve uma reação negativa explícita, porém a impressão das atrizes foi de estranhamento, Fernanda relembra que “terminou e tinha umas palmas, o pessoal meio que na educação, sabe? Levantou e ficou batendo palma, e nós “Cara! Esse público... não sei não...”. Eles não contavam que íamos dar umas “porradas”.

Evidenciando o desgaste emocional de enfrentar essa realidade, uma vez que o fato de, no final, o público aplaudir a performance, mesmo diante do desconforto, aponta para a contradição intrínseca da branquitude: enquanto há uma tentativa de recusar ou minimizar a legitimidade da raiva negra, essa mesma raiva pode ser reconhecida e até aplaudida quando sua expressão é percebida como arte ou performance.

Isso sugere uma reação ambivalente, onde a branquitude ainda não está completamente disposta a confrontar as realidades do racismo, mas ao mesmo tempo não se sente confortável para o embate, que não é socialmente aceito. Por isso o engolir a seco é uma solução a esse desconforto gerado por discursos críticos que confrontam estruturas de poder.

Essa tensão entre expectativa e entrega não se limita a um contexto específico, mas atravessa diferentes apresentações do Coletivo

NEGA, revelando como a recepção do público varia conforme sua composição e expectativas prévias. Se, por um lado, algumas plateias expressam desconforto diante do confronto explícito com questões de raça e poder, por outro, há contextos em que essa fricção intensifica a potência da performance.

Esse aspecto é especialmente evidente na experiência de Rita Roldan, que reflete sobre a recepção de *Preta-à-Porter* por plateias majoritariamente compostas por homens brancos. Ela traz uma reflexão intensa sobre essa relação, marcada por contradições e ambivalências: ao mesmo tempo em que esse tipo de plateia gera receio, também potencializa a força da apresentação.

A composição do público revela diferentes potências políticas na performance, especialmente ao considerar os homens brancos como espectadores, o que permite explorar a tensão entre raiva e aceitação nas expressões de mulheres negras. Segundo ela, “é muito mais “massa” apresentar, porque você fala com raiva mesmo”, e como entre o “beijo e o tapa”, frequentemente ela atua mais nas cenas de “tapas”, muitas vezes “dá vontade de dar esse “tapão”, mas dá o receio de ninguém gostar o que também não tem problema”, mas é uma sombra sempre presente. Ainda que em suas experiências, “no final, todos aplaudem muito”.

A raiva, neste contexto, é uma reação ao racismo estrutural, à opressão e às diversas formas de violência histórica e cotidiana sofrida por mulheres negras; raiva da exclusão, do privilégio inquestionável, das distorções raciais, do silêncio, do abuso, dos estereótipos e da sexualização. Lorde ao refletir sobre a raiva, sugere que toda mulher tem, dentro de si, um “artesanal de raiva”, uma raiva acumulada ao longo da vida devido às opressões.

Segundo ela, essa emoção [...] pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem da raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança⁷⁰³. Ao afirmar que “é muito mais “massa” apresentar, porque você fala com raiva mesmo”. Rita Roldan reivindica o direito das mulheres negras de expressar suas emoções de forma autêntica, sem se submeter às normas de comportamento impostas pela sociedade dominante. A experimentação da raiva represada, possibilita, no caso do racismo, devolver a responsabilidade da ação para o racista.

⁷⁰³Lorde, 2019, p.159.

Ela representa uma tentativa de retomar o controle sobre a própria narrativa, desafiando a imposição de que corpos negros, especialmente os femininos, devem ser dóceis e agradáveis de acordo com os padrões brancos e ocidentais. Configurando a raiva como uma estratégia emocional de desestabilizar as narrativas dominantes que tentam silenciar ou domesticar a expressividade do corpo negro.

O receio inicial quanto à recepção do público reflete a internalização das normas sociais que regulam o comportamento das mulheres negras. No entanto a corporificação emotiva do "nós" compostos pelas mulheres negras marcadas pelo corpo em confronto direto com "eles", sem rosto, mas onipresentes criando violências em busca de uma pretensa existência neutra e universal⁷⁰⁴ se configura num "tapão" como uma forma de recuperar o controle sobre a própria narrativa, corroborando com Lorde ao reconhecer que o medo de expressar a raiva "não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você"⁷⁰⁵.

A aceitação, nesse contexto, refere-se ao momento em que uma performance que inicialmente gera desconforto em um público branco é, eventualmente, "aceita" ou aplaudida. Contudo, essa aceitação pode ser superficial, com o público reconhecendo a performance sem se envolver profundamente com as questões sociais e políticas que ela levanta. Portanto, a aceitação não deve ser vista como uma resposta totalmente positiva, mas como uma dinâmica complexa que, em certos casos, pode reforçar as estruturas de poder sem promover mudanças reais nas atitudes em relação ao racismo e à opressão das mulheres negras.

⁷⁰⁴Neste ponto, insiro-me brevemente na discussão proposta pela filósofa Donna Haraway (1995) sobre a objetividade feminista, que opõe o "eles", representando aqueles que estão por trás de um saber com viés masculinista, ao "nós", composto pelas pessoas marginalizadas, cujas experiências e identidades são marcadas pelos corpos. Para Haraway, resgatar o sentido da visão para o feminismo não significa rejeitar ou substituir termos como "objetividade", "racionalidade", "visão" ou "ciência", mas sim revê-los e recontextualizá-los a partir de uma perspectiva feminista. Ela critica a tradição da ciência e do conhecimento por ser construída a partir de uma perspectiva dominante, geralmente masculina e eurocêntrica, que ignora as influências do sujeito no processo de conhecimento. Haraway propõe que o feminismo, ao situar o saber, oferece uma forma mais inclusiva e crítica de entender o mundo, sem recorrer à divisão rígida entre sujeito e objeto ou à busca por uma "verdade" universal. Em vez disso, o conhecimento é sempre parcial, situado e contextualizado. "A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto" (Haraway, 1995, p. 21).

⁷⁰⁵Lorde, 2019, p.155.

Para Audre Lorde, a raiva e a devolução da violência são fundamentais para não reter para si tudo de ruim que o racismo provoca. Essa raiva, ao ser expressa no palco, torna-se um ato simbólico de resistência, carregando a força de combater os estereótipos raciais que historicamente associaram a feminilidade negra à subordinação, ao estigma de agressividade e à sexualização.

Quando a mesma performance é apresentada para um público composto exclusivamente por pessoas negras, a dinâmica se transforma. Rita se emociona ao lembrar de uma apresentação que aconteceu em 2016, no I EECUN⁷⁰⁶ “Quando apresentamos o *Preta-à-Porter* para as pessoas negras, cara... “foi muito doido” ... todo mundo chorou, o elenco inteiro chorou no final. Essa resposta emocional intensa, que culmina em lágrimas e em uma conexão profunda entre o elenco e o público, oferece um espaço de catarse, onde as emoções, que historicamente foram silenciadas ou marginalizadas, encontram uma via de expressão coletiva.

No entanto, no início da apresentação, o Coletivo NEGA ao se deparar com uma plateia que compartilha da mesma experiência de opressão e vivência racial, percebe que a provocação que antes estava dirigida aos brancos “com um público totalmente negro, nós não temos para quem “atirar” e falar que é racista...; eu tinha a cena dos “tiros”, “guria”... eu não sabia em quem atirar...”.

O *Preta-à-Porter* “é uma peça montada aqui em Florianópolis para o público que temos aqui... digamos que ela foi montada no contexto de Florianópolis e em um contexto muito branco, e um texto muito provocativo para brancos.” Ao alterar o texto ajustando a linguagem, elas conseguem ressignificar a performance, ajustando-a para um público que já compreende profundamente as tensões raciais.

Nesse momento, a peça deixa de ser uma provocação direcionada aos brancos e se transforma em um ato de reconhecimento, de identificação e, talvez, de libertação coletiva. A experiência do público negro é outra: ao invés de serem desafiados pela provocação, como seria

⁷⁰⁶O Encontro de Estudantes e Coletivos universitários Negros – ECUN é uma iniciativa de universitários/as negros/as de promover um grande debate sobre a experiência de ser negro/a na universidade desde o processo de ingresso, permanência estudantil qualificada, conclusão e até a pós-graduação nas universidades do país, com a finalidade de promover avanços significativos nas pautas de igualdade racial no Brasil. ver https://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=6506. Acesso em: 24/07/2025.

o caso de um público branco, eles encontram na performance um reflexo de suas próprias lutas e histórias.

Rita complementa que, após a apresentação, as atrizes partilhavam a sensação de que o público havia reagido de maneira muito diferente do habitual. Ao contrário da expectativa comum de "demos a nossa mensagem, conseguimos tirar do conforto quem é racista aqui", houve uma sensação de conexão coletiva. havia uma sensação de pertencimento e solidariedade, como Rita descreve, "havia uma coisa coletiva da plateia inteira, houve uma coisa muito legal" Essa experiência revela que, em vez de ser apenas um ato de contestação, a performance se transforma em um momento de empoderamento coletivo, onde as emoções compartilhadas se tornam uma forma de solidariedade.

A partir das falas de Rita Roldan é possível refletir que as imagens produzidas pela performance não apenas incomoda e desafia a branquitude, no sentido de apresentar narrativas que contrapõe com o imaginário estereotipado construído por eles, mas também é importante para a população negra ver pessoas negras produzindo narrativas de futuro.

Essa transição entre os dois públicos revela como a composição racial da plateia influencia tanto a forma como a performance é percebida quanto às estratégias utilizadas pelas artistas para alcançar seu público. Para o público branco, a performance é um enfrentamento direto com as estruturas de poder, um desafio que nem sempre é completamente assimilado, mesmo com o reconhecimento da sua força.

Já para o público negro, a performance se torna um espaço de afirmação e identificação, uma oportunidade de refletir sobre as dinâmicas raciais de forma mais visceral e menos mediada. Nesse sentido, a aceitação do público negro, embora mais profunda e emocionalmente carregada, também revela as complexas dinâmicas de poder e resistência presentes no contexto da performance, onde o "tapão" se transforma em um espaço de empoderamento coletivo.

As imagens se impõem coletivamente no interior de um campo emocional, por isso acredito que "a reversão descolonizante de imagens racistas" não pode trabalhar apenas "no nível intelectualista da conscientização dos atos e comportamentos"⁷⁰⁷. É necessário se aprofundar na historicidade do campo emocional para transformar as sensibilidades coletivas, questionando os sentimentos que sustentam a

⁷⁰⁷Sodré, 2023, p. 136.

desigualdade⁷⁰⁸ intervindo na cultura e nos imaginários sociais, desafiando as formas de identificação e os valores que estruturam o racismo na sociedade.

3.3.1.1. O Enegrecimento do público em Florianópolis:

Em meados de 2014, após uma das apresentações da performance *Preta-à-Porter* no IFSC, o Coletivo foi surpreendido por um questionamento que os levou a refletir sobre os direcionamentos da obra. Conforme relata Rita Roldan, um rapaz da plateia, negro, imigrante, questionou: “O que vocês querem? Vocês querem empoderar as pessoas negras ou dar esse start, esse acorda nas pessoas racistas?” e acrescentou: “Essa peça é mais direcionada para que lado? É uma peça de empoderamento de pessoas negras ou para incomodar as pessoas brancas e racistas?”.

Naquele momento, o grupo não conseguiu responder com clareza, pois parte dos integrantes considerava que as questões levantadas pelo rapaz diziam respeito ao mesmo tema. Segundo Rita, ela não conseguia ver a diferença: “Mas não é a mesma coisa?... Ao mesmo tempo que “dá na cara” do racista também acolhe a pessoa que sofreu? Não é a mesma coisa?”. Posteriormente, após diversos debates internos, principalmente com integrantes mais velhos, Rita Roldan reconheceu que “aquela peça é muito mais de provocação, o público alvo dela são pessoas brancas, são pessoas racistas”.

Ela complementa que a performance é uma intimação para que essas pessoas saiam de seus lugares de privilégio, “para ver que nós não estamos dormindo”. Nesse sentido, ela funcionou como um basta, uma forma de dizer: “Ah! Aqui não vai passar não, sabe?”. Contudo, apesar de se dirigir prioritariamente às estruturas racistas, a apresentação também se tornou fonte de acolhimento para o público negro, que “queria um basta” e encontrou na montagem “um baita conforto”.

Como descreve Sara, a experiência de apresentar a mesma performance em diferentes locais — inclusive para crianças de primeira

⁷⁰⁸“a historicidade do campo emocional em que viceja a forma social escravista” (Sodré, 2023, p. 136).

série até “velhinhos” — evidenciou uma transformação do público ao longo do tempo. Inicialmente, havia a ideia de que a peça serviria para conscientizar pessoas brancas, mas “depois que as pessoas brancas foram parando de querer ver, e as pessoas pretas foram querendo ver cada vez mais e repetiam”, o grupo percebeu que “na real, é uma peça para empoderar as pessoas pretas”.

Isso reforça o duplo papel do teatro negro: expor as desigualdades raciais àqueles que as perpetuam e, ao mesmo tempo, oferecer identificação e força às pessoas negras que, segundo Sara, “acabam ouvindo mais, porque se sentem representadas”. Em contraste, parte do público branco se sente ofendida ou permanece alheia às questões abordadas, o que, segundo ela, torna ainda mais claro o propósito político e estético de espetáculos como *Preta-à-Porter*.

Esse duplo efeito — “dar na cara do racista” e simultaneamente “acolher a pessoa que sofreu [racismo]” — ajudou a enegrecer aos poucos o público presente. Em outras palavras, a peça cumpriu a função de expor privilégios e denunciar práticas racistas, ao mesmo tempo em que reforçou o sentimento de pertencimento e empoderamento entre as pessoas negras.

O coletivo destaca que o enegrecimento do público foi uma das transformações mais marcantes trazidas pelo *Preta-à-Porter*. Inicialmente, os espaços de apresentação — como o SESC — eram marcados por um público “muito branco elitista”, situação que reforçava a sensação de que “o teatro é deles”. Nesse contexto, o coletivo acredita que “as pessoas pretas acabavam achando que aquele espaço não era das pessoas pretas, porque tinha muitas pessoas brancas o tempo inteiro”.

Nas palavras de Sara: “Tem muito preto aqui, tem muito preto, mas eles estão nos morros, estão lá em cima, não se sentem pertencentes a esse espaço; e não querem passar por momentos de violência, que provavelmente vão passar aqui embaixo.” As percepções do espaço apresentadas pelo Coletivo evidenciam como as relações de raça, classe e território influenciam o processo de exclusão.

O racismo não é apenas preconceito, mas um sistema de dominação que define acessos e limita oportunidades, por isso fatores como racismo ambiental e violência policial fazem com que pessoas negras repensem sua presença em espaços culturais, seja pelo sentimento de não pertencimento, seja pelo receio de abordagens discriminatórias⁷⁰⁹.

⁷⁰⁹Kilomba, 2019, p. 76.

O racismo estrutural se manifesta não apenas por restrições formais, mas pela predominância de um público branco e por um histórico de segregação que impõe barreiras simbólicas, afastando a população negra desses ambientes⁷¹⁰. A ausência de pessoas negras nos espaços culturais, mesmo quando gratuitos, resulta de um sistema que hierarquiza acessos e reforça a ideia de que corpos negros são deslocados nesses contextos.

Ao atrair um público negro para suas apresentações, o Coletivo Nega confronta a lógica excludente dos espaços institucionais e questiona quem tem o direito de assistir e produzir cultura, “funcionando, pois, como suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros⁷¹¹”. Proporcionando momentos de entretenimento e lazer para as pessoas negras da cidade. Tal iniciativa se contrapõe à ideia de que esse grupo circula nesses locais sobretudo em razão de atividades de trabalho, demonstrando que a presença negra pode (e deve) abarcar o pleno usufruto desses ambientes, por meio de diversão, arte e cultura.

No início, o público negro que comparecia à performance era majoritariamente composto por estudantes universitários. Conforme sublinha Sara, esses estudantes “acabavam levando seus primos, seus pais, seus irmãos”, e, a partir dessas conexões, ela relembra: “Nossa, mano. A galera veio em “peso””. Além desse movimento de divulgação por boca a boca, a divulgação realizada principalmente pelo Facebook mostra como o uso de canais alternativos de comunicação pode atrair novos espectadores, principalmente aqueles que nunca enxergaram o teatro como um espaço acolhedor ou relevante para si.

Esses movimentos ampliaram a presença de espectadores negros ao longo das apresentações, extrapolando o ambiente universitário e permitindo que a peça alcançasse populações negras residentes nos morros e em outras áreas periféricas da cidade. Rita Roldan comenta que todos começaram a observar essa diferença, porque segundo ela, além de pessoas negras: “nós começamos a encher o público do SESC, nós começamos a encher com pessoas que não costumavam a ir no SESC. Então, pessoas trabalhadoras, pessoas mais velhas, pessoas negras”.

Michele Mafra complementa essa reflexão inserindo que:

⁷¹⁰Ibid., p. 75.

⁷¹¹Martins, 2002, p. 86-7.

Já tivemos *feedback* do próprio SESC, falando que depois do *Preta à Porter*, eles começaram a ver um público mais diferenciado, um público que eles não tinham antes, o público negro. E até mesmo em locais assim...; eu já fui no Pedro Ivo, e encontrei pessoas que viram a nossa peça lá, e é “massa” porque desperta e eles se sentem convidados a esses lugares que antes não se sentiam, como eu também não me sentia. E com certeza, sem sombra de dúvidas, tem muitas pessoas que nos dão o *feedback* assim que depois que nos viram, começaram a consumir mais a questão do teatro, a parte artística (Mafra, s.d.n.p).

No processo de apresentação do espetáculo *Preta-à-Porter*, observou-se como a composição do público exercia influência direta nas reações a determinadas cenas. Em especial, durante o momento considerado “a mais forte cena de comédia”, caracterizada por uma entrevista em formato de talk show, surgiam diferenças notáveis entre as plateias majoritariamente brancas e aquelas com maior presença de pessoas negras.

Conforme relatado, “no começo das apresentações, a galera ria muito, ria bastante, quando o público era mais branco.” Historicamente, a produção cultural brasileira foi calcada em uma lógica de branquitude, em que a maior parte das referências artísticas — inclusive do humor — era direcionada a um público branco e, muitas vezes, recorria a estereótipos racializados. A branquitude acostumada a um entretenimento construído para elas permitia as risadas.

No entanto, com as mudanças que foram ocorrendo na plateia, “quando o público tem mais pessoas negras, nessa cena de comédia, no geral as pessoas negras não riam, o que acabava deixando as pessoas que estavam rindo muito desconfortáveis.” Isso significa que certas cenas, mesmo que pareçam inofensivas ou cômicas a um olhar branco, podem ressoar como dolorosas ou até mesmo ofensivas para pessoas negras, pois trazem à tona memórias de racismo, exclusão e violência simbólica.

A presença de pessoas negras no público do espetáculo contribui para a compreensão de que a experiência artística não é homogênea, pois é atravessada por marcadores sociais, sobretudo o racial, que alteram a recepção da obra. Quando a comédia deixa de ser só risadas e passa a estimular reflexões sobre dor e privilégio, o sentido da performance

muda: a cena, que em um ambiente homogêneo soaria apenas cômica, torna-se um meio de questionamentos e aprendizagens coletivas.

A intensidade emocional que a performance suscita em diferentes segmentos do público permite ao Coletivo observar as reações diretamente do palco. O balançar afirmativo da cabeça, as lágrimas são gestos frequentemente realizados pela plateia em consonância com as cenas, e ainda como nos conta Maфра: “tem uma cena do *Preta-à-Porter* que nós levantamos as mãos e fazemos o punho serrado, e muitas vezes, alguns negros, se também levantavam a mão e mostravam o punho serrado”.

Esses gestos eram compreendidos pelo Coletivo como se o público estivesse afirmando “eu estou com vocês, estou nessa luta com vocês, é isso aí” ou ainda, “eu sei do que vocês estão falando, porque eu também passo por isso”, possibilitando compreendê-los como sinais de identificação coletiva e acolhimento, ao demonstrar que o conteúdo da performance ressoa com experiências pessoais de racismo e discriminação.

Sara comenta que, durante seu manifesto, as luzes da plateia eram acesas, o que tornava ainda mais evidente o crescimento da ocupação negra: “Era bem no meu manifesto que eu via a cara das pessoas, eu pude ver isso nitidamente. No final, eu até falava assim: “Oi, gente. Tudo bom? Estou aqui”.” num gesto orgulhoso por observar essa troca.

O coletivo comenta que o estranhamento faz parte das reações da plateia, e embora fosse mais comuns pessoas brancas saírem no meio das apresentações, algumas vezes ocorria de observarem “uma galera preta sair chorando” sinalizando o potencial emotivo da performance. Que pode reavivar memórias e sentimentos dolorosos.

Para o grupo, essas saídas antecipadas dos espectadores negros geram preocupação: questionam se a reação decorre de um “choque positivo” — no sentido de confrontar experiências dolorosas — ou de uma possível negação do tema abordado. Nesse sentido Fernanda Rachel insere que: “Se pudéssemos ir atrás, “catar” a pessoa para saber o que aconteceu, iríamos. Mas... não é possível fazer isso, ainda assim, dá uma preocupação”.

Fernanda Raquel relata um episódio em que, durante uma das apresentações no SESC, um rapaz negro deixou o espetáculo no meio, mas retornou em uma sessão posterior e permaneceu até o final. Conforme descreve, “nós lembramos “Gente, aquele cara”, ele ficou para nos agradecer “Parabéns! Adorei a peça de vocês” e nós “Aham! Estamos

felizes que você está aqui””. Esse acontecimento se tornou emblemático na trajetória do Coletivo, pois, como ela pontua, “ele saiu e depois voltou, nós Opa! Alguma coisa mudou ali, que bom que ele voltou”.

O movimento feito por este rapaz ao deixar a apresentação e retornar em outra sessão, ilustra como as emoções criam conexões que ultrapassam experiências passadas, e se conecta também ao futuro. Elas não se restringem às memórias, o modo como sentimos raiva, alegria, medo ou esperança, por exemplo, afetam nossas interações e, assim, podem abrir ou fechar caminhos de diálogo e transformação⁷¹².

Observar as reações de alguns espectadores negros, especialmente daqueles nascidos e criados em Florianópolis e região, gerava uma sensação de satisfação no grupo. Isso se dava, sobretudo, pelo impacto da apresentação em um público frequentemente percebido como vivendo em uma “bolha” – “sabem que são negros, mas...” – sem, no entanto, se posicionar sobre essa identidade ou debater questões como negritude e racismo. O teatro, nesse contexto, tornava-se um espaço de provocação e reflexão, abrindo brechas para que esses diálogos emergissem.

Thuanny reconhece a importância de um Coletivo Negro majoritariamente formado por mulheres e pessoas não binárias estar em cartaz nos teatros e espaços culturais de Florianópolis, e destaca: “nós levávamos o público negro a estar nesses lugares[...] achava incrível pessoas que nunca foram no SESC, nunca foram ao teatro... foram porque era o NEGA, porque era o *Preta-à-Porter*,” uma performance impactante que movimentava o público negro “porque iam falar algo que interessavam a eles, não era exatamente sobre o teatro”, mas a representação, a possibilidade de ter suas narrativas reconhecidas.

O público enegrecendo traduz um fenômeno de apropriação e pertencimento: pessoas negras passaram a se sentir convidadas e motivadas a frequentar os teatros para assistir a um espetáculo feito por e para elas, ainda que, conforme uma das artistas lembra, “não é uma peça para negros, é uma peça para todos, todos fazem parte”. É precisamente nesse encontro entre quem cria e quem assiste — atravessado pela questão racial — que reside a potência transformadora do teatro negro e a possibilidade de repensar quem pode ocupar e frequentar os espaços culturais de Florianópolis.

⁷¹²Ahmed, 2004, p. 202.

Essa perspectiva, contribui para reposicionar as pessoas negras não apenas como objeto de curiosidade ou de folclorização, mas como sujeito que pensa, cria e transforma a arte. Thuanny destaca o quanto foi significativo ver pessoas negras, que nunca tinham frequentado esses lugares, se sentirem motivadas a comparecer por causa do *Preta-à-Porter*, pela temática e pela identificação com o grupo.

A chegada do público negro a espaços culturais historicamente pouco frequentados por essa parcela da população de Florianópolis — como o SESC ou o TAC — é motivo de grande satisfação para o grupo. A emoção expressa em “muitas pessoas falam: Ah, eu vim a primeira vez ao SESC para assistir vocês”. Alexandra relembra que em uma das apresentações no TAC, o público negro lotou o teatro “muitas pessoas não tinham entrado no TAC, e foram lá para nos assistir”.

Thuanny comenta que frequentemente o grupo ouve do público negro que: “Ah! Eu assisti 4 vezes”. A repetição da experiência faz com que o coletivo acredite que “de alguma forma tinha ali um interesse, um gosto por ver aquilo...”. A recorrência pode indicar um efeito comunitário, onde as pessoas retornam ao teatro não apenas pelo espetáculo em si, mas pelo ambiente e pelas trocas que ocorrem ali.

Os movimentos de adesão do público negro, podem ser pensados como um ato de se reconhecer, e de responder a branquitude que questiona, nega ou limita sua existência e de declarar publicamente: “eu existo, tenho identidade e valor”. Isso rompe com a ideia racista de que a pessoa negra deve ficar à margem ou em silêncio, pois torna visível e inquestionável sua presença como público de entretenimento e cultura em Florianópolis⁷¹³.

O pertencimento é frequentemente evocado para dar conta de explicar as sensações, tanto entre as pessoas do Coletivo que observam as mudanças ocorridas na cidade, quanto as narrativas que vem do próprio público negro durante as rodas de conversa. Fernanda Rachel ao se referir a esse processo, sintetiza essa emoção afirmando que:” Tem muito preto em Santa Catarina. Isso aqui também é nosso, esse lugar também é nosso,

⁷¹³Tudo começa, portanto, por um ato de identificação: “Eu sou um negro”. O ato de identificação constitui a resposta a uma pergunta que se faz: “Quem sou eu, portanto?”; ou que nos é feita: “Quem são vocês?” No segundo caso trata-se de uma resposta a uma intimidação. Trata-se em ambos os casos, de revelar sua identidade, de a tornar pública. Mas revelar a sua identidade é também reconhecer-se (auto reconhecimento), é saber quem se é e dizê-lo ou, melhor, proclamá-lo, ou também dizê-lo a si mesmo. O ato de identificação é igualmente uma afirmação de existência. “Eu sou” significa, desde logo, eu existo (Mbembe, 2017, p. 255).

essas ruas também são nossas, os teatros são nossos, entende? É tudo nosso também”.

A potência do pertencimento como um gesto político se consolida no resgate daquilo que foi historicamente negado. Não se trata apenas de ocupar um espaço, mas de reafirmar que esse espaço sempre foi parte da construção social e cultural da população negra. A luta pelo reconhecimento e pela visibilidade das populações negras em diferentes contextos geográficos materializa-se em uma presença coletiva que desafia as estruturas excludentes e afirma a centralidade das narrativas negras.

Nesse sentido, implica a reivindicação da memória, do reconhecimento e, sobretudo, do direito de existir plenamente em todos os âmbitos da sociedade. Embora o Coletivo evidencie um importante avanço na presença de pessoas negras em espaços culturais, essa conquista não ocorre sem contradições. Alexandra ressaltava que, mesmo apresentando o espetáculo *Preta-à-Porter* no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) em diversas ocasiões, chegou a ser impedida de entrar na porta do teatro enquanto tentava assistir:

Na apresentação do TAC, eu não estava atuando naquela data, e fui barrada na porta do TAC. [...] Alguém me barrou de uma forma muito grosseira. Tá, cadê o ingresso?”, “Eu acabei de entregar o ingresso do seu lado, por que você está me segurando?” e as pessoas brancas passando, ele nem olhava, ele nem olhava se tinha ingresso na mão, segurando-me ali na porta. Foi uma cena muito.... E fiquei pensando, “Poxa, estamos aqui o tempo todo, estou aqui nesse espaço, ocupando esse teatro, no entanto, as pessoas ainda falarão para eu não entrar” (Melo, 2021, n.p.).

Segundo ela, essa abordagem reforça a ausência de um “poder real” para circular nesses ambientes, pois, apesar da presença constante no local, “as pessoas ainda falarão para eu não entrar”. Alexandra complementa que a situação se agrava pelo fato de ser uma mulher negra: “Ser mulher na arte já é complicado, ser mulher negra na arte, então... “Você não deveria nem estar aqui!”. [...] Por isso ela acredita que de uma forma geral, enquanto Coletivo os nossos corpos eram impedimento para uma circulação maior”.

Dessa forma, enquanto o Coletivo celebra o aumento da participação negra nesses espaços, também enfrenta o racismo estrutural e o machismo, que ainda limitam a livre circulação e o reconhecimento pleno das pessoas negras na cultura. Ainda assim, seu crescimento e consolidação no cenário teatral de Santa Catarina evidenciam uma transformação significativa na relação entre a população negra e o espaço cultural, impulsionando uma nova dinâmica de públicos.

Ao longo das apresentações, houve uma mudança gradativa na composição da plateia: “Começou um público branco, muito branco, parecia cotas, 4 pretos e muito branco. [...] Nas últimas apresentações, tinha dois brancos e 40 pretos”. Fernanda Rachel menciona um trabalho que ela teve acesso, e que em algum momento é questionado: “Onde estão os pretos em Santa Catarina?”, eu não sei se foi um vídeo, uma performance..., e o pessoal responde “Ah, estão nos morros, nas favelas, estão aí pelas ruas”. E ela conclui que “com as apresentações do NEGA, sabemos onde os pretos estão, estão assistindo Teatro Negro. Estão se encontrando, sabe?”.

Algumas das atrizes que hoje compõem o elenco de *Preta-à-Porter* chegaram ao coletivo não como criadoras, mas como espectadoras. Antes de pisarem no palco, elas estavam na plateia, vivenciando a força das imagens, das palavras e das emoções compartilhadas. Assistir à performance foi, para elas, um ponto de inflexão — um convite para atravessar a fronteira entre público e criadoras, entre assistir e atuar.

A seguir, trago os relatos de Michele Mafra e Alexandra, que, antes de se juntarem ao grupo, assistiram a performance *Preta-à-Porter* e foram impactadas de diferentes maneiras pela performance. Suas experiências como espectadoras revelam não apenas a força da peça na construção de imaginários, mas também a maneira como o teatro pode atravessar fronteiras entre quem assiste e quem cria.

3.3.1.2. Quando o Público se Torna Criador: "eu estou fazendo a mesma coisa que elas fizeram comigo"

Michele Mafra cresceu no Morro do Céu, uma comunidade negra situada no maciço do Morro da Cruz, no centro de Florianópolis, onde foi criada por sua mãe e sua avó. Toda a sua família materna é negra. Sobre seu pai, um homem negro de pele clara, ela declara que se sente “órfã de

pai vivo⁷¹⁴”. Seu processo de reconhecimento racial não acontece de forma linear, mas é atravessado por momentos de choque e descobertas.

Ela relata que, ao ingressar na UFSC, passou a perceber de maneira mais intensificada as estruturas racistas ao seu redor. O curso de Arquitetura, caracterizado por sua elitização e predominância branca, tornou-se um espaço de confronto entre sua identidade e o ambiente acadêmico. Antes de conhecer o Coletivo Nega, Mafra já havia se aproximado de Rita Roldan, durante o curso de Arquitetura em que eram colegas. Ela lembra: "Arquitetura na UFSC é um curso extremamente elitizado, com poucas pessoas negras... então, acabamos nos identificando."

A partir dessa amizade com Rita, surgiu o convite para conhecer o Coletivo Nega. No entanto, Mafra hesitou antes de aceitar, pois não tinha muito tempo disponível e nunca conseguiu assistir a um ensaio. Em 2014, no final do ano, durante uma apresentação do *Preta-à-Porter* no SESC, ela teve a oportunidade de conhecer o grupo: “fui eu e mais duas amigas, uma amiga branca e uma negra[...] E então assistimos à peça, e eu fiquei fascinada... eu fiquei até impactada com aquilo”.

A escolha da palavra “impactada” é fundamental aqui. Diferente de outras experiências teatrais que já teve, e que segundo ela: “mas nada parecido com o *Preta-à-Porter*. [...] Eu me vi muito nela, eu me vi muito naquela peça...”. Revelando que a experiência causou algo profundo, que mexeu com sua percepção de si mesma e de sua identidade negra. Esse momento marca a virada em sua trajetória no Coletivo Nega:

Quando terminou a peça, eu fiquei muito tempo calada e as gurias que estavam comigo (as minhas amigas), elas não entenderam, nem eu entendi... porque foi meio impactante para mim. Então, eu pensei “Cara, eu tenho que fazer parte disso, porque eu também posso contar a minha história” tipo “Eu também posso estar naquele lugar e participar”, e como a Rita já havia me convidado para conhecer o Coletivo NEGA, porém eu nunca ia, depois que eu vi a peça, eu pensei “Poxa! Eu tenho que ir”. E eu acabei indo em um ensaio, para ver, para testar e estou até hoje testando. Eu fui chamada para conhecer, gostei muito e fui

⁷¹⁴Silva, 2018, p.99.

ficando... fazendo parte. Eu já contei várias histórias Preta-à-Porter e já construí várias histórias também (Mafra, 2021, n.p.).

Sua experiência como público, permite refletir que o teatro, especialmente o teatro negro apresenta essa capacidade de despertar emoções e lembranças que nem sempre conseguimos nomear de imediato “e depois eu fui processando tudo que eu assisti na cena assim; e é por isso que eu tive um momento de silêncio”. Essa pausa também marca um contraste entre sua experiência e a de suas amigas: e essa amiga negra que muitas vezes se vê como branca... às vezes eu sinto ela assim... Enquanto elas não entenderam o efeito da peça, ela sentiu algo que a tocou profundamente.

Esse é um momento importante porque destaca como algumas experiências culturais ressoam de formas diferentes dependendo da vivência de cada espectador. A virada na fala acontece quando Mafra verbaliza sua tomada de decisão em fazer parte do Coletivo, a partir desse momento, ela entende que não precisa ser apenas espectadora: ela pode ser agente ativa daquela construção. Essa vontade nasceu pela conexão gerada em ver pela primeira vez o racismo ser retratado por um grupo majoritariamente negro no teatro:

Nunca havia assistido, muito menos em Florianópolis. Eu já havia ido em outras peças, e muitas vezes eu não me sentia acolhida, eu não me sentia pertencente aquele lugar, sabe? Até mesmo pela maneira de chegar naquele lugar, de estar naquele lugar, de assistir à peça e de sair, nunca tinha me sentido acolhida assim. E ali foi o lugar que eu me senti acolhida, apesar de quê, na hora, eu tenha sentido um “baque” para mim, eu me senti, eu me vi no palco também. E foi por isso que eu quis fazer parte daquilo; pois eu já tinha recebido o convite, mas nunca fui, mas depois que eu vi...; porque na nossa mente ficamos imaginando aquele teatro clássico, aquela coisa...que vai ser sempre aquela coisa, e quando eu vi, eu vi que realmente não era aquela coisa que eu estava acostumada (Mafra, 2021, n.p.).

Esse pensamento reflete a importância do teatro negro como espaço de autorrepresentação. Ao longo dos anos se apresentando com o Coletivo NEGA, Mafra começou a compreender mais profundamente as dinâmicas raciais que estruturam a sociedade e impactam sua vida cotidiana.

A experiência de estar no palco, reencenar situações de racismo e ver a resposta do público negro lhe permitiu elaborar sua própria identidade racial de forma mais consciente. Esse processo não se limitou à sua atuação artística, mas transbordou para sua vida pessoal, firmando sua participação como militante do MNU-SC, na universidade com o coletivo 4p, tornando-se também uma ferramenta de diálogo dentro de casa.

Vinda de uma família negra de Florianópolis, não havia discussões sobre racismo em casa. Mafra relata diversas dificuldades que seu irmão, um homem negro retinto em Florianópolis, passou tentando por anos conseguir um trabalho formal, mas sempre enfrentava barreiras. Ela descreve um episódio em que o acompanhou a uma entrevista e percebeu que ele não seria contratado apenas por ser um jovem negro:

O ápice para mim foi quando, em uma entrevista de emprego, eram três vagas, uma empresa ali no SC 401, eram três vagas de estágio, ele era o único negro (havia meu irmão e mais dois meninos), depois chegou um guri que era branco, mas dava para ver nitidamente que ele era de comunidade, porque da roupa, ele estava de calça e camisa de time de futebol. E meu irmão estava de calça jeans, tênis e blusa social (camisa pólo); e eu falava para ele se vestir assim...; e outro guri branco, padrão... e outro menino branco, eram 4 pessoas e meu irmão era esse. Quando eu vi os 4 e eu vi o lugar, eu sentada assim na recepção, eu já olhei e eu sabia; e mesmo aquele guri que estava ali na entrevista de emprego de calça, camisa de futebol e tênis colorido, ele seria contratado, e meu irmão não foi contratado (Mafra, 2021, n.p.).

Sua experiência como mulher negra inserida em diversos espaços de militância, afetou seu olhar para as experiências cotidianas que

frequentemente encenada junto ao Coletivo NEGA, permitindo que ela percebesse as dinâmicas de exclusão antes mesmo que o irmão passe pela entrevista. E dolorosamente percebendo dentro de casa, que a exclusão da juventude negra do mercado de trabalho formal não acontece de forma explícita, mas por meio de filtros raciais implícitos no processo seletivo.

Após diversas tentativas fracassadas de conseguir um emprego formal, o irmão de Mafra começou a vender balas no sinal para sobreviver: “Ele desistiu, ele pensou “É isso... eu vou ter que fazer alguma coisa para sobreviver” ou a outra saída é o tráfico, então... ele estava vendendo balas no sinal.” Ao dizer “ou a outra saída é o tráfico”, Mafra não sugere que seu irmão estivesse cogitando essa possibilidade, mas evidencia como essa é uma realidade comum para muitos jovens negros que enfrentam barreiras no mercado de trabalho.

Ele precisou vender balas no sinal até que uma mulher, após comprar uma bala, gostou de sua postura o contratou para trabalhar em um cinema. Esse episódio ilustra como a inserção de jovens negros no trabalho formal muitas vezes não ocorre por meio de processos seletivos convencionais, mas sim por contatos informais e iniciativas individuais.

Esse tipo de situação cotidiana faz com que Mafra reflita sobre sua identificação com o feminismo, uma vez que, as discussões que têm chegado até ela não abrangem a realidade dos homens negros e nem trabalham ferramentas para a mudança dessa situação, e eles são frequentemente vistos como potenciais criminosos.

“Qual é o jovem de 20 anos, agora ele deve estar com 22, que quer vender balas no sinal? Ninguém quer. A pessoa quer ter um emprego de carteira assinada, um lugar para poder ficar”. Ela segue explicando que “a realidade de ser negro em Florianópolis é muito difícil, e o feminismo que ela percebe “bate” com a minha realidade, entra em confronto comigo, com o meu dia a dia. E conclui que: “o que eu vivo dentro da minha comunidade é totalmente diferente da realidade do mundo acadêmico”. Sobre isso ela reflete que

de que adianta eu estar lá na frente, ter um diploma, ter doutorado... enquanto meu irmão estava vendendo balas no sinal? Entende? Enquanto eu saio na rua, esses dias estava passando um rapaz negro que foi enquadrado com a sacola na mão, não estava fazendo nada... e eu vou ignorar uma coisa dessas? Mas por que eles não me abordaram também? Porque eu ainda tenho uma saída de que

sou uma mulher, eu tenho um corpo feminino “Ah! Tudo bem, vai embora”, porém se caso eu estivesse junto com ele, talvez eu não teria ido embora. Por isso que eu não consigo ter esse feminismo assim, eu não consigo me enquadrar 100% nesse, às vezes eu me enquadrar e às vezes não. No entanto, eu acredito que as mulheres unidas, as mulheres negras unidas têm uma potência muito grande e conseguimos fazer muitas coisas juntas (Mafra, 2021, n.p.).

Apesar da crítica, ela reconhece a potência do feminismo principalmente quando reflete sobre a postura dos homens: “quando um homem negro intelectual, ele acessa determinado espaço, na maioria das vezes, ele esquece do resto. E as mulheres negras não, elas vão, mas tentam trazer quem está junto também”. E complementa que “é isso que o feminismo me contempla, quando nós estamos juntas, temos muito potencial e conseguimos nos abraçar, conseguimos lutar pelas mesmas coisas. E eu sinto essa diferença da mulher negra para o homem negro”.

Se antes as questões raciais não eram discutidas em sua família, após sua participação no Coletivo Nega, ela passou a compartilhar essas vivências com seus familiares, especialmente com sua mãe.

Eu levei minha família para assistir uma vez. Depois de um tempo que eu já estava no NEGA, e minha família é grande e é toda daqui (todo mundo nasceu aqui na ilha), e eu fiz um multirão, paguei *Uber* para todo mundo, paguei carona e trouxe minha família mais próxima, minha mãe, minhas tias, minha vó, minhas primas. E quando eles viram a peça, a minha mãe principalmente nunca falava em questão racial, minha mãe é uma mulher negra bem retinta, depois que ela viu o *Preta-à-Porter*, ela já sabia que eu era “militante” no movimento negro, mas não entendia quão fundo; às vezes nós pecamos muito, porque focamos muito “lá fora” e esquecemos o dentro de casa, e teve um dia que eu tive um lapso “Ah! Eu fico “militando lá fora”, mas aqui dentro...”, entende? Eu não estou fazendo esse processo assim (Mafra, 2021, n.p.).

Como a questão racial era um tema novo, e de certa um tabu para a família, o que pode ser um reflexo do silêncio sobre o tema em muitas famílias, especialmente em contextos em que o racismo é tratado como algo distante ou de difícil reconhecimento. A militância através da arte construiu uma ponte para despertar e encorajar discussões sobre essas questões, entre seus familiares. Ela conta que “depois que eles viram, eles tiveram mais um pouco de credibilidade comigo também, porque a família nunca “bota fé” na gente”, e vez ou outra os assuntos sobre racismo foram surgindo no ambiente familiar.

Essa dinâmica ficou evidente quando sua mãe, empregada doméstica que na época da entrevista era auxiliar de serviços gerais na UFSC, buscava por emprego no centro da cidade, chegou em casa contando que se deparou com uma placa em uma loja que indicava que estavam contratando, mas ao entrar foi informada de que não estavam contratando “Minha mãe disse “Ah! Mas tem uma placa falando ali que estão contratando” e ele “Não! Já contratamos”. Ela, visivelmente contrariada, comentou em casa: “O rapaz foi preconceituoso comigo e eu disse “Não, mãe. Isso é racismo!”.

A reação da mãe, ao identificar o comportamento do rapaz como “preconceituoso”, reflete uma leitura limitada e muitas vezes despercebida das micro agressões que estruturam a dinâmica racial. Ela, como tantas outras pessoas, possuía uma percepção das discriminações raciais, mas ainda não tinha as ferramentas para nomeá-las e compreendê-las plenamente. A reação incisiva de Mafra ajudou a nomear a situação, foi a partir dessa situação que a reflexão sobre o racismo foi despertada dentro da família, “e hoje em dia assim..., ela fala um monte de coisas, dos muitos racismos. Então, já melhorou um pouco”.

O episódio não apenas expôs uma vivência cotidiana de discriminação, mas também ilustrou como a educação sobre o racismo pode ser um processo gradual e transformador, especialmente dentro de contextos familiares, e como o Coletivo NEGA vai criando braços para causar essas transformações no interior das famílias em Florianópolis, uma vez que Mafra acredita que a peça influenciou diretamente nessa mudança de postura, “porque trazemos essas cenas na peça, e minha família estava lá...”.

Quando questionada sobre como ela se sente construindo o *Preta-à-Porter*? Porque ela saiu do lugar de estar impactada para impactar as pessoas, ela conta que

Nossa! Foi muito gratificante e empoderador, porque eu começo a me empoderar nesse processo. Eu consigo contar a minha história, criar novas histórias e conhecer novas pessoas. E vemos que não só eu, mas qualquer negro que associa o *Preta-à-Porter*..., até pessoas brancas, mas principalmente pessoas negras que assiste ao *Preta-à-Porter*, ficam impactadas na primeira vez que assistem. Então, acho que é algo muito comum assim, que eu não fui uma pessoa única. Dessa forma, eu fico “Pow! eu estou fazendo a mesma coisa que elas fizeram comigo, e agora estou fazendo e que eu estou de alguma forma podendo despertar alguma coisa nessas pessoas que estão nos assistindo”, sabe?. É muito louco, e no início assim, meu deus!, era “sangue nos olhos”, ali entre 2015-2016, nós éramos muito “loucas” assim, era “sangue nos olhos” mesmo (Mafra, 2021, n.p.).

A intensidade da experiência como espectadora do *Preta-à-Porter* fez com que ela tomasse fôlego e atravessasse o palco, transformando-se em parte ativa do coletivo. O ciclo que ela descreve — de ser afetada a afetar outras pessoas — traz uma dimensão histórica e afetiva para o debate, revela como a performance tem um efeito contínuo de reconhecimento e transformação. Corroborando com a argumentação que utiliza Sodré (2023), pois reforça a ideia de que transformar imagens e sensibilidades não é apenas um ato intelectual, mas um processo vivido e sentido coletivamente.

A experiência de sentir o impacto das palavras movimenta emoções que são marcas históricas, que não desaparecem com o tempo. A maneira como Mafra, ao nomear o racismo, ajudou sua mãe a perceber e compreender a situação, e continuou a fazer isso nos palcos, é uma forma de agir sobre esses gestos emocionais que “são como fósseis em movimento. [...] Eles sobrevivem em nós [...]”⁷¹⁵ moldando nosso comportamento, nossas escolhas e nossas relações com o mundo e com os outros, mesmo que de forma subjacente ou inconsciente.

Através do impacto do teatro e da conscientização, essas emoções puderam emergir, tornando-se mais visíveis e compreendidas. O processo de transformação das emoções e percepções familiares, antes

⁷¹⁵Didi-Huberman, 2016, p. 32.

enraizadas em uma estrutura de silêncio e negação do racismo, é um testemunho importante das camadas que podem ser acessadas pelo público em geral. São sentimentos e percepções históricas que podem ser transformados por meio do enfrentamento, da reflexão e do diálogo, especialmente com a ajuda da arte, que atua como catalisadora da conscientização e mudança.

O movimento do impacto à ação também marcou a trajetória de Alexandra, outra integrante do Coletivo NEGA. Assim como Mafra, seu primeiro contato com o *Preta-à-Porter* foi como espectadora, e a experiência a impactou profundamente. Ela lembra que: “Eu assisti o *Preta-à-Porter* no ensino médio, foi aí que eu conheci o Coletivo NEGA, foi em uma época que ainda tinha pessoas brancas no Coletivo, o Edinho ainda estava”. Esse primeiro contato despertou seu interesse: “Assisti o NEGA, e foi uma coisa de destino (não acredito muito em acasos). Assisti, comecei a seguir o grupo nas redes sociais, passou”.

Algum tempo depois, de maneira casual, através de uma amizade com Thuanny, que já fazia parte do grupo, quando Alexandra entrou para a UDESC em 2017, Thuanny a convidou para participar do Coletivo como iluminadora, “foi assim que eu entrei. Já fui espectadora, agora, eu estava dentro”.

Ela relembra como foi assistir a performance: “O *Preta-à-porter*. Para mim, foi muito forte”, principalmente porque ela havia passado por um processo de conscientização racial vivido, particularmente relacionado à sua experiência como pernambucana que se mudou para Santa Catarina quando ainda era criança. Ela destaca como, até então, não havia tido uma vivência ou discussão sobre questões raciais, já que crescia em uma região de classes populares, onde as pessoas com quem se relacionava eram semelhantes a ela, tanto em termos de cor quanto de classe social.

Quando ela se mudou para o sul, descreve que sentiu o primeiro impacto: “Comecei a perceber que eu não era tão normal, não era como todo mundo daqui. E eu comecei a passar por um processo de embranquecimento, alisar o cabelo..., todo aquele processo que todo mundo passa”. Além disso, destaca que ela e a irmã sofreram muito racismo e xenofobia na primeira escola em que foram matriculadas, na cidade de São José, por serem nordestinas.

“Sofremos muito quando chegamos aqui. E meus pais estavam indo na escola o tempo inteiro para reclamar, sabe?” E mesmo com toda atenção dos pais, elas foram expulsas da escola, e segundo porque

segundo a direção do colégio “é melhor elas saírem da escola, porque não estamos conseguindo resolver o problema”. No caso, o problema era o racismo e a xenofobia que não era combatida pela instituição de ensino.

Quando Alexandra assistiu a performance, ela relembra que ainda estava nesse processo de embranquecimento, buscando evitar passar pelos constrangimentos que se tornaram corriqueiros, “cabelo escorrido, liso... o máximo possível. Então, foi muito forte, foi muito impactante, eu não sabia... eu não entendia porque aquilo me tocava tanto, mas foi muito forte para mim”.

Sobre as questões raciais em sua família, ela comenta que sua mãe “é uma mulher negra de pele clara, que teve muita dificuldade de se entender como uma mulher negra. Meu padrasto, ele é branco. Então, a discussão não existia, sabe?” A ausência de discussões sobre raça dentro de casa, comum em muitas famílias negras, especialmente em contextos onde há miscigenação e diferentes percepções sobre a negritude, reforça a dificuldade em posicionar-se socialmente sobre isso e se defender das violências raciais.

Ao assistir à performance *Preta-à-Porter*, a Alexandra vivencia um momento de conscientização e conexão com sua identidade racial. Ela descreve essa experiência como algo transformador: “o *Preta-à-Porter* foi meio que me ligando, foi colando as peças. Foi muito forte para mim”, sugerindo que a performance a ajudou a organizar pensamentos e sentimentos que antes estavam dispersos ou pouco elaborados. O impacto emocional foi muito intenso, ela destaca que: [...] “eu lembro que eu dei uma chorada, tentando esconder, só que eu estava na primeira fila ainda”⁷¹⁶.

Revisitando essas memórias da adolescência, nessa época ela tinha por volta de 16 anos, ela reflete que viveu um momento crucial de autopercepção racial, marcado por uma experiência inesperada e, de certa forma, constrangedora.

Logo, a Pérola, a filha do Edinho e da Rita, ela me olhou, foi bem constrangedor inclusive, porque estávamos na conversa, eu acho que eu fiz uma pergunta, alguma coisa assim, e ela me olhou e ficou me encarando assim “Mas tu não é branca, não é?”, tipo... “Mas tu é negra, né?”, o auditório lotado, e eu não sabia... foi um choque. E alguém

⁷¹⁶Melo, 2021, n.p.

falou “Não, você é negra”, só que não foi de uma forma que me agrediu, não estava sendo racista comigo, estava dizendo “Tá, você não é branca. Você é negra”, e eu nem tinha perguntado... ela só virou para mim e falou isso. Isso me marcou muito. Porque fui entendendo esse processo, isso foi um dos fatores principais, além do ensino médio no IFSC e no envolvimento com o movimento estudantil, já estava trazendo-me discussões e percepções do mundo. Então, foi um momento que eu estava com muita curiosidade de mim, sobre quem eu era, sobre a minha família (Melo, 2021, n.p.).

A pergunta direta feita por Pérola a colocou diante de uma questão que até então não estava totalmente elaborada para ela mesma. O impacto dessa interação foi ampliado diante do auditório lotado, que a deixou sem saber como responder, até que a confirmação externa funcionou como um gatilho para que ela começasse a processar sua identidade racial de maneira mais consciente.

A experiência de Alexandra traz muitas camadas diferentes sobre as discussões que refletem sobre a identidade racial ser algo que se constrói também através do olhar do outro. Esse processo de construção racial, de leitura da racialidade que ocorre sem a permissão subjetiva da pessoa racializada, muitas vezes se revela de forma violenta, colocando a pessoa num lugar social em que ela não se vê, ou não teve oportunidade de elaborar e deglutir.

Podendo causar ferimentos emocionais profundos principalmente em contextos onde esse deslocamento está associado às representações naturalizadas através de preconceitos racistas e que apagam a diversidade negra.

Compreender o corpo que se habita e saber mobilizar as ferramentas do lugar de fala criado a partir do palco, contribui para que exista uma mediação importante nessas histórias são contadas (ou não podem ser contadas) criando um espaço seguro de fruição e acolhimento, que vai determinando quais corpos podem existir, quais não, e que espelhos isso cria⁷¹⁷. As falas na roda de conversa funcionaram como

⁷¹⁷tatiana nascimento em seu texto, faz uma reflexão sobre a rigidez e o rigor aplicados a determinados gêneros textuais, como os acadêmicos, podem dificultar a fluidez da escrita, criando uma hierarquização entre gêneros discursivos e práticas de letramento, onde alguns são

espelhos, refletindo a identidade e experiências Alexandra, e, ao mesmo tempo, criando reflexões sobre os lugares que ela ocupava e as histórias que têm o direito de contar. Esses “espelhos” provocam um questionamento sobre o que é legitimado e o que é silenciado.

Esse momento ressoa com a metáfora afro-diaspórica lesbiana do abebé, elaborada por Tatiana Nascimento em sua tese de doutorado, na qual a orixá Oxum e seu espelho, o abebé, são interpretados como símbolos de autoconhecimento, que convidam à introspecção e à reflexão sobre si mesma. Aliado à genealogia matrilinear de Pilar Godayol, o abebé surge como uma metáfora das teorias lésbicas negras, traduzidas através da palavra compartilhada na diáspora negra americana. Assim, o abebé se torna não apenas um reflexo físico, mas também uma ferramenta para o mergulho interno e a busca por uma compreensão mais profunda da identidade negra e lésbica⁷¹⁸.

No caso de Alexandra, as emoções vivenciadas em Santa Catarina, em contato com o racismo e a xenofobia, foram catalisadas pela arte, funcionando como uma ferramenta de reconfiguração de sua percepção e identidade. Tanto a performance *Preta-à-Porter* quanto a roda de conversa que se seguiu à apresentação funcionaram como um jogo de espelhos, em que cada questionamento e afirmação de sua negritude provocaram um movimento de introspecção, permitindo-lhe compreender e ressignificar sua subjetividade.

considerados mais legítimos do que outros. No entanto, a questão não se resume apenas a essa rigidez. O “lugar de onde se fala”, a identidade do autor e as histórias que são contadas (ou não) também desempenham papel importante na aceitação de certos textos no contexto acadêmico. Textos que se alinham com normas estabelecidas tendem a ser mais valorizados, enquanto aqueles que desafiam essas normas podem ser desconsiderados (Nascimento, 2014, p.83). Ao ler esse trecho, percebi uma conexão com as trocas e as falas provocadas pelas mulheres negras na peça, que, assim como os gêneros textuais acadêmicos discutidos, também desafiavam as normas e abrem espaço para novas formas de reconhecimento.

⁷¹⁸Oxum é uma orixá associada às águas doces (rios, cachoeiras, fontes) e carrega um espelho chamado abebé. Tradicionalmente, o espelho é visto como símbolo de vaidade e beleza física, mas a abordagem de Tatiana Nascimento utiliza em seu texto como uma ferramenta de autoconhecimento e reconhecimento, como um meio para se olhar e se compreender. Essa leitura foi proposta pela teórica ativista lésbica negra Elisia Santos, em 2009, durante um encontro de jovens negras feministas em Salvador. Além disso, Oxum é relacionada ao discurso e à comunicação, sendo responsável por cuidar das crianças até que possam usar o raciocínio e se expressar. Embora frequentemente associada à fertilidade, essa relação com a fertilidade é vista de maneira mais ampla, além de um conceito heterocentrado e reprodutivista, buscando explorar o mito que conta como Oxum se estabeleceu nas águas doces, trazendo uma perspectiva mais profunda sobre sua conexão com a vida e a criação (Nascimento, p. 14-16).

Através desse processo, Alexandra se construiu como uma mulher negra que, ao transformar seu olhar no trabalho, procurou ressaltar traços de negritude em suas criações, enquanto buscava também estabelecer uma conexão com o público, intensificando momentos emocionais com o uso estratégico da iluminação.

A partir das experiências de Mafra e Alexandra, inicialmente como espectadoras e, posteriormente, como criadoras de espelhos, é possível entender as emoções como um movimento simultaneamente exterior e interior que nos coloca para fora de nós mesmos. Quando a emoção nos atravessa, ela provoca uma reação no corpo, que se move, treme e se agita, resultando em ações que muitas vezes não conseguimos prever⁷¹⁹. E segue entre os corpos, estabelecendo novas formas de comunicação por meio de gestos, reações e impulsos.

Esses elementos, embora nem sempre totalmente compreendidos, são reconhecíveis porque fazem parte de um repertório comum de ações e movimentos, que, mesmo sendo difusos e borrados, mantêm sua relevância e impacto. As rodas de conversa que ocorriam após as performances, e que para Alexandra foi um espaço essencial para que ela aprofundasse seu processo de autopercepção, se tornaram um espaço fundamental para prolongar e aprofundar as reflexões provocadas em cena.

O impacto das rodas de conversa marcou Sara Motta relembra uma história marcante quando uma pessoa de sua família assistiu à peça em 2017, enfatizando que o *Preta-à-Porter* mudou a vida dessa mulher de sua família após ela participar ativamente do debate que seguiu a apresentação. Ainda dentro de um relacionamento marcado por violências raciais e imposições sobre seu corpo e sua estética, com um marido “que pedia para ela alisar o cabelo o tempo todo, ele pagava para ela ir ao salão, ela estava sempre belíssima, com o cabelo alisadíssimo, “escorridasso”, ao longo da conversa, se permitiu compartilhar dores que até então não havia verbalizado.

Esse momento foi decisivo para sua transformação: "Participou da roda, chorou horrores na roda, falando de coisas que ela tinha passado... e a partir desse dia ela começou a transição capilar, ela se separou dele". Anos depois, essa trajetória se reflete em sua vida: "hoje, ela é casada com um homem negro, ela tem uma filhinha pretinha". O espetáculo *Preta-à-Porter* não apenas a tocou emocionalmente, mas

⁷¹⁹Didi-Huberman, 2016, p. 26.

funcionou como um gatilho para mudanças concretas, revelando a força da arte na reconstrução de identidades.

Quando Sara, Alexandra e Mafra começaram a fazer parte do Coletivo NEGA, ainda era um grupo misto, com as saídas que foram acontecendo, houve um momento em que o grupo era composto majoritariamente mulheres e um único homem negro. Esse homem, no entanto, começou a expressar desconforto durante as rodas de conversa, especialmente quando o grupo abordava questões de gênero.

O incômodo dele gerou atritos, culminando na decisão do coletivo de pedir sua saída, tornando-se, então, um grupo exclusivamente de mulheres negras. Essa mudança consolidou a identidade do coletivo e contribuiu para que o momento da roda de conversa se transforma-se também num momento de partilha de experiências e emoções criando um ambiente em que as espectadoras não apenas se viam representadas, mas também tinham a oportunidade de elaborar coletivamente os impactos da peça.

Esse formato de troca e escuta foi incorporado ao coletivo de maneira contínua, tornando-se uma estratégia essencial para potencializar a força da performance. As histórias se repetiam dentro e fora do coletivo, ressoando na trajetória de diversas espectadoras. A cada nova roda de conversa, mais experiências emergiram, principalmente “a partir dessa identificação dos pretos, dos africanos em diáspora, de se conectar através da arte e através da história. Eu estou contando a minha história e ela também e a de outros e outros”.

3.3.1.3. As rodas de conversa

As rodas de conversa realizadas após as apresentações de *Preta-à-Porter* cumprem um papel central na proposta do coletivo, não apenas como um espaço de debate, mas como uma continuação da própria performance teatral. Desde as primeiras apresentações, o grupo enfrentou questionamentos recorrentes sobre sua identidade e propósito. O Coletivo enfrenta resistência dentro da Universidade, que questionava a legitimidade de sua existência. Essa resistência se refletia nas rodas de conversa. No início,

O cenário do público era um público mega, mega, mega desacreditado, sabe? “Vou lá ver essa coisa aí...” Eu sentia muito isso: “Que viagem é essa?”. E depois nós fazíamos roda de conversa, e vinham muito mais coisas como “Por que tem um grupo negro?”, “Para que tem um grupo de teatro negro?”, “Por que não existe um grupo de teatro branco?”.

Essas perguntas, constantemente repetidas ao longo das apresentações, revelam uma tentativa de deslegitimar a existência do grupo, ignorando o fato de que a branquitude já é predominante nos espaços teatrais. O coletivo, ciente disso, já se preparava para responder a essas provocações “nossos argumentos eram basicamente esse, meio que robotizado de tanto que repetíamos: Ah! Mas também não tem nenhum outro grupo autodeclarado de teatro branco?”.

As normas sociais impostas pela branquitude, passam pela necessidade de manter corpos negros docilizados, com narrativas festivas. Criar uma dinâmica onde desobedecer a elas não só pode resultar em punição social, mas também em um estigma de causar infelicidade e confusão, mesmo que isso não seja a intenção de quem desafia essas normas. Os questionamentos sobre a necessidade de existir um coletivo formado apenas por pessoas negras, caminhou na tentativa de colocar o Coletivo NEGA num lugar de marginalização por quebrar essas normas⁷²⁰.

Para não cair nesse lugar de marginalização, o grupo se tornou combativo em seu dia a dia na universidade, por isso foram consideradas pela branquitude que as cercava, como agressivas. Mas esses embates foram importantes porque “o Coletivo NEGA criou, uma fama de ser também, de ser um grupo afrontoso, um grupo que não leva desaforo. Logo, já discutimos algumas vezes e com a nossa plateia”, em defesa pelo direito de existir um grupo de Teatro Negro formado por pessoas negras na Universidade de Santa Catarina- UDESC.

Conforme as apresentações foram acontecendo e o grupo se consolidando, o público foi se envolvendo com as narrativas desenvolvidas na performance, tornando as trocas nas rodas de conversa mais interessantes, com trocas mais profundas. Um momento de debate pós-espetáculo em que todos os que se sentem à vontade se sentam em

⁷²⁰Ahmed, 2022, p. 87.

roda junto com as integrantes do coletivo, criando um ambiente onde a distinção entre artistas e público se dissolve. Como descreve Rita Roldan,

Esse momento da roda de conversa era um momento que nós não tínhamos espectadores e espetáculos... era o momento que..., sabe? Eu acredito que seja a grande importância dentro do teatro para a tela, acabou, nós somos iguais. Não tem superioridade, não tem um gênio aqui. E tanto nós que estávamos ali no palco quanto quem estava assistindo, fazemos parte dessa cena e a pessoa que está assistindo se quiser pode também fazer, entende? Não cria esse abismo (Roldan, 2021, n.p.).

Essa conexão se dá através da identificação com as situações e personagens no palco, criando um espaço de empatia onde todos se veem representados de alguma forma. Como observa Rita Roldan: “Eu acho que todo mundo consegue se colocar em algum lugar ali. Como “Cara, já fiz isso”, a pessoa pensando, “Já fiz isso... mano... já pensei dessa forma”. E complementa: “acredito, que não tenha uma cena ali que alguém não se identifique com o que sofreu ou o que provocou”, o que amplia a experiência do público para um campo mais amplo de autorreflexão” (2021, n.p.).

Esse tipo de interação se torna uma via de mão dupla, em que a troca de energias e emoções acontece de maneira intensa, “nós já trocamos muito amor com plateia, trocamos algumas farpas e já vimos isso ser trocado entre as pessoas do público”. No entanto, essa troca que quase sempre é intensa, se torna, por vezes, desafiadora. É nesse instante que emergem reconhecimentos emocionados, questionamentos críticos e, em alguns casos, conflitos que evidenciam as tensões raciais e sociais presentes na recepção da peça.

Quando as emoções se tornam mais fervorosas, como em discussões acaloradas ou críticas entre os presentes, há a necessidade de uma mediação cuidadosa, Rita ressalta que: “para não deixar ninguém constrangido, tínhamos que mediar caso acontecesse um bate-boca”. Esse papel de mediação não só protege a integridade do ambiente, mas também

contribui para que a troca continue sendo construtiva, respeitosa e enriquecedora.

Além disso, o público também desempenha um papel fundamental, intercedendo e protegendo a mensagem do espetáculo quando acontecia algum movimento onde a branquitude se colocava de forma mais violenta: “ao mesmo tempo também éramos protegidas pelo público, por alguma pessoa que via algum comentário e se metia.” Essa solidariedade é fruto da identificação das pessoas que acreditam na força da mudança que o letramento racial promove.

Ao ser questionada sobre a participação das pessoas brancas nas rodas de conversa, Mafra insere que geralmente essas pessoas são bem participativas “às vezes, alguns até gostam”, e inclusive “é nesse momento que saem várias pérolas”, referindo-se a comportamentos e falas racistas que são esperadas desse público. Ela destaca que, em Florianópolis, por ser uma cidade universitária, o público é mais receptivo em comparativo com o resto do estado, mas ainda assim, o racismo está presente. A presença de pessoas com mais acesso à educação e à reflexão crítica sobre questões sociais pode fazer com que elas sejam mais dispostas a compreender e refletir sobre o que está sendo dito.

Embora o público de Florianópolis e outras regiões do estado possa ser, em certa medida, mais receptivo ou “menos conservador”, a presença majoritária de pessoas brancas ainda resulta em desafios, especialmente quando se trata de uma compreensão mais profunda das questões de raça e identidade. Muitas vezes, essa falta de compreensão se manifesta de maneiras inesperadas durante as rodas de conversa.

Um exemplo disso, como relembra Franco, aconteceu quando, em uma dessas rodas, uma senhora branca, depois de ter dormido durante toda a performance, se sentiu à vontade para comentar: “Ah, eu adorei que vocês foram sensuais sem serem vulgares”. Em seguida, ela começou a falar sobre questões pessoais, completamente desconectadas da temática apresentada. Esse tipo de comportamento é esperado da branquitude que frequentemente se comporta como quem não tem a necessidade de ouvir, gerando uma desconexão profunda que em algum momento se choca com o pensamento de outras pessoas brancas que estão no processo de escuta e questionamento dos próprios privilégios.

Essa desconexão ocorre de diversas maneiras, e é amplificada quando pessoas brancas, que se consideram parte do público ou que se sentem “dentro” da conversa, se veem confrontadas de forma mais direta com a crítica à sua posição privilegiada. Um exemplo claro disso

aconteceu em 2017, na Udesc, quando uma professora, após uma apresentação, expressou seu desconforto de forma inesperada. Rita relembra que “todo mundo batia palma, sorria, ela sorria, parecia que estava todo mundo “dentro”, não parecia que alguém estava ofendido”. No entanto,

Na hora da roda de conversa, quando estava todo mundo nos elogios “Ah! Sinto-me contemplado”, “Ah! Super acolhido”, “Adorei!”, ela adorou também, ela comentou e falou que gostou. Quando o pessoal já havia ido embora [...] ela veio mais em “*off*” e falou “Eu acho que vocês não podem mais falar desse jeito, porque eu me senti muito excluída” ela era uma mulher branca e loira (não é para fazer clichê, ela era assim mesmo, uma mulher branca, loira, magra, cis e [...] aparentemente hetero, se ela era hetero, eu não sei); e ela veio falando “Eu não me senti contemplada, eu me senti excluída e vocês...” (depois disso, eu nunca mais aceito o “você tem que...” e ela continuou “Vocês têm que mudar a peça! [...] porém ela foi se emocionando “Vocês têm que mudar essa peça, porque eu me senti muito excluída, quando vieram dar o “Abraço Negro”, não me abraçaram, falavam dos brancos, falavam mal dos brancos e nem todos os brancos são assim, vocês têm que mudar isso!!!” e ela começou a aumentar a voz. Eu sou mega temperamental, então, normalmente, eu sou a primeira que “explode”. Ainda também, que a Mafra estava junto e a Franco também, as outras “gurias” estavam no banheiro se trocando e elas não viram isso, e ainda bem que a Mafra é uma das mais calmas que consegue controlar mais a emoção, eu estou aprendendo. Eu lembro que eu comecei a discutir, querendo bater boca, “Quem é você para querer falar alguma coisa? A nossa peça é assim e pronto, não vamos mudar porque você quer” (Roldan, 2021, n.p.).

Sua reação, trouxe à tona novamente a resistência de alguns brancos em reconhecer a centralidade do protagonismo negro na cena e o desconforto gerado por serem lembrados de sua posição no sistema racial. Esse tipo de reação, que se distorce de uma crítica genuína para um ataque pessoal, é uma repetição de um comportamento comum em pessoas brancas que não estão dispostas a olhar para suas próprias responsabilidades em um contexto de desigualdade racial.

A professora ao sair, olhou para os poucos estudantes que ainda estavam no teatro, os convidando para sair, porém eles não a acompanharam. Revelando uma forma de solidariedade dos estudantes brancos com as artistas, e uma recusa em ceder à pressão de manter o status quo. A reação do público, que se manteve no espaço de conversa, aponta para a possibilidade de um engajamento mais profundo e genuíno com os temas apresentados. Sobre esse episódio de racismo, Maфра complementa que:

No fim, a mulher surtou, começou a berrar. E nós fomos embora. Depois entramos em contato com a empresa e eles acabaram demitindo ela, porque... até mesmo o rapaz [contratante] tinha visto a cena, ou seja, tinha outra pessoa branca para respaldar aquilo que estávamos falando. Logo, não tinha o porquê para aquela cena toda (Maфра, 2021, n.p.).

Não é possível saber se a demissão foi consequência direta com a violência racista que a professora protagonizou, mas de qualquer forma significou para as atrizes uma espécie de justiça simbólica que se torna cada mais comum dentro do contexto em que empresas se colocam de alguma maneira como preocupadas com a inclusão de narrativas negras.

As rodas de conversa após apresentações frequentemente revelam padrões recorrentes de reação do público seja ele branco ou negro. Ao longo dos anos, o Coletivo observou que as falas mais superficiais e repetitivas tendem a vir dos jovens, enquanto os adultos brancos apresentam resistência ao debate crítico, assumindo uma postura de autoridade sobre os temas abordados. Como destacado por Maфра:

Geralmente, as pérolas que saem assim nessas rodas de conversas, são de pessoas adultas, professores... pessoas que possuem uma

consciência maior. E os jovens falam coisas sem muita profundidade daquilo que estão falando. E você vê que é um problema da própria escola e da sociedade no geral, que eles estão repetindo aquilo que a TV 'fala', que os pais falam, que não possuem argumento na sua própria fala (Mafra, 2021, n.p.).

Essa dinâmica reforça a ideia de que os ambientes de ensino e a mídia desempenham um papel central na formação da percepção dos jovens sobre temas sociais, muitas vezes limitando o desenvolvimento de um pensamento crítico autônomo. O desafio nesses espaços é justamente criar oportunidades para que o discurso repetitivo seja questionado e aprofundado. Outro aspecto relevante é o desgaste emocional enfrentado por artistas e ativistas que participam desses debates. O cansaço gerado pela repetição das mesmas discussões pode levar à necessidade de repensar a continuidade dessas interações:

Chegou uma época que ficou cansativo fazer esses debates no final, teve uma época que nós nem fazíamos. Porque cinco anos falando da mesma coisa, cinco anos ouvindo as mesmas coisas. Chega uma hora que você não quer mais debater. (Mafra 2021, n.p.).

Essa exaustão reverberada entre todas as integrantes, Franco destaca que o impacto transformador da performance no público, tanto o empoderamento das pessoas negras quanto a provocação de reflexões no público branco, serviram de combustível por muito tempo, mas como complementa Alexandra, além do cansaço do *Preta-à-Porter*, do sentido de limitação artística que também que estava acontecendo, porque era apenas *Preta-à-Porter* ou seja, não havia espaço para criações diferentes. Existia o desejo em construir coisas diferentes, segundo ela, com o *Preta-à-Porter* elas não tinham “tempo de criar outras coisas, experimentar.”⁷²¹

Por isso o Coletivo anunciou em suas redes sociais o fim do *Preta-à-Porter* em 2019, as últimas apresentações foram realizadas em

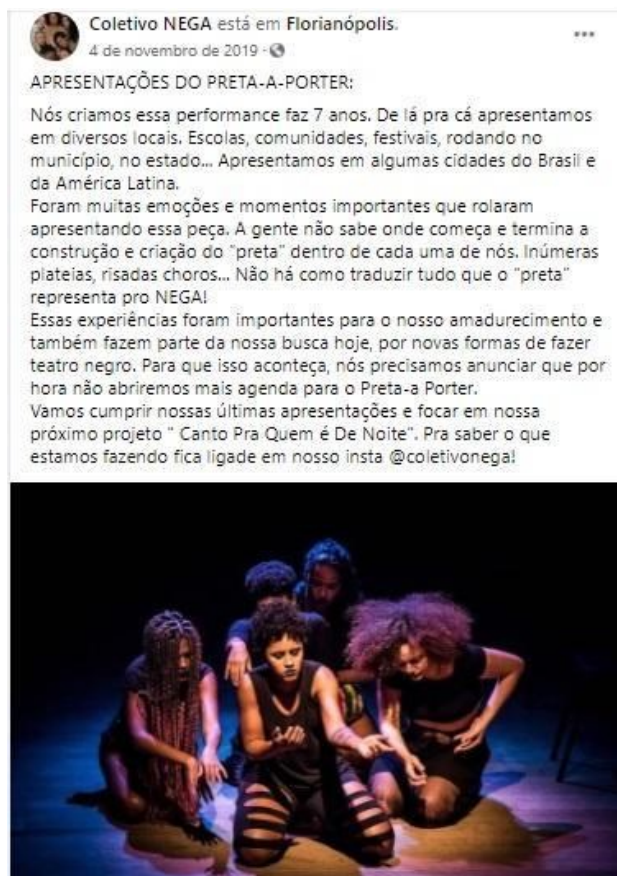
⁷²¹Melo, 2021, n.p.

Florianópolis, na Casa Luanda e em Joinville. Por ocasião desse encerramento, o Coletivo NEGA publicou em sua página oficial no Facebook uma mensagem que expressa o significado simbólico e afetivo da performance *Preta-à-Porter*, construída ao longo de sete anos. A seguir, transcrevo o conteúdo do post publicado em 4 de novembro de 2019, juntamente com o registro visual (print) que acompanhou a publicação:

APRESENTAÇÕES DO PRETA-A-PORTER:

Nós criamos essa performance faz 7 anos. De lá pra cá apresentamos em diversos locais. Escolas, comunidades, festivais, rodando no município, no estado... Apresentamos em algumas cidades do Brasil e da América Latina. Foram muitas emoções e momentos importantes que rolaram apresentando essa peça. A gente não sabe onde começa e termina a construção e criação do “preta” dentro de cada uma de nós. Inúmeras plateias, risadas, choros... Não há como traduzir tudo que o “preta” representa pro NEGA! Essas experiências foram importantes para o nosso amadurecimento e também fazem parte da nossa busca hoje, por novas formas de fazer teatro negro. Hoje que isso acontece, nós precisávamos anunciar que por hora não abriremos mais agenda para o *Preta-à-Porter*. Vamos cumprir nossas últimas apresentações e focar em nosso próximo projeto “Canto Pra Quem é De Noite”. Pra saber o que estamos fazendo fica ligade em nosso insta @coletivonega!

Figura 25. Encerramento do *Preta-à-Porter*



Fonte: Página oficial do Coletivo NEGA no Facebook. Publicado em 4/11/2019.

Franco, uma pessoa não binária, retinta, com cabelos crespos, nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, mas que mora em Florianópolis desde os 5 anos de idade. Ao ser questionada sobre a relevância da performance para Santa Catarina, especialmente para Florianópolis, ela responde que: “eu acho que o *Preta-à-Porter* teve essa

relevância de fazer as pessoas saírem do teatro se sentindo mais confiantes de serem elas mesmas. Eu espero muito que isso tenha acontecido porque foi o que o NEGA fez comigo⁷²²”. E complementa falando sobre o fim da performance, corroborando com as outras integrantes a respeito do cansaço:

Graças a Deus. Amiga, eu não aguentava mais o *Preta-à-Porter* tadinho. Óbvio que eu reconheço tudo o que ele foi, tudo o que ele representa, mas eu acho que foi um “rolê” de saturação mesmo, de apresentar muitas vezes algo que nós não estávamos mais nos identificando com aquele formato, com o jeito que estávamos colocando as temáticas; porque ele era muito didático. Nós queremos falar essas coisas de um outro jeito agora. Então, eu acho que o *Preta-à-Porter*... eu não sei se um dia ele renasceria, se voltaria, mas se voltasse, com certeza, seria totalmente diferente. Eu acho que nem daria para chamar de *Preta-à*, acho que o *Preta-à*, realmente, foi aconteceu e daqui para frente serão os frutos, os filhinhos. (Franco, 2021, n.p.).

Sobre esse processo, Rita Roldan corrobora com o restante do elenco sobre o cansaço, ela explica que a performance teatral era dinâmica e passava por constantes mudanças. As cenas, falas e contextos eram adaptados frequentemente, incorporando elementos das notícias do momento. Com o tempo, o grupo amadureceu, e a forma de lidar com as questões raciais também mudou. No início, ao tomar consciência do racismo, havia uma revolta intensa e um desejo de confrontar diretamente qualquer situação.

No entanto, com o passar dos anos e após muitas apresentações, veio o cansaço e a necessidade de mudar a abordagem. Ela destaca que, assim como qualquer grupo teatral, a evolução e as transformações ao longo do tempo são naturais, porém ela acreditava que seria importante levar o *Preta-à-Porter* para outros lugares. Segundo ela: “essa peça tem potencial e que talvez agora depois da pandemia, depois dessa “merda”

⁷²²Franco, 2021, n.p.

que está acontecendo no Brasil, talvez seja o momento. No entanto, ali quando estávamos terminando, nós, enquanto elenco, estávamos cansadas⁷²³”.

Esse desejo de alguma forma vem se tornando real porque em 2023, depois de todo processo pandêmico, foi realizada uma remontagem da performance chamada *P?-Á-PORTER*, com um novo elenco e sob direção de Rita Roldan. O reconhecimento da importância de *Preta-à-Porter* – seu impacto no público e sua potência enquanto ferramenta de denúncia e reflexão – coexistia com um sentimento de saturação e limitação criativa. Inicialmente, a performance movia as artistas e o público, empoderando pessoas negras e provocando reflexões no público branco. No entanto, com o tempo, esse movimento se tornou fixo, transformando-se em um espaço que restringia a liberdade artística do grupo.

A partir da perspectiva de Ahmed 2014, podemos entender esse processo como um efeito da fixação emocional. Quando um objeto de emoção se torna dominante dentro de um espaço, ele pode restringir a fluidez do movimento, gerando uma sensação de aprisionamento. *Preta-à-Porter* funcionava como um objeto de emoção: um espaço de mobilização e identidade, mas que, ao longo dos anos, também limitava as possibilidades criativas das artistas.

O desejo de mudança expressado pelo coletivo reflete a necessidade de quebrar essa fixação e explorar novas formas de expressão. Assim, encerrar a performance não foi um simples fim, mas um gesto de ruptura com essa fixação emocional, evitando que a performance se tornasse mais rígida, exigindo das artistas sempre a mesma resposta emocional e ao mesmo tempo um gesto de retomada do movimento, abrindo caminhos para novas criações⁷²⁴.

Assim, o encerramento de *Preta-à-Porter* não deve ser visto como um fim absoluto, mas como um deslocamento necessário. A remontagem em 2023 sob um novo formato e direção confirma essa dinâmica: a performance não desaparece, mas é ressignificada, permitindo que continue a circular sem aprisionar suas criadoras em um único modo de expressão.

⁷²³Roldan, 2021, n.p.

⁷²⁴[...] as emoções podem envolver "ser movidas" para uns precisamente ao fixar outros como "tendo" certas características. A circulação de objetos de emoção envolve a transformação de outros em objetos de sentimento (Ahmed, 2004, p. 11, nossa tradução).

As imagens criadas pela performance *Preta-à-Porter* podem ser entendidas como gestos emotivos, pois carregam e transmitem emoções ao longo do tempo. Quando as imagens de mulheres negras reagindo a estereótipos racistas ocorridos em diferentes momentos históricos circulam, não são apenas registros visuais, mas também expressões de sentimentos e resistências incorporadas em representações culturais. Essas imagens conectam temporalidades distintas por meio de gestos e emoções que continuam impactando quem as vê⁷²⁵.

As imagens produzidas nas rodas de conversa, nas redes sociais, durante as apresentações e nos bastidores carregam uma história dos gestos emotivos, ou seja, as emoções fazem parte da construção da história e da política, e é essencial para compreender como o poder opera e como ele pode ser contestado. Como nos ensina Ahmed "As estudiosas feministas e queer nos mostraram que as emoções 'importam' para a política; as emoções nos mostram como o poder molda a própria superfície dos corpos e dos mundos"⁷²⁶.

O racismo revelado nesse contexto é um sintoma da complexidade de se tratar desse assunto em Santa Catarina. Como destaca Michele Mafra, ao sair de "Florianópolis, a maioria do público é muito branco; a não ser que nós estejamos indo para o quilombo, mas a maioria é de público branco". Esse cenário gera um desconforto crescente entre as atrizes, especialmente à medida que se deslocam por territórios onde a branquitude é ainda mais enraizada do que estão acostumadas. "Andando nos lugares, eles ficam olhando, e nós andamos em grupo, então é bem estranho", relata Mafra, evidenciando a sensação de estranhamento e vigilância que acompanha esses deslocamentos.

Embora esse desconforto não seja exclusivo do Sul do Brasil ou de Santa Catarina, a crença amplamente difundida de que o estado representa uma espécie de "Europa brasileira" se alinha a comportamentos que rejeitam pessoas negras de maneiras específicas. Isso resulta em formas de estranhamento que, embora distintas, são igualmente complexas quando comparadas às experiências de racismo vivenciadas em outras partes do país.

⁷²⁵Didi-Huberman, 2016, p. 35.

⁷²⁶Las estudiosas feministas y queer nos han mostra do que las emociones "importan" para la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuer pos y de los mundos también. Así que de cierto modo, sí, al tra zarlo, estamos "sintiendo nuestro camino" (Ahmed, 2015, p. 38).

3.4. (BASTIDORES) DA PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA EM SANTA CATARINA

Entre o continente e a ilha de Florianópolis, há disparidades raciais e sociais que impactam a organização e os trajetos das pessoas negras e brancas. Franco considera o continente um espaço "mais preto" e a ilha mais "branca", ela sente que "quanto mais praias, mais branco vai ficando, porque é mais caro, não é?", sugerindo que áreas turísticas e de maior poder aquisitivo tendem a ser predominantemente brancas.

No continente, por outro lado, ela se sente mais à vontade porque há mais "quebradas", e tem uma presença de pessoas negras. Consequentemente, o continente faz parte de um contexto maior de marginalização, onde ela compara com as favelas em São Paulo reforçando a ideia de que a segregação e a exclusão social são comuns em várias partes de Florianópolis.

Essa divisão racial e social, que já é visível dentro da capital Florianópolis, torna-se ainda mais pronunciada durante os deslocamentos do coletivo pelo estado. Durante as apresentações para o projeto Afro Art SC, algumas mulheres do Coletivo lembraram momentos emblemáticos que evidenciam como a branquitude impactou diretamente seus deslocamentos para a realização do trabalho, delimitando os espaços onde podiam transitar e aqueles onde não eram bem-vindas.

Thuanny explica que "o público branco em Santa Catarina, não é..., "Floripa", claro! tem suas especificidades, mas no geral, eu sinto que em cidades pequenas é um pouco mais difícil", mas ao mesmo tempo ela demonstra ser uma relação complexa porque nas escolas e comunidades em cidades pequenas ela sente uma simplicidade e uma abertura diferente, e é comum as pessoas ficarem maravilhadas e expressarem seus sentimentos positivos em relação às atrizes e as apresentações.

Ela acredita que parte dessa reação, se dá pelo Coletivo NEGA representar uma novidade, tanto no discurso quanto na estética negra:

Nós não fazíamos o teatro chato que as pessoas não entendem, éramos diferentes porque éramos negras e não estávamos fazendo uma palestra. Nós estávamos cantando, dançando e chamando de racistas, então... era "um beijo e um tapa", as pessoas ficavam incomodadas porque era complicado, mas ali..., sabe? Essa mistura, eu acho que faziam as pessoas gostarem e se abrirem,

porque jamais elas estariam em uma mesa de debate, jamais iriam para uma roda, elas não estariam em nenhuma das coisas (Paes, 2021, n.p).

Outros membros do Coletivo mencionaram com destaque a diferença entre o público da capital, destacando que “É um público bem mais branco, imagina, bem mais branco do que aqui”. Rita explica que em algumas cidades, existe um público fiel” de pessoas negras principalmente (tem algumas pessoas brancas)”, que gostam do Coletivo e das apresentações do *Preta-à-Porter*. Esse reconhecimento é significativo porque aponta para a possibilidade de construção de alianças e para a importância do engajamento de espectadores brancos na valorização da produção cultural negra.

A participação e o retorno positivo de espectadores brancos de cidades menores na valorização do teatro negro deve ser entendida dentro de um campo de disputas: ao mesmo tempo que pode fortalecer a visibilidade e o reconhecimento dessas produções, também exige um compromisso crítico que vá além do consumo pontual, abrindo espaço para reflexões sobre branquitude e para que as narrativas da produção cultural negra sejam difundidas.

Nesse sentido, diversas parcerias foram estabelecidas com pessoas brancas em Santa Catarina que compreenderam a importância de questionar e romper com as narrativas hegemônicas. Essa colaboração não se trata apenas de apoio, mas de um compromisso ativo com a desconstrução do racismo estrutural e a valorização das produções culturais negras.

Nesse contexto, recorro às palavras da historiadora Beatriz Nascimento, que enfatiza a autonomia e força das pessoas negras sem, no entanto, negar a possibilidade de alianças: “Eu como mulher negra tenho o poder para afirmar que a pele branca não representa nada para mim. Porque como todos negros eu tenho minha beleza, minha força e meu saber. Mas [...] eu sou suficientemente forte para querer o branco comigo enquanto ele não estiver contra mim”⁷²⁷.

Sua afirmação reforça a necessidade de alianças que respeitem a centralidade das experiências negras e que não reproduzam lógicas paternalistas ou oportunistas. A presença de pessoas brancas nesse processo deve estar ancorada em uma postura ética de reconhecimento e

⁷²⁷Ratts; Nascimento, 1977, p. 78.

compromisso com a transformação social, e não apenas em um interesse circunstancial ou exotizante.

A marcação da branquitude ao sair de Florianópolis permite refletir sobre as diversas formas de manifestação do racismo no cotidiano catarinense, especialmente em regiões fora da capital. Nesses territórios, os marcadores raciais vão além da cor da pele e se entrelaçam com as hierarquizações discutidas no Capítulo I, nas quais determinados grupos de imigrantes europeus são considerados mais próximos de um ideal de brancura socialmente valorizado. Assim, descendentes de alemães, italianos e outros europeus disputam entre si a representação da branquitude hegemônica, buscando afirmar quem melhor se encaixa nesse padrão.

Sobre essa diferenciação entre pessoas brancas, Cardoso (2014), ao analisar a branquitude no contexto brasileiro, argumenta que "ser branco brasileiro significa possuir um aspecto de não-branquitude. Ser branco brasileiro significa ser branco não-branco"⁷²⁸. Ou seja, a branquitude no Brasil é marcada por uma herança mestiça, distanciando-se da ideia de brancura absoluta comum em contextos europeus.

Ele sugere que, ao longo da história, a branquitude brasileira se construiu em relação a outras identidades raciais, embora essas relações sejam frequentemente apagadas para apresentar a branquitude como homogênea⁷²⁹. Dessa forma, ser branco no Brasil envolve uma identidade racial complexa e fragmentada, que não é pura nem fixa, desafiando a noção tradicional de branquitude como oposto direto da negritude⁷³⁰. Observar essas fragmentações dentro da própria branquitude nos permite refletir sobre como a presença negra se insere e é afetada por essas hierarquizações internas.

O autor conclui que o "objetivo do branco não-branco brasileiro é tornar-se branco-branco" e, no contexto do Sul do Brasil, isso se traduz no reforço da identidade europeia dissociada da herança portuguesa⁷³¹. Assim, afirmar-se descendente de italianos ou alemães torna-se uma estratégia para validar essa branquitude desejada. Nesse processo, quanto maior a distância fenotípica e cultural em relação às pessoas negras, mais se fortalece o discurso da "Europa brasileira", empurrando a população negra para uma alteridade extrema. Essa lógica se reflete no relato de

⁷²⁸Cardoso, 2014, p.18.

⁷²⁹Ibid., p.48-52.

⁷³⁰Ibid., p.61-62.

⁷³¹Ibid., p.62.

Michele Mafra ao descrever as viagens pelo estado de Santa Catarina para apresentar *Preta-à-Porter*:

Para o Afro Art SC, o mais estranho foi quando entramos em uma pizzaria, acho que foi em Lajes, imagina, no centro da cidade, nós entramos e acho que 10 pessoas negras conosco, só havia 1 pessoas brancas e todos pararam para olhar para nós, todos dentro da pizzaria ficaram olhando; porque para eles é um “baque”, como “Nossa senhora!!!!!!”. E ficaram olhando.... e nós “tocamos” a nossa vida. (Mafra, 2021, n.p.).

O "baque" mencionado por Mafra evidencia o desconforto gerado pela quebra da norma social do espaço, revelando como a presença de corpos negros em ambientes considerados "neutros" ou "universais" é percebida como uma transgressão. A branquitude, nesse contexto, opera como uma norma invisível que regula as relações sociais, culturais e de poder⁷³².

A reação das pessoas na pizzaria — que olham e demonstram incômodo diante do grupo de mulheres negras — reflete esse mecanismo. Quando a "visibilidade branca" é desafiada, surge um estranhamento, pois o espaço, normalmente dominado pela branquitude, passa a ser ocupado por corpos negros. O privilégio branco⁷³³ reside na naturalidade com que os corpos brancos transitam sem questionamento, uma vantagem frequentemente ignorada pelas próprias pessoas brancas.

O relato de Mafra evidencia como a branquitude se distancia da negritude para sustentar a narrativa da "Europa brasileira", reforçando hierarquias raciais. Esse episódio exemplifica que racismo estrutural não se limita a ações explícitas, mas se manifesta também em microagressões e na racialização dos espaços sociais. A branquitude mantém o controle sobre esses espaços, de modo que a presença negra em ambientes tidos como "neutros" ou "universais" expõe essa codificação racial que deveria permanecer sob a justificativa da neutralidade⁷³⁴.

O desconforto gerado pela presença do grupo negro na pizzaria não é um evento isolado, mas um reflexo das dinâmicas raciais

⁷³²Ibid., p.72.

⁷³³Ibid., p.107.

⁷³⁴Ibid., p.104.

historicamente enraizadas no Sul do Brasil. Lages, cidade onde ocorreu esse episódio, está situada na região serrana de Santa Catarina, carrega uma história marcada por relações complexas entre diferentes grupos sociais e raciais. Durante muito tempo, a historiografia catarinense reduziu a experiência negra à escravidão, ignorando seu papel após a abolição.

As imagens estereotipadas "ganham forma através da repetição de ações ao longo do tempo"⁷³⁵ até atingir o grau de naturalidade e verdade. Isso serve tanto para esconder a presença negra, enquanto população da região, quanto para sustentar os argumentos de uma população branca homogênea, pura e estritamente ligada aos valores europeus.

Investigações mais recentes sobre a presença negra em Lages mostraram que os negros participaram ativamente da economia catarinense⁷³⁶, apesar do discurso das elites que minimizava essa população, os negros tinham uma presença significativa na região desde o século XIX⁷³⁷, ocupando espaços no comércio, na agricultura, artesanato e diversas outras funções⁷³⁸. O estudo de Frank Nilton Marcon revelou que negros livres e escravizados representavam quase metade da população do Planalto Serrano no período, e que a resistência e organização social dos negros foram estratégias fundamentais para sua inserção na sociedade pós-escravidão.⁷³⁹

⁷³⁵ Ahmed, 2014, p. 3.

⁷³⁶ Pedro, 1988; Maria, 1995, 1997; Rosa, 2016.

⁷³⁷ O artigo de Petrônio Domingues, *Um desejo infinito de vencer: o protagonismo negro no pós-abolição*, discute o protagonismo da população negra no Brasil Meridional após a abolição da escravatura. Ele foca em iniciativas cívicas e culturais de negros em Santa Catarina, destacando a fundação da Associação dos Homens de Cor em Florianópolis (1915) e do Centro Cívico Cruz e Souza em Lages (1918). Essas organizações tinham como objetivo promover a elevação social, cultural e política dos negros, enfatizando a importância da memória da escravidão, da cidadania e da construção de uma identidade coletiva. Além de narrar essas experiências, o artigo também analisa a historiografia recente sobre o tema, discutindo os desafios e possibilidades das pesquisas sobre o protagonismo negro no período pós-abolicionista. Ver: DOMINGUES, Petrônio. Um desejo infinito de vencer: o protagonismo negro no pós-abolição. *Topoi*, v. 12, n. 23, jul.-dez. 2011, p. 118-139.

⁷³⁸ A história da formação da cidade de Lages reflete uma convivência complexa entre brancos pobres, indígenas, negros, pardos, tropeiros, fazendeiros e líderes políticos paulistas desde a ocupação do território. Os negros desempenhavam funções como lavradores, criadores de gado e artesãos, mas eram sistematicamente relegados a papéis subalternos, inclusive nas cidades, onde trabalhavam como domésticos ou nas ruas (Rosa, 2016, p.134).

⁷³⁹ Domingues, 2011, p.122.

A pesquisa de Andréa A. de Moraes Cândido Carvalho (2001) sobre o Centro Cívico Cruz e Sousa e o protagonismo negro em Lages utiliza a história oral para investigar as experiências de vida, trabalho, educação e lazer de pessoas negras. O estudo analisa as estratégias das comunidades afrodescendentes para resistir à marginalização e afirmar sua cidadania, destacando o papel de associações afrodescendentes na educação e na formação de redes de solidariedade, fundamentais para a conquista de direitos e maior representatividade.

Carvalho também examina a formação cultural dessas comunidades, enfatizando a importância da língua e da educação para a inserção social. Dentro do centro Cívico haviam aulas de alfabetização, de vestimenta, comportamento. Além da alfabetização, Havia aulas de alemão ministrado pelo Professor Sebastião, um homem negro da região⁷⁴⁰. Evidenciando como o domínio da língua do colonizador era uma estratégia para a mobilidade social, sem implicar na perda da identidade negra, mas sim uma estratégia de afirmação dentro de uma sociedade eurocentrica que, muitas vezes, relegava os negros a um espaço de subordinação.

Diversas integrantes do Coletivo ao serem questionadas sobre como se sentem ao saírem da capital de Santa Catarina para realizar as apresentações da performance e os outros trabalhos previstos no edital, relatam sentir medo. O medo neste contexto, está relacionado à tensão racial de transitar por um ambiente majoritariamente branco que torna os trânsitos mais complexos do que uma experiência de deslocamento, mas pode se transformar em um risco real. A apresentação do *AfriCatarina* numa cidade metropolitana ilustra esse cenário de estranheza e tensão, como relata uma das integrantes:

Antes da pandemia, nós fomos, o Coletivo, foi apenas para ilustrar um pouco do que estávamos falando, estávamos com o *AfriCatarina* na época do Carnaval, ainda bem que deu tempo de fazer muita coisa antes da pandemia chegar e entocar todo mundo em casa. Nós fomos para Santo Amaro, um lugar em Santo Amaro que nossa...meu

⁷⁴⁰CARVALHO, Andréa Aparecida de Moraes Cândido. *Negros de Lages: memória e experiência de afrodescendentes no planalto serrano*. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2001, p.61.

Deus! Que lugar era aquele, todo mundo branco, bem padrão família brasileira no evento que estava tendo lá. O Carnaval deles, completamente diferente, e nós cantando “Lá vem o Afri, Afri-Catarina”... muito diferente, foi muito impactante, nós sentimos o impacto. E tinha umas duas pessoas no público que ouvimos “Sai daí, preto”, mas o pessoal que estava gostando falava “Sai daí, respeita o pessoal”, mas dá medo. Dá muito medo. Não é qualquer lugar que apresentamos não.

O impacto sentido pelo grupo ao entrar nesse território vai além do desconforto visual, manifestando-se também de forma simbólica. Trata-se de um grupo negro se apresentando em um espaço historicamente estruturado para não acolhê-los. Apesar do Carnaval brasileiro ser uma expressão cultural profundamente influenciada por tradições negras – com seus ritmos, instrumentos e referências às religiões de matriz africana –, naquele contexto predominantemente branco, o grupo sentiu que sua presença destoava, quase como uma ruptura inesperada.

Sara Ahmed (2015; 2018) argumenta que “o medo é uma ferramenta de manutenção do poder, restringindo a mobilidade e circulação dos sujeitos”⁷⁴¹. Nesse sentido, a presença do grupo em determinados espaços não é apenas uma questão de escolha, mas também de enfrentamento das barreiras impostas por uma estrutura excludente. Em um ambiente majoritariamente branco e historicamente hostil, a aceitação de sua presença poderia ser instável e condicionada. A afirmação final – “Não é qualquer lugar que apresentamos não” – evidencia como essa percepção influencia suas decisões, tornando essencial uma estratégia cuidadosa para garantir que suas performances ocorram em espaços minimamente receptivos.

Embora a maioria do público tenha demonstrado apreço pela apresentação, a hostilidade explícita serviu como um gatilho para a conscientização da precariedade dessa aceitação. Mesmo quando a branquitude parece receptiva, ela continua a ser a norma que estabelece os limites da inclusão. Essa tensão racial, já presente no território, foi intensificada pelo contexto político da época da apresentação, quando o

⁷⁴¹ Ahmed, 2015, p. 108.

grupo relatou: "E dá medo, agora, esse medo sentimos muito mais, por causa do que está acontecendo politicamente".⁷⁴²

O governo de Jair Bolsonaro foi marcado por declarações racistas e políticas que contribuíram para a invisibilização da violência contra a população negra no Brasil⁷⁴³. Ainda antes de assumir a presidência, Bolsonaro fez falas inúmeras racistas, como a comparação de quilombolas a animais, o que gerou uma denúncia por racismo posteriormente arquivada pelo STF⁷⁴⁴. Durante seu mandato, essa postura se refletiu em ações concretas, como a exclusão dos casos de violência policial dos relatórios de direitos humanos, dificultando o acesso a dados sobre a letalidade contra negros⁷⁴⁵.

A criação de uma falsa realidade — em que o racismo é negado ou apresentado como um fenômeno em declínio — serve como estratégia para enfraquecer as políticas de combate às desigualdades raciais. Nos estados necropolíticos, “[...] a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”.⁷⁴⁶

A política desse governo manteve a centralidade na racialização e na subjugação histórica de pretos, pardos e pobres, e na manutenção da construção do imaginário social branco, segundo o qual onde há muito preto é local de criminalidade.

A necropolítica vai além da violência física, e se manifesta também na negação de direitos básicos e fundamentais, como o acesso à educação, lazer, dignidade salarial, e segurança. Essa forma de opressão afeta principalmente grupos marginalizados no Brasil, como a população negra, indígenas, mulheres e LGBTQI+. Ela impede esses grupos de viver plenamente, tendo um impacto negativo em sua qualidade de vida e em seus direitos de liberdade e bem-estar⁷⁴⁷.

⁷⁴²Coletivo NEGA, 2021.

⁷⁴³Ver: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/748/396>. Acesso em: 24/07/2025.

⁷⁴⁴Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2018/09/11/stf-rejeita-denuncia-contrajair-bolsonaropor-crime-de-racismo.ghtml>. Acesso em: 30/09/2020.

⁷⁴⁵Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/12/governo-bolsonaro-exclui-violencia-policialde-balanco-anual-sobre-violacoes-de-direitos-humanos.ghtml>. Acesso em 5/10/2020.

⁷⁴⁶Mbembe, 2018, p. 18.

⁷⁴⁷TOMMASELLI, Guilherme Costa Garcia. Necropolítica, racismo e governo Bolsonaro. *Caderno Prudentino de Geografia*, v. 4, n. 42, p. 179–199, 2020, p.193. Disponível em: <file:///C:/Users/ferna/Downloads/cadernoprudentino,+13+GUILHERME+TOMMASELLI.pdf>. Acesso em: 24/07/2025.

Movimentos antidemocráticos e de extrema-direita têm se espalhado por todo o Brasil, mas encontram terreno especialmente fértil em Santa Catarina, onde o histórico de apoio ao militarismo e ao conservadorismo intensifica sua presença. Esse contexto favoreceu o crescimento dessas forças, especialmente após a eleição de Jair Bolsonaro. Para consolidar sua identidade, esses grupos recorrem a estratégias já vistas no passado, como a exaltação de uma liderança carismática, a apropriação de símbolos nacionais e religiosos e o uso de elementos estéticos que represente homogeneidade cultural⁷⁴⁸.

Portanto, o cenário político, aliado ao racismo e às questões étnicas já enraizadas na região, tornava o medo mencionado pelo coletivo não apenas uma percepção subjetiva, mas a constatação de um risco concreto. A ascensão do bolsonarismo intensificava esse quadro, reforçando discursos de intolerância e exclusão racial.

Diante desse ambiente hostil, a equipe enfrentou dificuldades na divulgação do evento, relatos de cartazes rasgados e o receio constante de represálias. Uma das membras do coletivo relembra: “Em 2017-2018, quando Bolsonaro estava em uma grande campanha, estava ascendendo por aqui, nós estávamos com bastante... Eu, principalmente, sou uma das mais medrosas, então eu tinha muito receio”⁷⁴⁹.

O Coletivo NEGA tinha uma viagem programada para a cidade de Blumenau, para a apresentação do *Preta-à-Porter*, quando a cidade apareceu na agenda para as próximas apresentações, alguns integrantes do Coletivo já demonstraram medo e insegurança em viajar por aquela região: “Tá doido? Para apanharmos na rua?. Não precisamos disso”. A apresentação estava programada para um período próximo às eleições presidenciais, um momento em que a intolerância e as hostilidades raciais se intensificaram por causa das declarações racistas do então candidato Jair Bolsonaro. Uma das pessoas do coletivo relembra que isso ocorreu,

Mais ou menos no meio do ano, antes das eleições.
E nós tínhamos que nos apresentar em 5 cidades,
então foi aberto um formulário para as escolas,
porque tinha que ser escolas, logo, foi aberto um

⁷⁴⁸COSTA, Lucas de Castro Itapoan da. Conservadorismo na cultura política de Santa Catarina: reverberações da Era Vargas no tempo presente. *Revista Santa Catarina em História*, v. 17, n. 1-2, 2023. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/6055> Acesso em: 13/03/ 2024.

⁷⁴⁹Coletivo NEGA, 2021, n.p.

formulário para as escolas se inscreverem e depois “desenrolava” o contrato, marcava horário... e uma delas seria em Blumenau. A data para essa apresentação em Blumenau, se eu não me engano, era muito próxima da data das eleições, eu acho que era um pouco depois, porque eu lembro que foi quando chegamos da Colômbia, então... eu acredito que tenha sido antes do primeiro turno, enfim... foi uma data antes das eleições. E eu estava com muito medo, eu e mais outra pessoa do grupo, que eu não lembro quem era, e eu falava “Gente, que medo” (Coletivo NEGA, 2021, n.p.).

A apresentação acabou sendo cancelada, gerando sentimentos ambíguos entre os integrantes, que oscilavam entre o alívio e a frustração diante da incerteza do que poderiam enfrentar. Para muitos, o ambiente escolar se mostrava um espaço mais seguro para as apresentações, ao contrário das ruas e teatros, onde a vulnerabilidade parecia maior.

Uma pessoa do grupo relembra a sensação de alívio diante da decisão: “Nós não fizemos, eu fiquei feliz, fiquei “Que bom que não fizemos, porque eu estava com uma péssima...” eu estava com medo”. Complementa que, se a apresentação fosse mantida, seguiria com o grupo: “Só que... várias coisas acontecendo, e enfim... em Blumenau; eu nunca fui em Blumenau, mas nós ouvimos as histórias”.

Esse episódio evidencia como a circulação do grupo era atravessada por dinâmicas que iam além das limitações materiais. Formado majoritariamente por mulheres negras, o coletivo tinha plena consciência das tensões raciais e sociais presentes fora da capital, especialmente em cidades como Blumenau, onde relatos de discriminação eram recorrentes. Esse contexto reforçava um sentimento de vulnerabilidade e tornava indispensável não apenas a avaliação da viabilidade logística das apresentações, mas também das condições subjetivas e emocionais envolvidas.

Blumenau é um lugar nazista. Estava acontecendo muitas coisas, e estavam espalhando na cidade cartazes da Ku Klux Kan, que iam pegar os pretos e não sei o que, a galera LGBTQIA+. E estávamos no meio da ascensão bolsonarista, levar o *Preta-à-Porter* para lá, seria mais uma questão de nos colocar em risco do que realmente fazer o trabalho

que esperamos. Fomos para outra cidade. Porque, imagina, uma coisa é termos uma peça didática, queremos construir um trabalho de base também. Então, muitas vezes, temos que filtrar esses espaços. Porque Blumenau, uma atenção “danada”, íamos passar por mais perrengue do que realmente conseguir apresentar a peça, fazer uma roda de conversa, ter um contato com o público, que, realmente, faz sentido para nós, e para a causa antirracista (Coletivo NEGA, 2021, n.p.).

Em vez de insistirem em um local onde o risco era alto e a receptividade do público poderia ser limitada, aceitaram o cancelamento como uma forma de alívio. O Coletivo ressalta que o objetivo do grupo não é apenas apresentar a peça, mas também promover diálogos e fortalecer a luta antirracista. Além disso, “tem todo um objetivo, estamos indo para escola porque temos um estilo de 'transformação do mundo', é uma luta, a educação é uma arma, e lutamos para que ela permaneça do lado certo”.

O posicionamento de que “há uma tentativa de destruição a todo momento, a todo instante” justifica a concepção de arte do coletivo, que a entende não apenas como uma expressão estética, mas como um potente meio de mobilização política. Essa perspectiva busca provocar um impacto profundo no público, engajando-o em questões sociais e políticas.

No entanto, em Blumenau, o clima de hostilidade presente tornaria ainda mais difícil cumprir essa missão. Nesse contexto, a experiência se transformaria em um grande desgaste, com pouco retorno para o propósito do coletivo.

As experiências vividas pelo Coletivo principalmente nesse período, onde o território se apresentava com mais hostilidade e risco que o habitual, é um reflexo das dinâmicas discriminatórias e violentas que marcam a região Sul do Brasil. Como evidenciado pela pesquisa de Adriana Abreu Magalhães Dias, Santa Catarina abriga um cenário crescente de movimentos extremistas e neonazistas, que se alinham com ideais de exclusão e supremacia racial.

O mapeamento de grupos de extrema-direita no Brasil realizado por Adriana Abreu Magalhães Dias revela como essas ideologias se

fortalecem por meio da disseminação do ódio, resultando em discriminação e violência. Seus estudos dialogam com Sara Ahmed ao analisar o ódio como uma ferramenta de reforço das hierarquias sociais. Entre 2002 e 2009, Dias monitorou a internet e identificou que a maior concentração de grupos neonazistas está no Sul e Sudeste do país, com Santa Catarina abrigando metade deles, e além disso sedia o maior site neonazista do país⁷⁵⁰.

Dias evidencia a relação entre a idealização de um Brasil branco e a disseminação de ideais supremacistas, demonstrando como essas concepções racializadas sustentam práticas discriminatórias e excludentes. Segundo a autora, a autoafirmação de uma ascendência europeia — especialmente alemã — entre internautas catarinenses lhes confere um senso de legitimidade superior em relação a descendentes de outros grupos europeus⁷⁵¹.

Um exemplo significativo dessa dinâmica é o alinhamento entre organizações neonazistas e grupos que se organizam em defesa das “tradições” do estado. Ambos compartilham ideais conservadores e projetos separatistas que reivindicam a independência dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul em relação ao restante do Brasil. Esses movimentos sustentam a ideia de que “O Sul é meu país”⁷⁵², promovendo a defesa contra uma suposta degeneração provocada por negros, indígenas, descendentes de portugueses e qualquer grupo que não se encaixe no ideal europeu de nação⁷⁵³.

Esses grupos se localizam no que Lourenço Cardoso definiu como branquitude acrítica, ou seja, indivíduos ou grupos brancos que defendem, silenciam ou minimizam o racismo, incluindo neonazistas e pessoas que, em privado, reproduzem discursos racistas. O autor destaca que o espaço público e o privado nem sempre coincidem. Muitos brancos negam ser racistas publicamente, mas fazem piadas e comentários racistas em ambientes privados.⁷⁵⁴

Essa realidade estruturada pela branquitude em forma de racismo estrutural, fomenta uma narrativa de continuidade histórica que reitera a

⁷⁵⁰DIAS, Adriana Abreu Magalhães. *Anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do neonazismo na Internet*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p.35.

⁷⁵¹Dias, 2007, p. 106.

⁷⁵²Esse movimento se apropria de ideias supremacistas para justificar o desejo de separação do restante do Brasil, utilizando um discurso de “superioridade” baseada em raça e cultura.

⁷⁵³Dias, op. cit., p. 109.

⁷⁵⁴Cardoso, 2014, p.169-172.

supremacia branca e marginaliza grupos racializados. Como afirma Dias (2007, p. 20), essa construção produz “uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo, oferecendo um senso de continuidade” da brancura, impactando diretamente a experiência das comunidades negras catarinenses.

A branquitude acrítica, embora seja minoria, mantém-se bem posicionada nas estruturas de poder, pois o racismo raramente é enfrentado de maneira radical. No entanto, os relatos das atrizes evidenciam que a recepção do público branco à performance do Coletivo NEGA foi majoritariamente positiva, gerando novos convites e alianças importantes.

A experiência da negritude nesse contexto é atravessada pela estrutura de poder do território, o que remete à concepção de Quijano (2005, p. 121), segundo a qual o território não se limita ao poder político do Estado, mas se configura como um espaço de dominação cultural e simbólica. A forte presença de elementos culturais e simbólicos que reforçam a branquitude atua como um mecanismo de controle da população negra, restringindo seus trânsitos e acessos.

O território, portanto, não apenas reproduz desigualdades raciais, mas também legitima e perpetua uma hierarquia social ancorada no status quo colonial. Mbembe (2016) argumenta que a negritude tem sido historicamente relegada a um lugar de não-ser dentro das hierarquias coloniais, e romper com essa lógica demanda posturas disruptivas e transgressoras. Nesse contexto de exclusão sistemática, a radicalidade estética e política do Coletivo NEGA se torna uma necessidade.

Ao disputar essa narrativa, a performance tem ampliado fissuras nesse domínio simbólico, e o surgimento de novas narrativas negras que vem ocorrendo na região, demonstra que essa estratégia tem gerado impacto, fortalecendo outras perspectivas e ampliando espaços para a produção cultural negra. “Desta forma podemos dizer que os grupos de teatros negros da Grande Florianópolis, não estão apenas multiplicando suas artes, mas, para além disso, estão multiplicando os tipos de teatros negros que estão produzindo”⁷⁵⁵.

Nesse sentido, Walter Benjamin revela que a história dos oprimidos nos ensina que a violência e a injustiça que vivenciamos hoje não são desvios ou exceções, mas elementos estruturais do sistema. Ele aponta que estamos avançando para uma compreensão mais crítica da

⁷⁵⁵Batista, 2023, p.86.

história, reconhecendo que a exploração sempre existiu e continua a se reproduzir.

Essa perspectiva evidencia a necessidade de uma resposta enérgica e transformadora, que rompa com a normalização da opressão. Ao adotarmos essa postura, estaremos mais preparados para enfrentar o fascismo, pois não seremos iludidos por narrativas que buscam ocultar ou suavizar as desigualdades e violências presentes na sociedade⁷⁵⁶.

4.4.1 Financiamento e Desafios Estruturais

Na perspectiva contemporânea, o Coletivo NEGA é reconhecido como o primeiro coletivo de teatro negro de Santa Catarina. Sustenta-se majoritariamente por editais públicos de fomento, mas também realiza vendas de espetáculos para instituições privadas, como o SESC, parceiro de longa data. Essa trajetória aproxima o coletivo de outros grupos importantes do teatro negro brasileiro, como Os Crespos⁷⁵⁷ e o Coletivo Negro⁷⁵⁸, pioneiros em São Paulo.

Quanto à posição de "primeiro grupo de Teatro Negro de Santa Catarina", o coletivo ainda reflete sobre como se posicionar e reivindicar seu lugar no campo cultural. A afirmação carrega um peso simbólico de pioneirismo e visibilidade, mas também suscita questionamentos sobre sua veracidade histórica. Como destaca Sara Motta, o grupo já foi interpelado sobre isso em diversos espaços,

uma discussão sobre se deveríamos falar que somos o primeiro teatro... primeiro grupo de teatro negro de Florianópolis, porque existiram outros grupos, e quando falamos que somos o primeiro já vieram pessoas falar “gente, vocês não são o primeiro, já tiveram outros grupos”, e ficamos

⁷⁵⁶ Benjamin, 2012, p. 13.

⁷⁵⁷ Em 2005, nasce a Cia Os Crespos. Ver <https://www.ciaoscrespos.com.br/hist%C3%B3ria>. Acesso em: 25/07/2025.

⁷⁵⁸ O Coletivo Negro é um grupo de teatro cujo embrião surgiu na cidade de Santo André, região do ABC, em São Paulo, em 2007, a partir de uma montagem experimental realizada no curso de direção da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT). Inquieto com a invisibilidade social do negro, Jê Oliveira, diretor da referida experimentação, começou um projeto de pesquisa com atores afro-brasileiros. Ver <http://coletivonegro.com.br/nossospassos/>. Acesso em: 25/07/2025.

“Meu Deus, e agora? O que faremos?”, porque não tem registro, são apenas as pessoas que sabem e, infelizmente, precisamos do “bagulho” registrado para valer, esse “bagulho” também é muito “louco”, porque é uma contradição “fodida”, mas...(Motta, 2021, n.p.).

O debate vai além do título de "primeiro" e envolve a forma como história e memória são construídas e reconhecidas na Europa brasileira. O teatro negro em Florianópolis, como outros movimentos culturais, enfrenta a invisibilidade histórica e a luta por espaço em um sistema que frequentemente apaga suas experiências.

A ausência de documentação ou reconhecimento formal revela como a história é validada. Registros, prêmios e arquivos costumam ser vistos como únicos garantidores de legitimidade, o que pode apagar ou desvalorizar contribuições significativas, mas não oficializadas. Nesse cenário, a história oral torna-se uma ferramenta potente, pois expõe as falhas de um sistema que marginaliza vozes fora da norma.

Foi com base nesse debate que optei por incluir o Coletivo NEGA, reconhecido como o primeiro grupo de teatro negro de Santa Catarina na perspectiva contemporânea, assim como Os Crespos em São Paulo. Será uma alegria acadêmica quando outras pesquisas historicizarem coletivos anteriores ao NEGA, permitindo que a história siga sendo escrita à contrapelo⁷⁵⁹.

No sul do país, o grupo Caixa Preta, fundado em 2001 em Porto Alegre (RS)⁷⁶⁰, é reconhecido como pioneiro na perspectiva

⁷⁵⁹“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1996, p. 225).

O Caixa-Preta é um grupo de teatro porto-alegrense que começou sua trajetória em 2002 apresentando obras clássicas com protagonismo de atores e atrizes negros. Desde então peças clássicas europeias como *Hamlet* e *Antígona*, por exemplo, são adaptadas aos matizes culturais afro pelo diretor Jessé Oliveira que é um dos fundadores do grupo. Também há destaque do grupo para escritores negros: o escritor senegalês Birago Diop e o brasileiro Luiz Silva, conhecido como Cuti, são representados em peças do grupo: a peça *O Osso de Mor Lan* foi baseada no texto de Diop enquanto as obras *Transegun*, *Dois Nós da Noite* e *Madrugada, me Proteja* são de autoria de Cuti. ver: Jessé Oliveira, Vera Lopes e Márcio Oliveira <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/jesse-oliveira-e-a-historia-do->

contemporânea do Teatro Negro, com uma trajetória anterior às ações afirmativas. Já o Grupo Pretagô⁷⁶¹ se destaca por emergir nesse novo contexto, ampliando a narrativa negra impulsionada pelas cotas raciais.

No sul do país, o grupo Caixa Preta fundado em 2001 em Porto Alegre (RS)⁷⁶², é reconhecido como pioneiro dentro da perspectiva contemporânea de Teatro Negro., com sua formação é anterior as ações afirmativas, por isso eu trago o Grupo Pretagô de Teatro Pretagô, como destaque, porque nos interessa olhar para a ampliação da narrativa negra criada a partir das ações afirmativas e da implementação das cotas raciais.

Os coletivos de teatro em destaque, surgiram no contexto das ações afirmativas e integram um movimento significativo no teatro negro brasileiro. Os Crespos (2005) e o Coletivo Negro (2007) nasceram de grupos de pesquisa no âmbito acadêmico⁷⁶³, o PretaGô (2014), integra grupo de pesquisa em artes da Universidade Federal de Pelotas/ RS, e o Coletivo Negras Experimentações Grupo de Artes – NEGA (2010), teve sua origem no Programa de Extensão NEGA, vinculado ao Centro de Artes da UDESC, consolidando sua atuação como referência no teatro negro catarinense.

As ações afirmativas e as cotas raciais transformaram as universidades, ampliando o acesso e impulsionando novas possibilidades artísticas para grupos historicamente marginalizados, especialmente os negros⁷⁶⁴. A presença de estudantes negros no ensino superior diversificou os espaços acadêmicos e fortaleceu narrativas sobre identidade e resistência, resultando na criação de diversos coletivos contemporâneos de Teatro Negro no país⁷⁶⁵.

[teatro-negro-no-rio-grande-do-sul/](https://medium.com/carreter-arte-jornalismo/grupo-caixa-preta-e-o-teatro-feito-por-negros-em-porto-alegre-ef9d4e7c2b4d/). Acesso em: 25/07/2025. Ver: <https://medium.com/carreter-arte-jornalismo/grupo-caixa-preta-e-o-teatro-feito-por-negros-em-porto-alegre-ef9d4e7c2b4d/>. Acesso em: 25/07/2025. Ver: <https://grupocaixa-preta.blogspot.com/>. Acesso em: 25/07/2025.

⁷⁶¹A história do Pretagô começa em 2014 no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No repertório do grupo estão os espetáculos *Qual a Diferença entre o Charme e o Funk?* (2014), *AfroMe* (2015), *Noite Pretagô* (2017), *Mesa Farta* (2020) e *Corpos Ditos* (2020). Ver: <https://grupopretago.com/sobre/>. Acesso em: 25/07/2025.

⁷⁶³Silva, 2019, p.25-30.

⁷⁶⁴SOUSA, Álvaro Renê Oliveira de. *Carne Preta, Pele Rara*: Contribuições para um Teatro Negro de Resistência. 1. ed. Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021, p.91-96.

⁷⁶⁵O pesquisador Álvaro Renê Oliveira de Sousa realizou, em 2020, um mapeamento de grupos e coletivos artísticos que desenvolvem criações alinhadas ao Teatro Negro no Brasil. Esse levantamento foi realizado de forma remota, por meio de plataformas virtuais, e utilizou como critério principal a apresentação espontânea dos integrantes, que manifestaram tanto a existência dos grupos quanto a sua participação neles. Ver Sousa, 2021, p.62-63.

O grupo enfrenta desafios estruturais e financeiros para manter suas atividades, especialmente pela dependência de editais, a precarização do trabalho artístico e a desvalorização da arte negra. A captação de recursos continua sendo um dos principais obstáculos.

Na produção *Preta-à-Porter*, do Coletivo NEGA, a negritude é articulada por meio de historicidades e devires⁷⁶⁶, negociando o passado e o lugar de fala de sujeitos marginalizados. A obra problematiza estruturas de poder e desloca a diferença cultural da simples diversidade demográfica para espaços de confronto e tradução cultural⁷⁶⁷.

Enfrentar o racismo estrutural com o próprio corpo impõe custos financeiros, emocionais e sociais. A branquitude segue como referência privilegiada, e o acesso ao financiamento cultural continua sendo um grande obstáculo para artistas negros.

As integrantes relatam que os espaços feministas e editais voltados para mulheres são os que mais dão suporte ao coletivo: “São os locais que mais conseguimos desenvolver os nossos projetos”. Ainda assim, os valores disponibilizados muitas vezes são insuficientes para garantir a viabilidade de projetos maiores: “Nós somos em sete e a maioria dos editais são de 10 mil, 15 mil, 20 mil. E como vamos fazer um projeto para um ano? Isso não é suficiente.”⁷⁶⁸

Além disso, “muitas pessoas se inscrevem porque praticamente não existem editais, então a disputa é muito grande”. O Coletivo comenta que muitos contratantes veem a arte, não veem a arte, especialmente a arte negra, como um trabalho sério.

Eles tratam grupos como o Coletivo NEGA como se fossem apenas uma forma de entretenimento, algo que não precisa de financiamento ou estrutura, enxergam o “Coletivo Nega apenas como um

⁷⁶⁶ Mbembe questiona e desafia as definições rígidas e reducionistas da identidade negra, propondo uma abordagem que valoriza a fluidez, a complexidade e a multiplicidade das experiências e identidades negras. Segundo ele, a luta não deve ser contra a identidade negra em si, mas contra as ideias preconceituosas e racistas que procuram diminuir ou negar o valor e as capacidades das pessoas negras. Como ele afirma: “revoltamo-nos não contra a pertença do negro a uma raça distinta, mas contra o preconceito da inferioridade agregado à raça” (Mbembe, 2014, p.159). O conceito de “devir negro” em Mbembe também está relacionado à ideia de um futuro que se configura continuamente através das lutas e trajetórias dos negros em um mundo marcado pela desigualdade e opressão. Esse conceito desafia a visão tradicional da negritude, frequentemente limitada ao passado colonial e à escravidão, e propõe uma nova compreensão da experiência negra, que é tanto histórica quanto orientada para o futuro, por isso decidi escrever no plural.

⁷⁶⁷ Bhabha, 2013, p. 352.

⁷⁶⁸ Paes, 2021, n.p.

entretenimento, entretenimento não precisa ser financiado, não precisa de dinheiro, é fazer as pessoas felizes e acabou, vai cada um para o seu lado⁷⁶⁹”.

Isso resulta em editais culturais com valores baixos e uma burocracia pesada, que tornam o acesso a recursos ainda mais difícil, criando obstáculos que exigem sacrifícios e desgastam o trabalho artístico, tornando o processo ainda mais desigual e excludente. Mafra desabafa “um contador é R\$700,00 (setecentos reais) por mês, quem vai ter setecentos reais por mês para pagar um contador? Quase o valor do meu aluguel..., entende?⁷⁷⁰”. Por isso é necessário que quem está na estrutura entenda que grupos e coletivos têm uma dinâmica diferente de uma empresa.

A exclusão, explícita ou velada, restringe o acesso de grupos marginalizados, a recursos e à visibilidade cultural. Como aponta Bento (2002, p. 25), ignorar o papel dos brancos nas desigualdades raciais reforça a ideia de que o racismo é um problema apenas dos negros. Ao estudar e problematizar somente o negro, a branquitude é mantida como neutra, invisível e isenta de responsabilidade, mesmo sendo central na manutenção do racismo.

O Teatro Negro brasileiro é politicamente engajado, abordando desde o período escravocrata até os desafios atuais da negritude. No entanto, sua difusão ainda enfrenta barreiras impostas por estruturas coloniais que persistem nas artes e na sociedade. A desigualdade no mercado artístico, aliada às opressões sociais e raciais, afeta especialmente as mulheres negras, dificultando a permanência na arte como escolha de trabalho. Em entrevista, Mafra desabafa sobre as condições enfrentadas pelo Coletivo:

Não temos perspectiva de nada para o ano que vem, tem o edital, vamos tentar nos inscrever, mas temos mais o “pé no chão”. Sendo assim, vai falar para as meninas o que? “Pow! Vocês têm que vir para o ensaio, se dedicar ao ensaio”, “Tem que chegar no horário”, mas não tem uma alimentação, o Coletivo Nega não consegue bancar um transporte. Exemplo, a Fê vem lá de Palhoça para ensaiar, tem ensaio daqui a pouco, vem lá de Palhoça, vem de

⁷⁶⁹Ibdi., n.p.

⁷⁷⁰Ibdi., n.p.

Uber bancando do próprio bolso. Nós fazemos porque gostamos, mas também gostamos de poder comer, de poder vestir uma roupa, de poder sair e fazer outras coisas. E não tem como cobrar, não tem como (Mafra, 2021, n.p.).

A situação revela a fragilidade estrutural que atinge comunidades marginalizadas nas artes. Apesar da paixão pelo trabalho, a falta de apoio material gera instabilidade e precariedade, dificultando o desenvolvimento artístico e a permanência dos integrantes nos projetos. Como aponta Mafra, ao refletir sobre os desafios de manter um grupo de Teatro Negro em Florianópolis, a falta de recursos financeiros impõe limites significativos à dedicação exclusiva à arte: “pela questão financeira, por exemplo se eu pudesse só viver pelo NEGA, eu jogaria tudo para o alto e viveria só disso aqui, mas se eu quiser viver..., eu vou passar fome, vou morar debaixo da ponte”⁷⁷¹.

Essa precarização do trabalho artístico se manifesta também na necessidade de as integrantes do coletivo acumularem múltiplas ocupações para garantir sua subsistência. Franco, que se encontrava desempregada no momento da entrevista, desabafa que “Acontece de eu fazer várias entrevistas de emprego e não ser chamada esse é o “rolê”, no momento, eu estou desempregada, procurando emprego e passando por uma entrevista pior que a outra”⁷⁷².

A ausência de políticas de fomento que garantam condições mínimas para a dedicação integral à arte obriga as integrantes do grupo a fragmentarem seu tempo entre diferentes atividades. Alexandra exemplifica essa realidade ao relatar sua rotina: “Eu não vivo só com isso, não é? Eu faço estágio, eu faço bolos, eu sou babá, eu trabalho em bar”⁷⁷³.

Ela enfatiza ainda a necessidade de múltiplos empregos para garantir o mínimo de estabilidade financeira: “atualmente, eu trabalho em quatro empregos, para ter uma renda que eu consiga pagar o aluguel e me alimentar. Porquê da arte eu não consigo”⁷⁷⁴.

O cenário descrito evidencia como a escassez de investimentos em produções artísticas negras perpetua um ciclo de precarização e sobrecarga, impactando não apenas a continuidade do coletivo, mas

⁷⁷¹Mafra, 2021, n.p.

⁷⁷²Mafra, 2021, n.p.

⁷⁷³Melo, 2021, n.p.

⁷⁷⁴Ibid., n.p.

também a qualidade de vida das integrantes. Aliado a isso, a dificuldade de reconhecimento da arte negra e da produção teatral feita por mulheres negras é outro obstáculo significativo.

O grupo percebe que, “na maioria das vezes, somos mais lembrados no mês da consciência negra, são muitos convites que meu deus! Convites que vêm do além, você está dormindo e acorda com alguém lhe fazendo convite. Só somos lembrados nesse período.” Essa sazonalidade na demanda evidencia como a presença da arte negra ainda é vista de forma instrumentalizada e não como parte constante do cenário cultural da cidade.

Apesar desses desafios, o Coletivo NEGA se mantém ativo e busca construir estratégias de resistência e fortalecimento. A importância da coletividade e do apoio mútuo é um fator central para a manutenção do grupo: “é um empoderamento para nós conseguirmos nos ver e nos unir, ter força e dizer: Olha! Eu estou aqui, eu sei o que está acontecendo e pode contar comigo”⁷⁷⁵.

A produção artística negra no Brasil é marcada por desigualdades. A branquitude define quais vozes negras são legitimadas e quais discursos ganham visibilidade. Enquanto produções do Sudeste e Nordeste recebem mais atenção, as do Sul permanecem marginalizadas. Negros sulistas enfrentam dificuldades para legitimar sua cultura como parte da história negra brasileira, sendo reconhecidos apenas quando se enquadram em padrões impostos.

Esse silenciamento é uma forma de apagamento que mantém a negritude sulista à margem⁷⁷⁶. E é parte importante do projeto da branquitude que a negritude sulista continue sem ser vista, que seja motivo de risos e de chacota perante o restante do país.

A cultura negra, ao ser compartilhada, afirma identidades e gera capital simbólico, mas artistas negros enfrentam barreiras estruturais em um campo cultural atravessado por desigualdades raciais. Carbonari (2019, p. 33–36) argumenta que, a arte não nasce apenas da criatividade individual, mas é moldada por fatores sociais, econômicos e históricos, influenciados pela lógica da propriedade privada. Inserida em dinâmicas mercadológicas, a produção cultural reflete ou desafia estruturas da

⁷⁷⁵Mafra, op. cit. n.p.

⁷⁷⁶Bento, 2002, p.167.

branquitude, exigindo uma análise atenta às emoções que produz e aos lugares que reforça ou rompe⁷⁷⁷.

Com a produção cultural cada vez mais inserida em esferas mercadológicas, sendo moldada pela lógica capitalista, a complexidade de sua análise requer atenção para produção de emoções que podem quebrar ou reforçar lugares historicamente organizados pela branquitude⁷⁷⁸.

Em entrevista com Thuanny Paes, que também é produtora, a questioneei sobre como é ser uma mulher negra no meio artístico, a artista demonstrou surpresa com a pergunta pois segundo ela “costumam perguntar sempre as mesmas coisas para nós, é um saco! Então, essas perguntas são bem legais para eu mesma pensar para mim, antes de te responder”. Ela complementou, refletindo sobre sua trajetória: “[...] por muitos anos eu acabei me negando a esse lugar e não pensando enquanto Thuanny artista”⁷⁷⁹.

Além dessas reflexões, ela compartilha emoções que refletem uma experiência comum a muitas mulheres negras no meio artístico, principalmente relacionadas a frustração de estar à mercê das escolhas externas, ou seja, depender da decisão de outros para ser chamada, convidada ou reconhecida para um trabalho.

[...] Eu sempre me questiono, eu acredito que isso que fez eu me tornar produtora, porque eu estava cansada de ficar à mercê de ser escolhida, de ser chamada, de ser convidada, muitas vezes para um trabalho que esteticamente, em outras questões não é tão legal assim e a sua “cara vai ficar ali”. Eu mesma já entrei em várias “roubadas”, em várias coisas. É exatamente essa dificuldade de achar que não tem lugar para você naquele espaço, o que faz com que nós questionemos o quanto isso não é culpa nossa também, “Ah! O que eu estou fazendo de errado? Toda vez que eu recebo um teste, levo um não”, isso é muito... “Ai, mano... o que eu fiz?”,

⁷⁷⁷CARBONARI, Marília. *A produção da arte na forma social do capital: quem somos nós quando produzimos arte nessa condição e por que é importante saber*. 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019, p.33-36.

⁷⁷⁸Batista, 2018, p.16.

⁷⁷⁹Paes, 2021, n.p.

sabe? Até o fato de ser artista desde criança e entender, acho que isso também atravessa ser mulher negra, que eu passei a minha vida toda até agora tentando sempre agradar os outros. E isso tem a ver com o ser mulher negra e ser artista, porque você tem que estar sempre agradando alguém para ganhar alguma coisa. E você sendo mulher negra, você quer ser amada, quer ser aceita... trabalha com seu corpo, com a sua imagem. Sendo assim, você sempre quer agradar os outros, porque você está ali somente para..., aquela coisa de público, “alguns fãs”, não tem essa coisa. Nesse sentido assim que eu vejo que, às vezes, tem um “buraco”. Então, você vai entrando para sobreviver disso, sobreviver disso que é uma escolha que você faz também, no caso, eu escolhi, não gosto de fazer outras coisas, não faz sentido para mim (Paes, 2021, n.p.).

A falta de agência sobre suas trajetórias é um desafio central para artistas negros, cujos trabalhos circulam em estruturas controladas pela branquitude — responsável por editais e seleções em espaços culturais. No Teatro Negro, os projetos são filtrados por esse olhar, que precisa reconhecer a legitimidade da arte negra, especialmente no Sul, onde esse reconhecimento é ainda mais limitado.

As dinâmicas de hierarquização da branquitude que organiza privilégios e poder em benefício de pessoas brancas, impacta emocionalmente e profissionalmente artistas negras, criando esse ciclo de insegurança. “Trabalhar com a imagem artística no geral, sendo artista preta, LGBT... qualquer coisa que nos desloquemos, faz com que estejamos sempre nesse lugar da insegurança, de ser vista, do medo de ser esquecida...”⁷⁸⁰ evidenciando que a luta pelo reconhecimento artístico vai além do talento; ela está imersa em estruturas sociais que desvalorizam determinadas vozes e corpos.

Contudo, a participação no Coletivo NEGA e o envolvimento nas discussões sobre negritude foram fundamentais para o amadurecimento de Thuanny. Esses espaços a ajudaram a enxergar com mais clareza as

⁷⁸⁰Franco, 2021, n.p.

dinâmicas opressoras que atravessam sua trajetória artística e, com isso, desenvolver a capacidade de fazer escolhas mais conscientes.

Para os trabalhos atuais, ela se questiona se o trabalho faz sentido, se vale a pena ou se vai aceitar "porque é apenas mais uma proposta de trabalho que irá me ajudar, porque eu tenho medo de que, caso eu não aceite, não me chamem mais... porque podem chamar qualquer outra⁷⁸¹.”.

O Teatro Negro, promove uma ruptura nas limitações impostas pelas aspirações profissionais relacionadas à dramaturgia, onde, segundo a visão da branquitude, os negros são frequentemente destinados a papéis subalternos. Isso é ilustrado de forma irônica na interação entre Rita e Mafra (“Eu queria ser atriz de novela” / “Melhor ficar em casa”), que simboliza a restrição de possibilidades impostas pelo racismo.

A hesitação em recusar propostas insatisfatórias revela a pressão de uma lógica de escassez e a distribuição desigual de oportunidades no campo cultural. Nesse contexto, o coletivo torna-se espaço de fortalecimento e partilha da luta por reconhecimento das vozes negras. O Teatro Negro desafia a centralidade da branquitude ao posicionar o negro como figura central cêntrica⁷⁸², o que causa incômodo ao romper com hierarquias raciais que tradicionalmente reservam prestígio à branquitude⁷⁸³.

A presença negra em posições de poder provoca resistência de quem ainda detém privilégios, afetando decisões sobre seleção de trabalhos, remuneração e valorização da arte negra. Diante da exclusão no mercado cultural, muitos artistas negros percebem a urgência da organização coletiva — impulso que levou à criação do Fórum Nacional de Culturas Negras. Apesar de ser um avanço, o Fórum não abarca todas as demandas geradas pelas complexas relações raciais no país, especialmente considerando as especificidades locais⁷⁸⁴.

⁷⁸¹Paes, 2021, n.p.

⁷⁸²O conceito de “personalidade negro-cêntrica” é entendido como uma situação em que o negro ocupa o centro do poder, tanto material quanto simbólico, desafiando o status quo onde o branco é visto como o normal, o dominante, o “referencial”.

⁷⁸³Cardoso, 2014, p.97-98.

⁷⁸⁴De acordo com Souza (2017), o Fórum é visto como uma instância política essencial para artistas, técnicos e pesquisadores das artes cênicas, oferecendo um espaço de discussão sobre políticas públicas voltadas para as demandas do setor. Um aspecto importante do Fórum é a aproximação com representantes do poder público, o que tem contribuído para a melhoria das condições de produção para as artes negras (Souza, 2017, p. 57-58).

Simone Braz Batista, ao analisar produtoras culturais negras no Rio de Janeiro, discute como os conceitos de cultura e mercado cultural foram moldados no Brasil. Nos anos 1990, políticas culturais passaram a seguir a lógica neoliberal, tratando a cultura como negócio. A partir de 2003, com o governo Lula, o foco mudou para a democratização do acesso à cultura como direito básico, com o Ministério da Cultura atuando como facilitador⁷⁸⁵.

Nesse período, o Ministério da Cultura lançou editais para artistas negros, buscando corrigir desigualdades históricas e valorizar a cultura negra. Tais iniciativas fortaleceram a política cultural, reconhecendo produtores negros como criadores e líderes. Novos mecanismos de financiamento ampliaram a diversidade de projetos e o acesso de diferentes grupos, mas a burocracia e a estrutura da administração pública ainda dificultam o pleno acesso a esses recursos⁷⁸⁶.

Os editais voltados à cultura negra ainda enfrentam barreiras do racismo institucional, que opera por meio de exclusões seletivas e práticas arraigadas na cultura organizacional. Mesmo com espaços reservados, a estrutura se adapta para manter lógicas segregacionistas⁷⁸⁷. Isso se sustenta na ideia persistente de que o negro é inferior, reforçada pela educação e pela mídia, que associam pessoas negras à subalternidade. Em contraste, o branco, descendente de imigrantes europeus é vinculado ao empreendedorismo e ao mérito, legitimando seu acesso como natural aos recursos culturais, e dificultando o reconhecimento de produções negras como dignas de investimento⁷⁸⁸.

Iniciativas por igualdade em uma sociedade racializada esbarram na branquitude e no racismo institucional. Como afirma Lourenço Cardoso, “o encontro entre o branco e o negro como iguais não é possível”, pois vivem em tempos diferentes: o branco no presente e futuro, o negro preso ao passado⁷⁸⁹”. Essa hierarquia temporal associa a negritude à escravidão e ao sofrimento, enquanto exalta o branco como símbolo de progresso. Essa lógica de “tempo linear” reforça a exclusão negra da modernidade, tornando sua presença socialmente indesejada⁷⁹⁰.

⁷⁸⁵Batista, 2018, p.20-22.

⁷⁸⁶Ibid., p.23.

⁷⁸⁷WERNECK, Jurema. Racismo institucional e saúde da população negra. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 535-549, 2016, p.545.

⁷⁸⁸Cardoso, 2014, p.83-86.

⁷⁸⁹Cardoso, 2014, p.89.

⁷⁹⁰Ibid., p.88.

Essa matriz de pensamento explica porque narrativas sobre a cultura negra muitas vezes ganham visibilidade e prêmios, mas são produzidas por pessoas brancas. Isso revela como a trajetória negra é valorizada como tema, mas não como autoria, com recursos sendo majoritariamente direcionados a produtores brancos.

A branquitude sustenta estruturas hierárquicas que dificultam a efetividade de políticas afirmativas, tratando a cultura negra como algo à parte da cultura nacional. Mesmo em editais voltados a pessoas negras, a forma como são estruturados pode tornar as disputas desiguais, reforçando injustiças dentro da própria categoria.

A organização dos editais torna-se mais uma barreira burocrática para a realização de performances negras. Thuanny relata a dificuldade de encontrar categorias adequadas para o teatro negro em Santa Catarina, onde as poucas opções voltadas à Cultura Negra têm recursos limitados. Isso obriga os projetos a disputarem em categorias mais amplas, como montagem teatral, para viabilizar seus custos.

Eu joguei todas as minhas fichas naquilo, é arriscado? É! Não tem espaço? Não tem!, mas eu percebi que tínhamos que ser vistas por aqueles lugares, por aquelas categorias... de “Não, eu não vou ficar só naquela categoria negra, tem um monte de gente que também precisa. Se conseguimos tirar nota máxima, por que não ir para outra?” esse é o custo do projeto. Eu acho que muitas vezes, nós pessoas negras, não temos acessos aos editais, não entendemos a burocracia, e tem essa insegurança...” (Paes, 2021, n.p.).

O trecho evidencia a desigualdade estrutural no acesso a editais culturais, agravada pela divulgação desigual e pela falta de suporte técnico a grupos marginalizados, especialmente negros. A ausência de infraestrutura e o excesso de burocracia limitam a participação desses grupos. Thuanny relata que as primeiras conquistas do Coletivo NEGA vieram de categorias voltadas a mulheres negras ou à militância, e não diretamente ao teatro, revelando a dificuldade de acesso às categorias gerais, muitas vezes dominadas por outros grupos. Ela destaca ainda um caso emblemático em que, mesmo com a melhor avaliação em uma

categoria de Cultura Negra, o projeto do coletivo não recebeu o reconhecimento esperado,

Eu esqueci o nome, meu Deus! Enfim, é um daqui de Santa Catarina e foi a primeira vez que eu inscrevi o NEGA também, inscrevi na categoria Cultura Negra e nós tiramos a melhor nota, do melhor projeto, no fim... eles fingiram que o projeto não existia... deu um “rolo” lá e tive que brigar para assinar, enfim... foi um estresse. Ainda assim, nosso projeto tirou a melhor nota na maior categoria de Cultura Negra (Paes, 2021, n.p.).

Sobre o mesmo evento, Fernanda Rachel relembra o constrangimento que elas passaram porque “[...] o NEGA ganhou a categoria Teatro Negro, e ela teve que provar que era ela, mostrar documentação, falar do projeto que ela escreveu [...]”. Mesmo após todas as comprovações e a insistência em receber o prêmio devido, foram confrontadas com uma justificativa insuficiente diante da gravidade da situação: “Ah, gente, erros acontecem [...]”. E sobre essa justificativa, Fernanda se posiciona enfatizando que “[...] erros acontecem o “caramba”, isso não é erro coisa alguma, isso é racismo institucional, disfarçado de erro[...]”⁷⁹¹.

O confronto entre colonizador e colonizado, opressor e oprimido, cria um espaço de alteridade no qual os indivíduos marginalizados experimentam a construção de subjetividades silenciadas, invalidadas. Quanto mais o sujeito se distancia do padrão considerado legítimo ou desejável — representado pelo homem branco, cisgênero, heterossexual, rico e cristão — mais obstáculos serão enfrentados para alcançar seus objetivos⁷⁹². A decisão de se tornar produtora, para Thuanny, surge como uma forma de superar essa dinâmica, um ato de resistência e afirmação de sua autonomia e visão artística.

Eu concordo com Homi K. Bhabha (2013, p. 277) quando ele afirma que “A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória”. São as personagens marginais que nos permitem, pois, encetar novas estratégias de abordagem crítica”. Isso

⁷⁹¹Silva, 2021, n.p.

⁷⁹²Cardoso, 2014, p.92.

significa que a cultura é moldada e transformada à medida que atravessa diferentes contextos e experiências, o que a torna capaz tanto de se adaptar, quanto de resistir e modificar os processos de opressão.

Tornando-se imperativo refletir sobre o custo emocional associado às trajetórias que historicamente reinterpretam a realidade a partir de perspectivas que reinterpretam as identidades sociais para além da branquitude. E junto a isso, a dificuldade de acesso a recursos financeiros é um obstáculo crucial tanto para a concretização de projetos quanto para a subsistência das artistas envolvidas.

A luta pela igualdade racial requer simultaneamente a afirmação da negritude e a desconstrução da branquitude. A negritude, como expressão identitária diversa e multifacetada, da mesma forma que a branquitude, apresenta diferentes nuances: enquanto a negritude positivada busca reconhecimento coletivo e igualdade, a não-positivada enfrenta maiores desafios em problematizar o impacto do racismo⁷⁹³. Esse processo de afirmação e autoconhecimento, central para a positivação da identidade negra, frequentemente encontra obstáculos nas marcas persistentes do ideal de branqueamento, profundamente enraizado na mentalidade brasileira.

Esses tensionamentos ultrapassam as questões identitárias e se manifestam nos processos de produção cultural, influenciando como artistas negros negociam suas condições de trabalho. A branquitude, ao perpetuar a subvalorização do trabalho negro e narrativas de escassez, alimenta um ciclo de autossabotagem que reforça a precarização artística. Enfrentar essa internalização passa pela busca de condições dignas de produção, uma mudança essencial para construir redes de apoio que respeitem e valorizem as demandas, capacidades e histórias desses artistas.

[...]eu briguei várias vezes com um menino que está produzindo comigo no meu projeto, porque nós nos inscrevemos em várias, e ele sempre quer se inscrever na categoria de “Ai! 10 mil (dez mil)” 10 mil (dez mil) não dá nem para pagarmos as pessoas, como vou me sustentar? Ele falou “Ah! Mas nesse nós temos mais chances”, eu disse não, vamos nos inscrever na que custa o projeto, porque, senão, vamos estar nos sucateando e eu já fiz isso, nós fazemos isso de se sabotar, se sucatear e

⁷⁹³Cardoso, 2014, p.82.

apresentar por um valor que, às vezes, nem cobre as nossas coisas... só para aparecer. Às vezes é isso que eu tento fazer, é isso que, nós do NEGA, estamos tentando aos poucos fazer isso, entender que merecemos mais, que isso não é ganância. Parar de romantizar a pobreza [...] (Paes, 2021, n.p.).

No contexto do Coletivo NEGA “sendo um coletivo de 7 pessoas, estruturalmente, é muito difícil você se sustentar disso, tem que ter um grande esforço mútuo” em buscar alternativas financeiras que contribuam para a viabilização dos projetos. O desafio às estruturas que perpetuam a marginalização passa por essa mudança de postura, para um posicionamento crítico que permita acessar tanto os lugares criados para a valorização negra, quanto desafiar-se para todos os lugares possíveis a fim de reconfigurar os padrões de valorização e reconhecimento no Brasil.

A realização de um espetáculo teatral, quando contemplado com um aporte financeiro, possibilita uma maior profissionalização, o reconhecimento das contribuições de cada integrante, a valorização das experiências que cada um traz para o processo criativo e um aprimoramento da qualidade artística. Nesse sentido, Thuanny desabafa que apesar da população negra ser menor em Santa Catarina, em comparação com outros estados, ela ainda é uma parte significativa da população catarinense. Isso é importante porque a identidade cultural do estado também é marcada pela presença e pelas contribuições dessa população, mesmo que seu impacto cultural e artístico não seja amplamente reconhecido.

Complementando que existe uma dificuldade grande em produzir arte em Santa Catarina, não por escassez financeira, mas porque o Coletivo NEGA está num eixo que historicamente não é valorizado na região, que se frequentemente valoriza a Camerata, orquestra sinfônica de Santa Catarina, o boi-de-mamão e outras expressões culturais que são mais associadas à elite ou a uma visão cultural mais eurocêntrica.

E que existem questões políticas por trás e que tem que valorizar a cultura açoriana, mas vão abrir as portas para outros também. Tem essa categoria Teatro Negro, mas é difícil. Ao que me parece, não

é todos os anos que sai e quando sai, sai esse “guarda-chuvão”..., cultura popular..., eu estou tentando lembrar o nome, cultura popular..., tem um outro termo que um monte de pessoas pode se inscrever. Não lembro agora o que é. De mulheres. Já saiu categoria assim “Teatro de Mulheres”, “Temática de Mulheres”, “Mulheres e Violência”, mulheres e não sei o que, mulheres e cultura. Então, muito amplo, muito aberto, difícil. [...] É tão limitador, a verba não é suficiente. Eu fico imaginando, tantos outros grupos de teatro, tantos outros artistas pretos, indígenas que poderiam estar super produzindo em Santa Catarina, porém não tem espaço para essa galera se inscrever (Silva, 2021, n.p.).

A crítica aponta a complexidade e os desafios envolvidos nos editais culturais em Santa Catarina, revelando como as categorias, apesar de parecerem inclusivas, muitas vezes operam como “guarda-chuvas” amplos e genéricos que dificultam a real valorização de grupos marginalizados. Fernanda Rachel ainda complementa que o *modus operandi* se trata de concentrar o investimento em uma categoria, que é o que eles querem manter e continuar eternizando isso, e nas outras “[...] que poderiam mudar mais esse cenário, que poderiam mudar a cor da cidade, eles colocam uma coisinha ali no canto, uma sobrinha[...]”⁷⁹⁴.

A resposta a esse tipo de estratégia da branquitude, vem da própria sociedade catarinense que frequenta espaços de cultura, Thuanny acredita que parte do espaço que a performance *Preta-à-Porter* conquistou na cidade de Florianópolis, se deu em função de sua diferença em relação ao que é culturalmente mais comum na região. Essa “diferença” tem sido um fator que atrai interesse, o que indica uma demanda reprimida por produções que fujam do eurocentrismo recorrente na região.

No entanto, a valorização por ser “diferente” também pode ser vista como uma limitação, sugerindo que a peça e os artistas são enquadrados como algo exótico, em vez de serem plenamente integrados ou reconhecidos como parte do cenário cultural local. Dentro desse contexto, a produtora cultural e atriz reflete sobre a dificuldade de

⁷⁹⁴Silva, 2021, n.p.

transformar o teatro negro em uma fonte de sustento, uma vez que a alta demanda de trabalho não representa um retorno financeiro satisfatório,

Eu quero viver disso, mas onde eu separo a “militância” do meu trabalho, da minha arte, do meu sustento, de quem eu sou, de quem eu sou artista, de quem eu sou Thuanny” e tudo isso se mistura; e como era uma peça voltada para a questão política-social, então parecia um milhão de apresentações na maioria sem cachê, sem alimentação, sem nada, nós já aceitamos várias propostas muito ruins. [...] Então, tem o sucateamento dos artistas no geral e dos artistas negros, pior ainda, porque acaba aceitando por achar que não vai ter. (Paes, 2021, n.p.).

As reflexões apresentadas sobre o contexto de trabalho onde está inserido o Coletivo NEGA são um convite a pensar em soluções sistêmicas para os problemas apresentados. O acesso aos editais e às burocracias necessárias para uma concorrência justa não é horizontal, o que reforça desigualdades raciais no campo cultural. Embora não seja possível aprofundar este tema aqui, seria de grande relevância que futuras investigações explorem mais detalhadamente as implicações dessa dinâmica e as formas de superá-la.

Nesse sentido, aponto que para enfrentar essa realidade, é necessário racializar esses processos, não apenas na forma de separação de categorias, mas realizar o letramento racial das trabalhadoras e trabalhadores da cultura compreendendo a branquitude como um problema. É urgente repensar os critérios de avaliação de projetos, pois a adoção de padrões estéticos e culturais eurocêntricos muitas vezes desconSIDERA a diversidade e as especificidades das produções culturais negras⁷⁹⁵.

⁷⁹⁵Embora esta pesquisa esteja centrada no teatro, é importante destacar que o audiovisual, em especial o cinema negro, já conta com estudos que refletem sobre a relação entre editais e a valorização de produções culturais negras. Recomendo a leitura do artigo *Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de cinema negro no Nordeste Brasileiro*, que analisa as mostras e festivais de cinema negro na região Nordeste. O artigo oferece uma contribuição relevante ao discutir a ausência histórica de investimentos públicos específicos e as estratégias de sobrevivência dessas iniciativas. Inspirado no conceito de quilombo como resistência, de Beatriz Nascimento, o estudo também aborda questões como gênero e raça nas lideranças, modos de financiamento e localização dos eventos, evidenciando a necessidade de repensar critérios de

Além disso, deve-se promover equidade no acesso à informação, já que a divulgação desigual de editais favorece grupos com maior acesso a redes institucionais e tecnologias, limitando a participação de grupos racializados. Por fim, é essencial garantir maior diversidade nas comissões avaliadoras, cujas composições pouco representativas perpetuam desigualdades. Embora este texto tenha abordado a questão de maneira local, é importante recordar que os desafios enfrentados pela diáspora negra estão profundamente conectados ao processo de colonialidade. Nesse sentido, Stuart Hall, ao refletir sobre as estratégias culturais da alteridade, afirma:

Reconheço que os espaços “ganhos” pela diferença são poucos e dispersos, meticulosamente policiados e regulados. Eu acredito que sejam limitados [...] eles são absurdamente sub-financiados, existe sempre um preço de incorporação a ser pago quando a ponta de lança da diferença e da transgressão é desviada para a espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada (Hall, 2006, p.151).

A performance *Preta-à-Porter* representa um marco estético e político, especialmente para a cidade de Florianópolis, ao desafiar de forma incisiva as estruturas sociais e culturais, desde os bastidores até o palco. Sua concretização evidencia as dificuldades inerentes à produção artística no contexto local, devido aos altos custos emocionais e financeiros envolvidos. O processo para estreiar um trabalho é extenso e desafiador, passando por etapas como a elaboração do projeto, inscrição no edital, espera pela aprovação, liberação de recursos, montagem e contratação da equipe, estreia e prestação de contas.

Todo esse esforço culmina na realização do espetáculo, concebido como um "filho", que carrega tanto as limitações materiais quanto a potência de narrar histórias fundamentais. Uma criança com mãe, que se materializa na centralização da cultura como uma forma de resistência, evidenciada quando o Coletivo Nega evidencia que as

disputas de significado relacionadas à cultura são fundamentais para a resistência, contribuindo para a construção de identidades negras moldadas pela história da colonização europeia no Brasil, pois como nos ensina Antonacci (2013, p. 331), é a partir destes corpos que "fluem contra narrativas com potencial de alteridade".

A presença de coletivos negros em espaços historicamente inacessíveis representa mais do que uma conquista individual; trata-se de um movimento de abertura e transformação coletiva. Portanto, a ocupação desses ambientes não se restringe apenas ao reconhecimento artístico ou profissional, mas assume um papel estratégico na luta contra a exclusão e a invisibilidade da população negra na cultura e nas artes.

Nesse sentido, a ocupação ativa dos espaços de cultura de Florianópolis pelo coletivo NEGA de forma crescente, tem contribuído para que outros grupos negros também tenham acesso a essas oportunidades. Isso aconteceu segundo Mafra porque quando elas conseguiram alcançar esses espaços, infelizmente, devido à nossa condição de negros, foram constantemente desafiadas a demonstrar nossa competência. Por isso, se empenharam em provar que sabiam fazer o que estavam propondo, com dedicação e com o desejo genuíno de contribuir.

Corroborando com o pensamento de Moreira (2017), que afirma que "a luta das mulheres negras é comprometida com o resgate das suas histórias, recriando em suas potencialidades a tentativa de buscar mudanças que permitam novas experiências relacionais de poder na sociedade" (p. 122), O Coletivo se dedicou intensamente a demonstrar sua capacidade e um desejo genuíno de contribuir, buscando abrir caminhos para novas possibilidades.

Como destacado pelo Coletivo NEGA, "abrimos portas para outros Coletivos Negros, para outros negros acessarem esses espaços também; isso é uma das coisas mais importantes", como por exemplo,

Cia. Nosso Olhar⁷⁹⁶ (2019) e o Poeira Grupo de Teatro (2022)⁷⁹⁷, um dos mais recentes na Grande Florianópolis. Esse compromisso reflete um ato político de resistência e solidariedade que ultrapassa os limites do próprio coletivo, funcionando como uma ação coletiva de transformação social.

No final de 2022, por meio de uma parceria entre a Cia Nosso Olhar e o SESC Prainha em Florianópolis-SC, foi realizado o primeiro Reexistência Sul, um evento artístico que levou ao teatro do SESC quatro apresentações de artistas negros e negras da Grande Florianópolis e de Santa Catarina⁷⁹⁸. As apresentações foram gratuitas e o teatro ficou lotado nos dois dias, com o público superando a capacidade e muitas pessoas negras presentes⁷⁹⁹.

Esse processo destaca que a luta por visibilidade se torna eficaz quando adota uma abordagem coletiva, buscando ampliar as possibilidades para aqueles que antes estavam marginalizados. Como resume Michele Mafra, “Eu acredito que seja uma questão de empoderamento racial, de abrir portas e de união.” Nesse contexto, as alianças que se transformam em parcerias justas de trabalho contribuem para expandir as narrativas negras, que têm gerado crescente interesse do público.

⁷⁹⁶A Cia. Nosso Olhar foi criada em novembro de 2019 com a proposta de montar a peça *Tarzan – Um Novo Olhar*. Em 2020, após ganhar um prêmio do edital do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis, a peça foi transformada em audiovisual devido à impossibilidade de levar a montagem aos palcos devido à pandemia da Covid-19, marcando o início do diálogo da Cia com o cinema. Esse processo resultou no curta experimental *Dona Jacinta*. Hoje, no pós-pandemia, o grupo apresenta uma peça teatral que aborda a luta da mulher negra na sociedade, com ênfase no corpo, cabelo e aceitação. Além disso, organiza o *Slam Nosso Olhar*, destinado exclusivamente a pessoas que se autodeclaram negras. O *Slam Nosso Olhar* iniciou no ano de 2023 e tem acontecido a cada 2 meses aos domingos, geralmente no Instituto Arco-Íris, localizado no centro de Florianópolis, que costuma ter atividades artísticas de forma gratuita para a população em geral. Ver: Batista, 2023, p.84-85.

⁷⁹⁷A peça Poeira, criada como trabalho de conclusão de curso da disciplina de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2018, é um solo autoral de Luan Renato Telles. Em seu TCC, intitulado *Levantando Poeira: O Teatro Documentário como Registro de Narrativas Pretas*, Telles apresenta a peça, que também se torna o nome do grupo. Em 2022, o grupo se formaliza como coletivo negro, com a entrada de Gabriel Rosa e Natan Severino, o que resulta na criação da peça *Percursos*, que conta com músicas autorais dos atores. Ver: Batista, 2023, p.85.

⁷⁹⁸Coletivo NEGA, com o espetáculo musical *Canto Pra Quem é de Noite*, Poeira Grupo de Teatro, com o espetáculo *Poeira*; Gabriel Rosa, com o espetáculo musical *Força Ancestral*; Cia. Nosso Olhar, com o espetáculo *Não corre, menino!*.

⁷⁹⁹BATISTA, Leandro da Silva. *Negritude em cena: a presença em grandes peças, 5 minutos e Não corre, menino!* Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2023, p.89-90.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese é fruto de um percurso acadêmico e pessoal marcado pelo interesse em compreender as formas de resistência cultural das mulheres negras frente às armadilhas da branquitude. Desde o início da minha trajetória acadêmica, a questão racial se apresentou como um eixo central das minhas investigações. No mestrado, dediquei-me a analisar como as imagens das mulheres negras estavam sendo construídas nos materiais didáticos e nas práticas escolares após a implementação da Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas.

Esse estudo permitiu identificar tanto avanços quanto limitações na forma como a educação formal lida com a representatividade negra, revelando a permanência de estereótipos e a resistência à efetiva valorização das narrativas negras no ambiente escolar. No entanto, ao longo da minha trajetória, tornou-se evidente que as dinâmicas de construção da identidade das mulheres negras não se restringem ao espaço escolar, mas atravessam múltiplas esferas culturais. Esse movimento ampliou minha perspectiva, levando-me a direcionar o olhar para a produção cultural e suas implicações na constituição das subjetividades negras.

Essa mudança de enfoque foi intensificada pela experiência de morar em Florianópolis, uma cidade que se apresenta como branca culturalmente, onde a presença negra, ainda que historicamente significativa, é frequentemente invisibilizada nos espaços institucionais e midiáticos. No entanto, mesmo diante desse cenário de apagamento, encontrei ilhas culturais onde a cultura negra se expressava de maneira potente e pulsante.

Em 2015, quando cheguei à cidade, passei a frequentar as batalhas de rap que aconteciam às quintas-feiras no centro, frequentemente alvo de repressão policial, e, mais tarde, as Batalhas das Minas, um espaço em que apenas mulheres batalhavam, subvertendo a lógica predominantemente masculina do hip-hop. Além disso, as rodas de samba nos morros, as festas de batuque e as apresentações do teatro negro do Coletivo NEGA se tornaram não apenas espaços de pesquisa, mas também refúgios diante das dificuldades de viver em uma cidade estruturalmente marcada pela branquitude e pela exclusão das expressões negras nos circuitos culturais oficiais.

Essas dificuldades não se limitaram à dimensão simbólica. Também estiveram presentes em episódios cotidianos de racismo, como o ocorrido em um terminal de ônibus da cidade. Enquanto folheava livros didáticos disponíveis no terminal por meio da campanha “Floripa Letrada”, fui abordada por uma senhora branca que, ao me ver, afirmou estar procurando uma diarista e que “tinha gostado de mim”. Respondi que não estava procurando emprego, e que era estudante da UDESC. Ela sorriu de forma irônica e me entregou seu telefone, ignorando completamente minha resposta, e completou dizendo que pagava bem suas empregadas.

Somam-se a esse episódio as sugestões recorrentes de professores, antes de eu conquistar uma bolsa de estudos, de que eu poderia trabalhar como faxineira – alguns, inclusive, oferecendo suas próprias casas como local de trabalho. Trata-se de manifestações do racismo estrutural que operam por meio de suposições sobre os lugares sociais que pessoas negras devem ocupar. A deslegitimação de minha presença na pós-graduação não se deu somente por meio de uma violência explícita, mas pela tentativa constante de me reencaixar em um papel de subalternidade, reforçando o imaginário de que corpos negros estão sempre disponíveis, servis, e que o espaço acadêmico lhes é estranho ou inacessível.

Importa ressaltar que essas abordagens não desvalorizam o trabalho doméstico – profissão que minha mãe exerceu com dignidade e cujo rendimento foi essencial para minha permanência na universidade. A questão aqui é outra: trata-se do racismo estrutural que projeta sobre corpos negros, especialmente os que ostentam determinados traços fenotípicos, uma expectativa de subalternidade. A presença de uma mulher negra em um espaço de prestígio e produção de conhecimento, como é a pós-graduação, parece inconcebível para muitos, e o poder branco reage projetando sobre nós funções historicamente subalternizadas. Como se a docilidade e a disponibilidade fossem condições naturais e permanentes da nossa existência.

Esse sentimento de fragmentação se intensificou quando, em 2016, atuei como auxiliar de pesquisa junto a comunidades quilombolas de Santa Catarina por meio do Projeto Ações Afirmativas para a Igualdade Étnico-Racial. Durante esse período, viajei por diversas cidades acompanhada por mulheres do Movimento Negro Unificado de Santa Catarina (MNU-SC) e um grupo de acadêmicas e ativistas negras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Em nossas passagens

por Lages, mesmo trabalhando vinculadas à universidade, fomos frequentemente alvo de olhares e gestos de desconfiança nos locais onde nos hospedamos, nos alimentamos ou simplesmente paramos para abastecer. Esses episódios incluíram verificações repetidas da validade do dinheiro, questionamentos sobre a emissão de notas fiscais e dúvidas acerca de nossa vinculação acadêmica, entre outros comportamentos racistas.

Nessas situações, a negritude se tornava um marcador visível que reforçava a exclusão, evidenciando um sistema que historicamente não nos favorece. Essa reação demonstra como, especialmente fora da capital catarinense, a branquitude se estrutura sobre uma perspectiva eurocêntrica que não prevê a circulação e o consumo de pessoas negras nesses espaços. A ideia de que negros(as) não pertencem a determinados ambientes continua sendo uma forma de controle racializada que regula o acesso a oportunidades e recursos.

Nesse sentido, os resultados indicam que, apesar dos avanços na visibilidade das produções negras, o controle da branquitude sobre os espaços culturais ainda se manifesta, limitando o acesso a financiamentos, infraestrutura e reconhecimento institucional.

Frequentemente, durante os meus estudos em Santa Catarina – tanto no âmbito institucional, no mestrado e doutorado, quanto nas participações em rodas de conversa e outros tipos de eventos acadêmicos e culturais –, constatee que grande parte da população, mesmo aquela envolvida com estudos catarinenses, desconhece a participação negra na construção do estado, tanto na capital quanto em outras regiões. Esse apagamento histórico é sustentado pelo fato de que as pesquisas mais recentes sobre o tema não são difundidas de maneira equilibrada em relação ao discurso hegemônico e, portanto, não integram as bibliografias das escolas, cursinhos e universidades da cidade. A ausência dessas discussões nos currículos formais contribui para a manutenção da narrativa de um estado branco, europeizado e desprovido de uma história negra, apagando tanto as experiências passadas quanto as manifestações culturais negras contemporâneas.

Dessa maneira, a experiência de pesquisa junto às comunidades quilombolas em Santa Catarina e os desafios enfrentados ao circular por diferentes espaços da cidade e do estado ampliaram a minha percepção sobre como a branquitude regula a existência negra, não apenas de forma material, mas também epistemológica. Esse contexto reforçou a importância de minha pesquisa e a necessidade de compreender a

produção cultural negra como uma ferramenta de resistência, pertencimento e afirmação em espaços onde a branquitude historicamente tenta silenciar essas presenças.

Essa experiência de morar em Florianópolis se cruza, de maneira inesperada, com os anos que vivi fora do Brasil. Ambas as vivências, ainda que geograficamente distantes, compartilharam um elemento comum: habitar espaços marcadamente brancos, tanto fenotipicamente quanto culturalmente, e, ao mesmo tempo, identificar lugares específicos onde a cultura negra se expressava de forma potente. Assim como em Florianópolis, onde as batalhas de rap, rodas de samba e apresentações do Teatro Negro funcionavam como refúgios, na Áustria – e em alguns países europeus que visitei durante esse período – haviam espaços delimitados onde era possível experienciar e compartilhar expressões culturais negras.

Os anos que passei na Áustria abriram um portal para pensar raça e racismo que, mais tarde, a vida em Florianópolis conseguiu ativar como um gatilho na minha mente. Se a experiência austríaca me fez perceber, muitas vezes de maneira amarga e inesperada, como minha cor e meus traços fenotípicos eram lidos e categorizados dentro de um imaginário racial europeu, foi em Florianópolis que essa percepção se tornou ainda mais nítida e próxima. Não pretendo detalhar aqui episódios de racismo vividos nesses contextos, mas foi particularmente significativo descobrir que minha aparência era frequentemente associada à nacionalidade francesa e, posteriormente, quando passei a me expressar em alemão com sotaque austríaco, até poderia ser lida como afro-austríaca, mas jamais como brasileira. Essa experiência revelou um mecanismo de apagamento e exotização da negritude brasileira no exterior, ao mesmo tempo em que expôs as complexas relações entre identidade, língua e pertencimento.

A partir dessas pré-identificações, o tratamento que me era dispensado oscilava entre dois extremos. Quando presumida como afro-europeia, era vista como uma ameaça à pureza racial, uma degeneradora da identidade nacional branca. No entanto, ao revelar minha nacionalidade brasileira, o olhar se transformava: eu passava a ser tratada como uma miserável invasora, alguém que, na visão deles, estava ali apenas de forma subalterna para servir e, depois, deveria retornar ao meu país de origem. De certo modo, estavam certos: o Brasil sempre foi o meu lugar – mas não da forma como imaginavam. Essas experiências produziram um constante entre-lugar, um estado de deslocamento e

fragmentação, em que minha existência parecia sempre indesejada, questionável e descartável.

Esse sentimento de fragmentação não surgiu apenas da exclusão direta, mas também da percepção de que, em espaços brancos, minha presença era sempre lida a partir de uma narrativa externa, que me definia antes mesmo que eu pudesse me apresentar. Uma existência que não deveria estar ali, que não era bem-vinda, que não tinha muito a contribuir. Ao mesmo tempo, nas redes de diáspora negra com as quais me conectei ao longo desse percurso – seja na Europa, seja no Brasil –, emergia uma outra percepção: a compreensão de que esse deslocamento forçado e essa sensação de desenraizamento são, em si, parte da experiência negra transatlântica. A racialização opera de maneiras distintas em diferentes contextos, mas os mecanismos de exclusão e marginalização são estruturantes em todos eles.

Essa percepção atravessa minha pesquisa e reflexão acadêmica, reforçando a importância da literatura, da memória e da resistência na construção de narrativas que rompam com a hegemonia da branquitude. Inicialmente, meu projeto de tese buscava abarcar todas essas expressões culturais negras que experimentei tanto em Florianópolis quanto na Europa. As possibilidades culturais na Áustria eram muitas, e a proximidade entre os países permitia pequenas viagens para estar entre pessoas negras, consumir cultura e realizar trocas fortalecedoras. A partir dessas vivências, elaborei um projeto de pesquisa que pretendia analisar ilhas culturais transatlânticas entre Viena, Florianópolis e Berlim. Esse estudo incluiria as batalhas de rap, as performances culturais de grupos LGBTs negros na Áustria e os coletivos de teatro e performance, buscando compreender como essas experiências criavam redes de resistência e pertencimento para as populações negras em contextos marcadamente brancos.

Mais do que espaços de lazer ou de consumo cultural, esses territórios negros em Viena e Florianópolis eram os únicos lugares onde era possível existir plenamente, sem a necessidade de mediação para tornar-se legível à branquitude. Nesses espaços, a máscara utilizada para interagir com o mundo branco podia ser retirada sem julgamentos. Ali, era possível compartilhar com semelhantes não apenas alegria e celebração, mas também raiva, frustração e todas as emoções represadas pela realidade extremamente limitada que a branquitude impõe.

Inicialmente, o projeto desta tese buscava abarcar todas essas expressões culturais negras que experimentei tanto em Florianópolis

quanto na Europa. As possibilidades culturais na Áustria eram muitas, e a proximidade entre os países permitia pequenas viagens para estar entre pessoas negras, consumir cultura e realizar trocas fortalecedoras. A partir dessas vivências, elaborei um projeto de pesquisa que pretendia analisar ilhas culturais transatlânticas entre Viena, Florianópolis e Berlim. Esse estudo incluiria as batalhas de rap, as performances culturais de grupos LGBTs negros na Áustria e os coletivos de teatro e performance, buscando compreender como essas experiências criavam redes de resistência e pertencimento para as populações negras em contextos marcadamente brancos.

No entanto, uma experiência vivida em Florianópolis modificou profundamente os rumos da pesquisa. A primeira vez que vi as Madalenas em ação foi em fevereiro de 2019, quando eu, junto a uma multidão, estava sentada na escadaria da Igreja do Rosário, no centro da cidade – um espaço historicamente marcado pela resistência negra. O ato havia sido convocado pelo 8M, um ano após a execução de Marielle Franco, para reiterar a pergunta que ecoava pelo Brasil: "Quem mandou matar Marielle Franco?!". A performance *Marielle Presente*, encenada pelas Madalenas na Luta, abriu o evento, seguida por falas públicas, pela exibição de um vídeo do 8M Santa Catarina em homenagem à vereadora e pelo Sarau Mulheragens de Desterro, que abriu espaço para declamações de poesias, textos e músicas.

Saí daquele espaço fortalecida pelas intervenções das mulheres do Movimento Negro Unificado (MNU) de Santa Catarina, bem como pelas músicas e poesias que emanavam palavras de acolhimento e força. No entanto, fiquei profundamente intrigada com o cortejo realizado pelas Madalenas na Luta. Quem eram aquelas mulheres brancas que capturaram nossa atenção ao desenhar no chão, com giz, a silhueta de um corpo, convidando algumas pessoas a cercá-la com velas, numa tentativa simbólica de externalizar a dor? A teatralização da dor, utilizando um símbolo de morte tão presente na história do povo negro – um corpo desenhado no chão – não foi a abordagem mais adequada.

Especialmente no caso do assassinato de Marielle Franco, aquele ato trouxe à tona para muitas mulheres ativistas a sensação de que poderiam ser as próximas vítimas. O clima de insegurança e violência política instaurado no país após esse acontecimento, somado ao resultado das eleições, intensificou o estado de alerta e o terror emocional entre ativistas negras. Em Santa Catarina, esse sentimento se manifestou em diversos coletivos e rodas de conversa até o início da pandemia.

Uma enxurrada de imagens, falas e representações sobre a morte de corpos negros foi disparada naquele período, resultando em uma espetacularização da violência que parecia ser impulsionada por uma culpa branca. Ativistas negras dentro de suas organizações começaram a sinalizar que o excesso de representações da morte estava nos matando psicologicamente. Essas revisões abriram caminho para novas abordagens representativas, rompendo com a insistência em narrativas que perpetuavam a dor e colocando em evidência a necessidade de construir outras formas de memória e resistência.

Além disso, havia uma forte pressão das mídias, dos movimentos sociais – incluindo os movimentos negros – e até uma convocação quase imediata para que mulheres negras assumissem a linha de frente da luta. O luto foi transformado em mobilização, e as jovens negras, que já carregam historicamente a responsabilidade de lutar, foram novamente convocadas a engolir o choro e seguir em frente, assumindo o papel de salvadoras da sociedade. Essa pressão é a atualização de uma representação histórica que persegue as mulheres negras: “o estereótipo da resistência constante que congela a gente no frame da denúncia”⁸⁰⁰.

Nos dias que se seguiram ao ato, intrigada pela performance das Madalenas na Luta e pelo impacto que aquela intervenção causou em mim, iniciei uma pesquisa sobre o grupo. Buscando mais informações, encontrei na internet referências a outras iniciativas ligadas à rede das Madalenas, e foi nesse processo que me deparei com o coletivo Madalena Anastácia. A princípio, chamou minha atenção o fato de um grupo de mulheres negras estar atuando dentro de uma rede internacional majoritariamente branca. A relação entre o Teatro das Oprimidas e as questões raciais ainda me parecia pouco explorada naquele momento, e percebi que havia ali uma potência investigativa que merecia ser aprofundada.

Lembrar-me desse dia para escrever este trecho, que considero fundamental para a elaboração do pensamento crítico da tese, me fez contactar algumas amigas negras – artistas, poetisas, intelectuais e ativistas de Santa Catarina que também estavam presentes. O objetivo era trazer à tona discussões e reflexões que, embora não estejam textualmente localizadas, permeiam o cotidiano da militância, do ativismo e da existência da juventude negra. Em rede, chegamos a alguns poetisas e intelectuais que nos apontam um espaço contemporâneo de escrita que

⁸⁰⁰Nascimento, 2018, p. 6.

nos acolhe e nos dá a sensação de reconhecimento. Como ouvimos algumas vezes: "Ela publicou o que nós conversamos sentadas na calçada de casa, no RU da universidade e nos aplicativos de mensagens, ainda bem!".

Dessa maneira, a experiência desse ato em Florianópolis não apenas deslocou os rumos desta tese, mas também reafirmou a importância de compreender a produção cultural negra para além da resistência à branquitude. Mais do que espaços de contestação, os territórios culturais negros são espaços de invenção, afeto e reconstrução coletiva. Assim, este trabalho se inscreve dentro dessa busca por narrativas que não apenas denunciam, mas também constroem novas possibilidades de existência e continuidade para as mulheres negras no teatro e na cultura.

O encontro inesperado com o grupo Madalena Anastácia levou à sua incorporação nesta pesquisa, adicionando novas camadas de análise ao estudo. Ao longo da investigação, a trajetória do coletivo despertou novos questionamentos: como um grupo de mulheres negras se insere e se posiciona dentro de uma metodologia concebida a partir da opressão de gênero, mas que não necessariamente centraliza a questão racial? De que forma a atuação desse coletivo tensiona ou ressignifica as práticas do Teatro das Oprimidas, especialmente em um contexto onde a branquitude é predominante?

Essas questões ampliaram a perspectiva deste estudo, evidenciando a necessidade de compreender como mulheres negras dentro dessa rede constroem espaços próprios de resistência e transformação. Ao se apropriarem do teatro como ferramenta política e estética, suas práticas não apenas desafiam a hegemonia branca nos espaços culturais, mas também reivindicam novas formas de representação, deslocando o lugar tradicionalmente reservado a elas dentro dessas narrativas.

Esse processo de deslocamento – tanto físico quanto intelectual – possibilitou novas formas de pensar as dinâmicas raciais e culturais em diferentes contextos. O estranhamento diante da ausência de reconhecimento da minha identidade brasileira no exterior ecoava, de outra maneira, no apagamento das presenças negras na cultura oficial de Florianópolis. Ambos os espaços me fizeram perceber, por vias distintas, como a branquitude se estrutura não apenas como uma hegemonia fenotípica, mas também como um controle sobre quais narrativas podem ou não ser reconhecidas. Ao mesmo tempo, foi nesses espaços de

marginalização que encontrei territórios de resistência, onde a cultura negra se manifestava de maneira intencional, politizada e, muitas vezes, como um ato de sobrevivência.

A incorporação do grupo Madalena Anastácia à pesquisa marcou um ponto de inflexão no desenvolvimento deste estudo. Em diálogo com minha orientadora, a partir desse novo elemento, decidi que o recorte da tese poderia concentrar-se exclusivamente no teatro, dada a riqueza do material disponível e a complexidade das questões que emergiam desse campo. Esse direcionamento permitiu aprofundar a análise sobre como as mulheres negras constroem e reconfiguram suas presenças no teatro, tensionando tanto as estruturas raciais quanto as dinâmicas de gênero. Foi assim que cheguei aos dois grupos de teatro que compõem a base desta pesquisa, cujas trajetórias e práticas foram investigadas a partir de suas especificidades, convergências e modos de enfrentamento às opressões.

Essa redefinição metodológica consolidou a interseção entre raça e cultura como eixo central desta tese, permitindo compreender o teatro como um espaço de disputa no qual as mulheres negras não apenas resistem à exclusão, mas também constroem ativamente novas narrativas sobre si e sobre o mundo ao seu redor. O deslocamento de perspectiva possibilitou compreender o teatro como um espaço de disputa, no qual as mulheres negras não apenas resistem à exclusão, mas constroem ativamente novas narrativas sobre si e sobre o mundo ao seu redor.

A pesquisa, portanto, se insere na confluência entre deslocamentos geográficos, experiências vividas e inquietações teóricas, evidenciando como essas práticas teatrais não apenas contestam as estruturas hegemônicas, mas também reinventam as formas de pertencimento e memória coletiva. Ao longo da investigação, tornou-se evidente que a cena teatral, mais do que um espaço de representação, se configura como um território de luta onde discursos raciais, estéticos e políticos se entrelaçam. Essa característica se manifesta tanto nos processos criativos dos grupos analisados quanto nas redes de solidariedade e resistência que se formam a partir dessas experiências.

Nesse sentido, esta pesquisa analisou como a produção cultural negra, especialmente aquela protagonizada por mulheres, opera como um espaço de resistência, pertencimento e contestação das narrativas hegemônicas. Ao longo dos capítulos, discutimos de que maneira a identidade nacional brasileira foi construída sobre a exclusão sistemática da população negra e indígena, como as mulheres negras na diáspora articulam redes de luta e reconstrução identitária em contextos

transatlânticos e, no caso específico de Santa Catarina, como a produção cultural negra desafia os mitos da branquitude e da europeização do estado.

A identidade nacional brasileira, como demonstrado no Capítulo I, foi construída a partir de processos de exclusão racial estruturais, que se desdobraram em mecanismos políticos, culturais e institucionais voltados para a desvalorização da presença negra e indígena na formação da nação. O mito da democracia racial, ao mesmo tempo em que celebra a miscigenação, opera como um dispositivo ideológico que mascara as desigualdades estruturais e impede a visibilidade das contribuições negras e indígenas na cultura e na sociedade.

Embora a mestiçagem, o mito da democracia racial e a construção da figura da mulata tenham sido amplamente debatidos tanto meio acadêmico, quanto por movimentos sociais feministas e negros, esses temas estão longe de serem questões plenamente compreendidas ou superadas. Um dos desafios de mobilizar essas categorias analíticas no século XXI reside na recorrente percepção, por parte de alguns intelectuais, de que se tratam de conceitos ultrapassados e, portanto, dispensáveis para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea. No entanto, essa visão desconsidera a permanência e a reconfiguração desses dispositivos ao longo do tempo, bem como sua influência contínua na produção de subjetividades e na organização das relações raciais no Brasil.

A construção da personagem negra no imaginário brasileiro exerce um impacto significativo na forma como as mulheres negras são percebidas tanto no país quanto no exterior. Sua representação é frequentemente atravessada por narrativas que a reduzem a estereótipos, especialmente aqueles que reforçam sua exotização e hipersexualização. Embora o termo mulata esteja em desuso, os significados atrelados a essa figura continuam a operar na cultura nacional e, ao serem disseminados globalmente, moldam percepções sobre a mulher negra brasileira em diferentes contextos, reforçando construções limitadoras de sua identidade e agência.

Em países com diferentes configurações raciais, as representações das mulheres negras brasileiras não são reconhecidas em sua diversidade e complexidade, mas filtradas por concepções pré-existentes sobre raça, gênero e sexualidade. Esses enquadramentos reforçam as imagens de controle (Collins, 2019; Bueno, 2020), ou seja, representações estereotipadas que naturalizam desigualdades e legitimam

formas de opressão ao definir socialmente quem essas mulheres são e qual deve ser seu lugar. No caso das brasileiras negras, a difusão global desses imaginários consolida expectativas limitadoras, frequentemente associadas à exotização e à hipersexualização, restringindo sua identidade e agência em diferentes contextos. Além disso, essas representações operam na construção de hierarquias e distanciamentos que reconfiguram as relações sociais, funcionando como instrumentos de dominação ideológica que sustentam desigualdades de poder e acesso.

Esse estudo evidencia que, embora Florianópolis e Berlim – assim como Brasil e Alemanha – possuam trajetórias históricas distintas, especialmente no que se refere à forma como lidam com raça e racialização, há entrelaçamentos significativos entre essas histórias. O Brasil, ao longo de sua construção nacional, consolidou uma imagem da mulher negra fortemente atrelada ao imaginário da nação, vinculando-a a estereótipos de hipersexualização e exotização que transcendem fronteiras. Essa exportação simbólica não apenas reforça representações racializadas internamente, mas também contribui para que esses estereótipos sejam reproduzidos em contextos internacionais.

Como demonstrado ao longo desta pesquisa, essas dinâmicas ficam evidentes na maneira como mulheres negras brasileiras são percebidas e tratadas fora do país. Um exemplo revelador disso foi o episódio vivido pelas atrizes do Madalena-Anastácia em Puerto Madryn, onde a recepção do público e das instituições culturais reproduziu essas construções, evidenciando como a racialização das mulheres negras brasileiras não se restringe ao território nacional, mas se projeta globalmente, atravessando diferentes espaços e interações.

No caso da chamada "Europa brasileira", a necessidade de ensinar, explicar e evidenciar essas dinâmicas torna-se ainda mais urgente, uma vez que os dispositivos raciais não apenas persistem, mas também se renovam constantemente, assim como o racismo estrutural que os sustenta. Essa lógica se manifesta de forma contundente na construção da identidade catarinense, forjada a partir de um projeto de branqueamento promovido e sustentado pelo Estado, que consolidou a imagem de Santa Catarina como a "Europa Brasileira". Nesse processo, a branquitude não apenas se estabeleceu como padrão de pertencimento e cidadania, mas também se instituiu como critério de legitimação da produção cultural, determinando quais narrativas são valorizadas e quais são sistematicamente silenciadas.

Por essa razão, optei por abordar esses temas na abertura da discussão e estruturá-los de maneira separada no primeiro capítulo, destacando como continuam operando e demandam uma análise crítica e atenta. Muitas vezes, é necessário que o básico seja dito para evidenciar a persistência desses dispositivos e seu impacto na estrutura social. Além disso, a atuação desses mecanismos raciais não ocorre de forma homogênea no território brasileiro, manifestando-se de maneira desigual entre diferentes cidades e estados — a própria variação de suas formas de expressão já constitui um elemento de análise relevante.

No primeiro capítulo procurei demonstrar como a branquitude estruturou a identidade brasileira, promovendo uma narrativa em que a contribuição negra foi reduzida a estereótipos ou completamente invisibilizada. Esse processo de apagamento foi fundamental para a manutenção de hierarquias raciais que continuam a moldar as dinâmicas sociais e culturais dentro e fora do país.

Ao expandir o olhar para a diáspora, o segundo capítulo demonstrou que esse apagamento não se restringe ao Brasil ou aos países colonizados, mas também estrutura a forma como a negritude é percebida na Europa, especialmente na Alemanha. A negação da identidade Afro-europeia, a marginalização das populações negras e a exclusão sistemática de suas histórias revelam que o racismo estrutural é um fenômeno global, sustentado pela lógica colonial. A continuidade dessas estruturas transnacionais evidencia que os processos de racialização são interconectados e que a branquitude, enquanto projeto de poder, opera simultaneamente em diferentes territórios, ressignificando-se conforme os contextos históricos e sociais.

Os temas abordados demonstram que a colonialidade e o racismo estrutural não operam apenas como mecanismos de exclusão histórica, mas também como dispositivos que limitam o acesso e a visibilidade das produções culturais negras nos mais diversos territórios. No entanto, evidenciou-se que essas narrativas não são passivamente aceitas, mas constantemente contestadas e ressignificadas por artistas, intelectuais e ativistas negras, que utilizam a arte como ferramenta de afirmação e enfrentamento das violências simbólicas e materiais.

Para desenvolver essa análise, optei por trabalhar com duas metodologias teatrais distintas: o Teatro Negro e o Teatro das Oprimidas. Essa escolha visou problematizar a recorrente homogeneização das experiências das mulheres negras nos discursos acadêmicos e culturais,

uma vez que suas trajetórias, estratégias de resistência e formas de produção artística são diversas e multifacetadas.

O Teatro Negro se configura como uma vertente artística e política intrinsecamente ligada às lutas antirracistas, tendo suas origens no Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento em 1944, no Brasil. Sua proposta busca construir representações afirmativas da população negra, enfatizando a dramaturgia autoral, a oralidade e a corporeidade negra como elementos centrais da cena. As produções dessa tradição frequentemente abordam temáticas como identidade, ancestralidade e resistência ao racismo, desafiando estereótipos historicamente impostos aos corpos negros no teatro.

No contexto contemporâneo, o Teatro Negro tem ampliado suas abordagens e linguagens, incorporando novas formas de produção e resistência. Com a ascensão do feminismo negro em diversas partes do mundo, houve um alargamento das narrativas cênicas para abarcar as múltiplas questões que envolvem as pessoas negras. Esse movimento impulsiona a ressignificação do arquivo e da história negra, promovendo a recuperação de memórias silenciadas e a recontagem de narrativas de figuras negras apagadas pela historiografia oficial.

Já o Teatro das Oprimidas, desenvolvido por Bárbara Santos a partir do Teatro do Oprimido – criado por Augusto Boal –, mantém a estrutura do Teatro-Fórum, mas propõe uma abordagem metodológica voltada às experiências das mulheres, enfatizando as opressões de gênero e a construção coletiva de estratégias de enfrentamento. Enquanto Boal concebeu sua metodologia com um olhar amplo sobre as opressões sociais e políticas, utilizando o teatro como um ensaio para a transformação social, Santos reformulou essa prática ao deslocar o foco para as mulheres como protagonistas do processo criativo.

Embora o Teatro das Oprimidas não tenha a raça como eixo central, a interseccionalidade das opressões permite que questões raciais que emergem nas práticas e nas narrativas criadas, sobretudo quando aplicadas em contextos específicos, como entre mulheres negras. Dessa forma, ao partir de abordagens metodológicas distintas, esta pesquisa evidenciou como esses diferentes modos de criação teatral constroem narrativas específicas e refletem distintas formas de enfrentamento das opressões.

Nesse contexto, a análise do Coletivo NEGA e dos coletivos Madalena Anastácia Rio e Berlim permitiu aprofundar a compreensão

sobre como diferentes abordagens teatrais podem convergir na construção de narrativas que tensionam e ressignificam as experiências das mulheres negras. Apesar de adotarem metodologias distintas, esses grupos operam como espaços de resistência e transformação, evidenciando o teatro como uma ferramenta política fundamental para enfrentar e subverter as estruturas de opressão.

Além de ressaltar as especificidades de cada prática, foi investigado pontos de convergência entre elas, especialmente no que diz respeito às intenções políticas e estéticas que orientam seus trabalhos. Tanto o Teatro Negro quanto o Teatro das Oprimidas promovem deslocamentos em relação às estruturas tradicionais da cena teatral, possibilitando a ressignificação da representação, a ampliação das trajetórias historicamente marginalizadas e a criação de novos repertórios críticos e simbólicos. Esses processos não apenas desafiam a exclusão sistêmica das mulheres negras na produção cultural, mas também reafirmam a potência dessas narrativas na construção de outras possibilidades de existência e futuro.

O Coletivo NEGA, ancorado na tradição do Teatro Negro, evidencia a potência da dramaturgia autoral negra, da corporeidade e da oralidade como elementos centrais para a construção de uma cena que não apenas denuncia, mas também reinscreve a presença negra na história cultural de Santa Catarina. Seu trabalho tensiona a hegemonia branca nos espaços teatrais, reivindicando protagonismo e criando representações que rompem com os estereótipos historicamente impostos às mulheres negras. Através de suas produções, o grupo não apenas insere questões de raça, gênero e classe no palco, mas também propõe novas formas de pertencimento e articulação comunitária dentro do fazer teatral.

Por outro lado, o Madalena Anastácia, ao se inserir na rede internacional do Teatro das Oprimidas, permite observar como essa metodologia pode ser apropriada e ressignificada a partir das vivências de mulheres negras. Embora o Teatro das Oprimidas tenha sido formulado com um foco na opressão de gênero, sua aplicação por um grupo de mulheres negras evidencia as tensões raciais que perpassam o feminismo e o teatro feminista, trazendo à tona os desafios e as possibilidades de inserção das pautas antirracistas dentro de uma metodologia concebida originalmente em um contexto de hegemonia branca. A experiência do Madalena Anastácia demonstra como mulheres negras, mesmo dentro de redes feministas já consolidadas, precisam criar estratégias próprias de

reivindicação de voz e de deslocamento das estruturas que, muitas vezes, as invisibilizam.

A análise desses dois grupos demonstrou que, independentemente da metodologia adotada, o teatro se constitui como um espaço privilegiado para a construção de memórias, o questionamento das estruturas raciais e de gênero e a afirmação de identidades negras. No desenvolvimento desta pesquisa, optei por examinar os efeitos da branquitude a partir de perspectivas distintas em cada um dos coletivos, levando em consideração as especificidades de suas trajetórias e contextos de inserção.

No caso do Madalena Anastácia, analisei a branquitude de maneira interna, observando como ela opera dentro da rede na qual o grupo está inserido. As fontes disponíveis evidenciam que a trajetória do coletivo se desenvolve majoritariamente dentro de uma realidade branca – tanto no Brasil quanto na América Latina e na Europa –, o que reflete um aspecto estrutural da rede do Teatro das Oprimidas. Assim, a branquitude não se manifesta apenas como uma estrutura externa de exclusão, mas também como um elemento presente no cotidiano das práticas do grupo, influenciando dinâmicas de poder, disputas narrativas e estratégias de resistência dentro do próprio movimento feminista teatral.

Já no caso do Coletivo NEGA, optei por analisar a branquitude em sua dimensão externa, investigando tanto os efeitos que o grupo provocou na estrutura racial catarinense quanto os impactos da branquitude na trajetória do coletivo, das atrizes de forma individual, e de suas famílias. Essa abordagem permitiu observar como a presença e atuação do Coletivo NEGA tensionam o mito da branquitude homogênea em Santa Catarina, desafiando uma narrativa histórica que insiste em invisibilizar a população negra na região. Ao mesmo tempo, evidenciou como essa mesma estrutura racial impacta diretamente o coletivo em diferentes esferas: na forma como é percebido pelo público, nos desafios enfrentados para a captação de recursos e nas experiências das atrizes dentro e fora da cena teatral.

Dessa forma, ao longo deste estudo, ambos os grupos contribuíram para ampliar o olhar sobre as possibilidades do teatro como campo de disputa política e cultural. Se, por um lado, o Madalena Anastácia tensiona as estruturas da branquitude dentro de um movimento feminista internacional, por outro, o Coletivo NEGA evidencia como a branquitude opera na delimitação de espaços, acessos e reconhecimentos na produção cultural no sul do Brasil. Em ambos os casos, reafirma-se a

arte como um espaço de enfrentamento às opressões e de reinvenção de novas formas de existir e narrar o mundo.

Apesar da invisibilização sistemática, a produção cultural negra em Santa Catarina tem se consolidado como um espaço de resistência, desafiando a hegemonia branca e promovendo a reconstrução de memórias coletivas. A presença negra no teatro catarinense, em diferentes períodos históricos, evidencia a importância dessa expressão artística como ferramenta de contestação e reivindicação de espaço. Em particular, o Teatro Negro no estado tem desempenhado um papel fundamental na ressignificação da presença negra, não apenas ao afirmar identidades historicamente marginalizadas, mas também ao criar novas formas de pertencimento e reconhecimento dentro da cena cultural local.

Analisar esses coletivos aparentemente divergentes evidencia a força do teatro feito por mulheres como ferramenta política, principalmente na centralização das mulheres negras na construção de estratégias intelectuais para enfrentar as estruturas opressivas que marcam suas trajetórias. Mais do que resistir, essas mulheres elaboram, por meio da cena teatral, caminhos que permitem não apenas a sobrevivência, mas a possibilidade de vida plena, de criação e de afirmação. Seus trabalhos ultrapassam a dimensão estética e se tornam dispositivos de transformação coletiva, ao desvelarem as amarras do racismo, do sexismo e do machismo, oferecendo a outras mulheres negras ferramentas para reconhecerem as violências estruturais que as atravessam e, mais do que isso, para reivindicarem novas formas de existir.

Em suas produções, a denúncia da opressão se alia à construção de imaginários alternativos, onde a negritude não é apenas resistência, mas também potência, invenção e horizonte de possibilidades. Dessa forma, esses coletivos demonstram que o teatro, quando conduzido por mulheres negras, se torna um espaço de reconfiguração do presente e da história, ampliando os caminhos para que outras possam não apenas enxergar as estruturas que as limitam, mas também se libertar delas.

A análise da poesia de May Ayim revelou que as violências enfrentadas por mulheres negras alemãs compartilham estruturas semelhantes às vivenciadas por mulheres negras brasileiras. Assim como no Brasil, a branquitude europeia estruturou mecanismos de exclusão e silenciamento, tornando a luta pela visibilidade um elemento central da experiência negra transatlântica. Essa conexão se fortalece ao observarmos a influência de Audre Lorde no movimento afro-alemão.

Assim como Lorde foi fundamental para Ayim, essas pontes transnacionais entre mulheres negras evidenciam que o compartilhamento de experiências e estratégias fortalece não apenas a produção acadêmica, mas também a construção de formas de existência e resistência.

O pensamento de Lorde sobre autodefinição e resistência reverbera diretamente nas práticas culturais analisadas no Capítulo III, onde o Coletivo NEGA utiliza a performance para disputar narrativas sobre identidade e pertencimento. Da mesma forma, os Coletivos Madalena-Anastácia ao articularem arte e ativismo – dão continuidade a essa tradição de criar redes de fortalecimento mútuo, evidenciando que os cruzamentos dentro da diáspora negra não são apenas objetos de análise, mas estratégias concretas de transformação social. O teatro, a literatura e a performance se tornam, assim, ferramentas fundamentais para a contestação da colonialidade e para a construção de futuros nos quais as mulheres negras possam não apenas existir, mas protagonizar suas próprias histórias.

Os achados desta investigação evidenciam que o teatro negro, é um espaço de confronto, reinvenção e pertencimento. A análise do Coletivo NEGA e do Madalena Anastácia demonstrou como as mulheres negras transformam a cena teatral em território de disputa política, recusando a invisibilização e ressignificando práticas cênicas para se afirmarem enquanto sujeitos históricos e criadores de cultura.

Dessa forma, este estudo não apenas reafirma a importância da produção cultural negra como uma estratégia política de resistência, mas também evidencia a necessidade de expandir essas redes, fortalecendo o diálogo entre as artes negras no Brasil, na Europa e em outros territórios da diáspora porque a dramaturgia corporal negra além de ser capaz de desafiar as estruturas opressivas, também atua como um espaço de criação e reconstrução de sentidos.

Ao articular passado e presente por meio da performance e da ressignificação de símbolos, essa dramaturgia reconhece aqueles que mantiveram seus ancestrais vivos e os projeta como guias no tempo do “agora”, reafirmando a continuidade da vida mesmo diante das adversidades. Como um quilombo, o teatro feito por mulheres negras e feminista não é apenas um espaço de resistência, mas também de criação de momentos de paz, de reinvenção e de construção de novas maneiras de ser e estar no mundo, mesmo em cenários de destruição. Entre o enfrentamento e o recuo estratégico, entre a denúncia e a celebração, essa

prática teatral constitui uma afirmação radical de existência e um convite para reimaginar mundos possíveis⁸⁰¹.

O conceito de Atlântico Negro (Gilroy, 1993) foi essencial para esta pesquisa, pois possibilitou uma análise das trajetórias das mulheres negras nos grupos estudados não como fenômenos isolados, mas como parte de um campo de experiências interconectadas. A partir dessa perspectiva, tornou-se possível evidenciar como o racismo e a resistência, ainda que manifestados de formas distintas, compartilham estruturas comuns que atravessam diferentes contextos históricos e geográficos. Esse olhar se alinha à História Global, uma abordagem historiográfica que desloca o foco das narrativas nacionais e enfatiza as múltiplas conexões entre sociedades, reconhecendo a interdependência dos processos históricos.

Ao inscrever a cultura negra em uma perspectiva transatlântica, Gilroy nos permite compreender que, apesar das especificidades locais, as violências raciais impostas às mulheres negras seguem padrões estruturais que atravessam contextos e temporalidades. Da mesma forma, a resistência a essas violências não deve ser vista apenas como uma resposta localizada, mas como parte de uma rede de trocas, influências e recriações culturais que conecta diferentes territórios da diáspora. Nesse sentido, a História Global se entrelaça com o Atlântico Negro, pois ambas as perspectivas rejeitam explicações centradas no Estado-nação e propõem uma análise que evidencia os impactos duradouros do colonialismo, da escravidão e da modernidade racial na construção das relações sociais contemporâneas.

A interseção entre essas abordagens permite compreender que os sistemas de opressão racial não operam apenas dentro de fronteiras nacionais, mas fazem parte de uma ordem global que se consolidou historicamente por meio do colonialismo. Enquanto a História Global enfatiza a necessidade de analisar as estruturas de poder e dominação em escala transnacional, a teoria do Atlântico Negro reforça esse ponto ao demonstrar que o racismo moderno e as hierarquias raciais, criados a partir da economia da escravidão atlântica, continuam a operar nas estruturas sociais e culturais contemporâneas. Assim, essas duas abordagens convergem ao analisar como a colonialidade se manifesta de forma transnacional e como as populações negras desenvolvem respostas e estratégias de resistência conectadas.

⁸⁰¹Nascimento, 2018, p. 7.

Outro ponto de convergência entre essas perspectivas é a ênfase na cultura como um meio de circulação de ideias, identidades e formas de contestação. Gilroy argumenta que a cultura negra diaspórica ultrapassa fronteiras e se reinventa em diferentes contextos, criando uma “contramodernidade” que desafia as narrativas eurocêntricas sobre identidade, cidadania e pertencimento. A História Global, por sua vez, investiga como esses fenômenos culturais se deslocam, se transformam e influenciam diferentes regiões, demonstrando que a cultura negra é parte de um processo contínuo de intercâmbios, ressignificações e resistências.

Ao cruzar a História Global com o Atlântico Negro, esta pesquisa contribui para demonstrar que as experiências da diáspora negra não são fragmentos dispersos, mas parte de um fenômeno histórico interconectado, onde violências e resistências se entrelaçam e se transformam ao longo do tempo. Essa perspectiva foi essencial para a análise dos grupos estudados – o Coletivo NEGA e o Madalena Anastácia Berlim –, que, apesar de inseridos em contextos distintos, fazem parte dessa teia de conexões históricas. Seus trabalhos utilizam o teatro não apenas como ferramenta estética, mas como um espaço de contestação e ressignificação das narrativas racializadas que atravessam suas existências.

Dessa forma, esta pesquisa dialoga com os debates da História Global ao evidenciar como as práticas culturais negras operam como formas de resistência transnacional e como o teatro se insere nesse processo de reinscrição identitária e disputa simbólica no cenário contemporâneo.

A adoção do Atlântico Negro como eixo teórico, em diálogo com a História Global, apresentou desafios metodológicos e epistemológicos que refletem as dificuldades inerentes a estudos que buscam analisar fenômenos históricos para além dos limites nacionais. A primeira grande questão enfrentada foi a necessidade de superar a historiografia que tradicionalmente fragmenta as experiências da diáspora negra em recortes territoriais, dificultando a compreensão das conexões transnacionais que estruturam os processos de racialização e resistência.

Nesse sentido, alinho-me à perspectiva de Antônio Bispo dos Santos, que compreende a história como um processo dinâmico, marcado por uma lógica pluralista e circular-espiralada, na qual presente, passado e futuro não são compartimentos estanques, mas dimensões interligadas em constante interlocução. Ele nos ensina que [...] a história é formada

pela interlocução entre os fatores e as ações desenvolvidas pela humanidade, sem ignorar os termos presente, passado e futuro⁸⁰².

A abordagem transnacional exige um deslocamento teórico que enfatiza fluxos, interconexões e interdependências históricas, desafiando a tendência de narrativas que reforçam a centralidade do Estado-nação como unidade analítica.

Além disso, a dispersão e o acesso às fontes representaram desafios significativos para esta pesquisa. A documentação sobre as trajetórias das mulheres negras nos contextos analisados não se encontra consolidada em um único espaço, o que exigiu um esforço de levantamento em diferentes arquivos, além da necessidade de lidar com lacunas e silenciamentos históricos que atravessam a produção do conhecimento sobre a diáspora.

Esses desafios foram ainda mais agravados pela pandemia da COVID-19, que inviabilizou parte significativa do projeto original de pesquisa. Viagens planejadas para assistir presencialmente às peças, consultar os acervos dos grupos, realizar observações diretas do público e estabelecer vínculos com atrizes e organizadoras tiveram que ser canceladas. A paralisação do setor cultural — um dos primeiros a ser interrompido e um dos últimos a retomar suas atividades — limitou drasticamente a realização de trabalho de campo, exigindo uma reconfiguração metodológica da investigação.

Adicionalmente, a elaboração do segundo capítulo, que trata da presença negra na Alemanha, apresentou dificuldades específicas relacionadas à língua. A maior parte da produção de intelectuais e ativistas afro-alemães encontra-se publicada em alemão, idioma nativo desses sujeitos e pouco acessível para leitores fora do contexto germânico, especialmente latino-americanos. Apesar de possuir um nível intermediário da língua, foi necessário realizar traduções sucessivas: do alemão para o inglês e, posteriormente, do inglês para o português, para garantir a plena compreensão dos textos.

Esse processo foi demorado tanto pelo tempo físico dedicado às traduções quanto pela necessidade de amadurecimento conceitual diante da densidade teórica e política dos materiais analisados. Grande parte desses textos foi localizada por meio de leituras em inglês e da participação em congressos internacionais, que ampliaram meu acesso a

⁸⁰²Santos, 2015, p. 19-20.

bibliografias e redes de pesquisadoras negras atuantes na Europa. Nesse percurso, as tecnologias digitais desempenharam um papel fundamental.

O acompanhamento de perfis de brasileiras e afro-alemãs em redes sociais permitiu mapear iniciativas e debates contemporâneos, possibilitando a compreensão mais aprofundada das articulações políticas e identitárias que vêm sendo construídas por mulheres negras naquele contexto. Em suma, foi por meio da mediação tecnológica que consegui dar forma a uma análise transnacional conectada, mesmo diante das limitações impostas pela distância, pela língua e pelas circunstâncias pandêmicas.

Além dessas limitações, houve também dificuldades relacionadas ao acesso a registros institucionais. A maior parte das instituições culturais contatadas nunca respondeu às solicitações da pesquisa, e as poucas que retornaram informaram que não costumam manter registros formais sobre o público que frequenta as apresentações. Esse cenário evidenciou a fragilidade da documentação sobre teatro negro e teatro feminista nos espaços institucionais, tornando ainda mais evidente a necessidade de metodologias que valorizem fontes alternativas, como entrevistas, registros audiovisuais disponíveis e análises de material produzido pelos próprios grupos.

Além das dificuldades relacionadas ao acesso a fontes e registros institucionais, outro fator que impactou o andamento da pesquisa foi a resistência de algumas pessoas e grupos em conceder entrevistas ou colaborar com a investigação acadêmica. Essa recusa pode ser compreendida a partir de múltiplas perspectivas. Por um lado, a universidade, historicamente marcada pela exclusão racial e pela predominância de vozes brancas na produção do conhecimento, ainda é percebida por muitos como um espaço que não representa suas vivências e lutas, gerando desconfiança quanto ao uso e à apropriação de suas narrativas.

Esse afastamento não se limita a uma crítica válida à estrutura acadêmica, mas também reflete um legado de apagamento e subalternização das epistemologias negras, impactando a maneira como determinados grupos se relacionam com a produção de conhecimento. Ao mesmo tempo, em um cenário em que as produções culturais negras e feministas são constantemente disputadas e deslegitimadas, coletivos e artistas têm buscado resguardar suas próprias narrativas, evitando análises externas que possam distorcer suas intenções ou diluir suas críticas.

Nesse contexto, a história oral assume um papel fundamental ao possibilitar que aqueles historicamente excluídos da narrativa oficial participem ativamente da construção e preservação de suas próprias memórias. Se, em muitos casos, “as histórias foram usadas para espoliar e caluniar” pela academia estruturada pela branquitude, temos a responsabilidade de demonstrar que as histórias dessas pessoas e de suas comunidades “podem ser usadas para fortalecer e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem restaurar essa dignidade despedaçada”⁸⁰³.

Diante disso, a pesquisa enfrentou desafios tanto no acesso a fontes institucionais quanto na articulação com os algumas das pessoas envolvidas, exigindo estratégias de aproximação pautadas no respeito às tensões existentes e na construção de um diálogo fundamentado na confiança e na reciprocidade.

Outro ponto que exigiu atenção metodológica foi o equilíbrio entre estabelecer conexões entre diferentes contextos sem incorrer na homogeneização das experiências. Ao analisar as trajetórias do Coletivo NEGA e do Madalena Anastácia Berlim, tornou-se evidente que, embora compartilhem estruturas de opressão racial e práticas de resistência, seus processos se constroem a partir de realidades específicas, com dinâmicas próprias de enfrentamento ao racismo e de ressignificação da identidade negra. Dessa forma, a pesquisa demandou um olhar atento às singularidades de cada contexto, sem perder de vista os padrões comuns que evidenciam a interconectividade das experiências da diáspora.

Além disso, a relação entre a posição do pesquisador e o objeto de estudo emergiu como um aspecto central no desenvolvimento da pesquisa. A interseccionalidade entre as experiências pessoais e acadêmicas implicou um exercício constante de reflexividade, especialmente ao abordar temas que atravessam tanto a construção teórica quanto a vivência de pessoas negras na diáspora. A escrita acadêmica, muitas vezes moldada por um ideal de distanciamento, foi tensionada pela necessidade de reconhecer a produção de conhecimento como um processo situado, em que a subjetividade do pesquisador não pode ser ignorada.

As escolhas metodológicas desta pesquisa foram intencionalmente políticas e éticas. Optei por proteger as entrevistadas, mesmo que isso implicasse abrir mão de relatos potentes que poderiam

⁸⁰³ Adichie, 2019, p. 32.

fortalecer a argumentação. Algumas informações foram propositalmente omitidas ou alteradas para preservar sua segurança e anonimato das interlocutoras. Essa decisão reafirma um compromisso com uma ética antirracista e com o cuidado frente à lógica extrativista que historicamente marca as pesquisas com populações negras.

Essa perspectiva ética e situada se tornou ainda mais relevante diante dos impactos provocados pela pandemia da COVID-19, que impôs desafios não apenas metodológicos, mas também emocionais. O isolamento prolongado e, em seguida, perdas familiares consecutivas exigiram longas pausas na pesquisa, afetando o ritmo da escrita e o próprio envolvimento afetivo com o trabalho. Além disso, estudar o racismo e lidar continuamente com relatos de violência racial não é um processo neutro; ao contrário, mobiliza emoções profundas e demanda elaboração constante, tanto intelectual quanto subjetiva.

Em momentos de maior vulnerabilidade pessoal, a imersão nesses temas tornou-se ainda mais intensa, exigindo um equilíbrio entre o compromisso acadêmico e o cuidado com a saúde mental. Esse cenário reafirma a importância de um debate mais amplo sobre os efeitos emocionais de pesquisas que abordam opressões estruturais, especialmente para pesquisadores racializados, cujas próprias trajetórias são atravessadas pelas questões que investigam.

Ainda assim, apesar dos desafios enfrentados ao longo do processo, esta pesquisa se consolidou como um espaço de resistência, aprendizado e reinvenção. O aprofundamento teórico, as interlocuções com artistas e ativistas e a possibilidade de contribuir para a construção de narrativas mais plurais reafirmaram a relevância deste estudo. Mais do que um exercício acadêmico, investigar as conexões entre o Teatro Negro, o Teatro das Oprimidas e a História Global permitiu não apenas evidenciar estruturas de opressão, mas também destacar práticas de resistência e criação que continuam a transformar o cenário cultural e político em diferentes territórios.

Além disso, nos momentos de maior fragilidade emocional, contar com o apoio e a escuta atenta de colegas e orientadora, foi fundamental para seguir adiante com este trabalho. O suporte institucional, expresso tanto no acolhimento quanto na viabilização das condições necessárias para a continuidade da pesquisa, demonstrou a importância de redes acadêmicas comprometidas não apenas com a produção do conhecimento, mas também com o bem-estar daqueles que o constroem.

No entanto, para além do ambiente acadêmico, o acesso à terapia, o suporte da rede de apoio familiar, a força proporcionada pelo amor do meu afilhado e das minhas comadres, bem como o amparo espiritual, foram essenciais para a conclusão deste estudo. Esses elementos reafirmaram a importância dos laços afetivos e das dimensões emocionais e espirituais na sustentação de processos intelectuais exigentes. O reconhecimento de que esta pesquisa se insere em um campo de luta por reconhecimento, pertencimento e justiça conferiu sentido e potência ao seu desenvolvimento, reforçando o papel da coletividade na construção de um ambiente acadêmico com equidade.

Apesar desses desafios, esta pesquisa intenciona reafirmar a importância de abordagens que transcendem fronteiras nacionais e evidenciam a interconectividade dos processos históricos. Ao integrar a História Global e o Atlântico Negro, este estudo contribui para o avanço das discussões sobre a circulação de identidades, práticas culturais e estratégias de resistência no mundo atlântico. Além disso, amplia o olhar para a necessidade de maior produção acadêmica brasileira sobre as populações afro-europeias, reconhecendo a relevância de investigar as experiências negras na Europa e suas interseções com a diáspora africana nas Américas. Ao mesmo tempo, esta pesquisa evidencia como o Brasil não apenas internaliza discursos raciais globais, mas também influencia e tensiona os debates raciais no contexto europeu, especialmente por meio da exportação de estereótipos e das disputas simbólicas em torno da identidade negra.

Para além dessas contribuições, este estudo também pretende instigar o aprofundamento e a compreensão sobre a negritude no Sul do Brasil, um território historicamente marcado pelo mito da branquitude homogênea e pela invisibilização das populações negras. Nesse sentido, ao analisar as experiências de mulheres negras na produção cultural e teatral, esta pesquisa evidencia não apenas a presença negra na região, mas também as formas como esses sujeitos constroem estratégias de resistência e reivindicação de espaço em um contexto onde a branquitude insiste em negar sua existência. A análise das práticas artísticas e performáticas desses grupos revela meios alternativos de produção e circulação da história negra, demonstrando que, mesmo em espaços de forte apagamento, a memória, a cultura e a resistência negra seguem operando e ressignificando a própria experiência da diáspora.

Mais do que um exercício de análise teórica, essa abordagem permitiu compreender como mulheres negras, em diferentes contextos,

constroem suas narrativas e se apropriam da cena teatral para inscrever suas histórias e desafiar as estruturas de poder que historicamente as silenciaram. Assim, este estudo reforça a importância de investigações transnacionais que reconhecem a diáspora negra como um campo de produção de conhecimento, agência e transformação, cujas influências reverberam além das fronteiras nacionais.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Baseado no TED Talk homônimo de 2009: *The Danger of a Single Story*). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 25/07/2025.

AFONSO, Carlos Filipe; BORGES, Vítor Lourenço. *Portugal e as campanhas de África: da imposição de soberania à Grande Guerra*. Lisboa: Instituto Universitário Militar, 2015. (Coleção ARES; 8).

AHMED, Sara. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). *Eco Pós, Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação*, v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27642. Acesso em: 25/07/2025.

AHMED, Sara. Feminist killjoys (and other willful subjects). *The Scholar and Feminist Online*, v. 8, n. 3, 2010. Disponível em: http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm. Acesso em: 15/06/2022.

AHMED, Sara. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press, 2017.

AHMED, Sara. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press, 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/books/book/2209/On-Being-IncludedRacism-and-Diversity-in>. Acesso em: 25/07/2025.

AHMED, Sara. Racialized bodies. In: EVANS, Mary; LEE, Ellie (org.). *Real bodies: a sociological introduction*. London: Macmillan Education UK, 2002. p. 46-63.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Tradução de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge, 2004.

AHMED, Sara. *The promise of happiness*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. *Dançando novas africanidades: diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis-SC*. 2009. 133 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92399>. Acesso em: 24/10/2012.

ALCÂNTARA, Débora Menezes. A categoria política quilombola na encruzilhada: um olhar possível do encontro das vertentes epistêmicas decolonial e das autoras amefricanas Beatriz do Nascimento e Lélia Gonzalez. In: *Congresso Internacional Fórum Universitário Mercosul*, 16., 2017, Salvador. Anais eletrônicos, 2017.

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen; AZEVEDO, Ariston. Os marginais do direito estatal: a luta multidimensional do Teatro Experimental do Negro (TEN) pelo “direito a ter direitos”, nos anos de 1944 a 1968. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 33-62, Brasília, maio-ago. 2013.

ALENCAR, Alexandra Elisa Vieira. *Dançando novas africanidades: diálogos com praticantes do maracatu e dança afro em Florianópolis - SC*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, 2009.

ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. *A geografia exílica na literatura portuguesa de autoria afrodescendente*. 2024. 305 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Évora, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Évora, 2024.

ALVES, A. M. de O. História da África e dos africanos na diáspora. In: OLIVEIRA, L. F. et al. (org.). *História Geral da África – África e a diáspora africana*. Brasília: UNESCO, 2010. v. 8, p. 204-220.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANTONACCI, Antonieta Martines. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: EDUC, 2015.

ANTONACCI, Antonieta Martines. Teatros de memória em diáspora: por uma pedagogia performática. Reberto: *Revista das Artes do Espetáculo*, v. 6, p. 158-178, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. To(o) queer the writer: loca, escrita y chicana. In: WARLAND, Betsy (org.). *Versions: writing by dykes, queers and lesbians*. Vancouver: Press Gang, 1991. p. 249-263.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: UFSC, v. 13, n. 3, p. 704-719, set.-dez. 2005.

ARAÚJO, Z. A influência dos blocos afros na formulação e implementação das políticas de ações afirmativas na cidade do Salvador. In: *Encontro Nacional da ABEP*, 2002, Campinas. Anais. Campinas: UNICAMP, 2002. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com_RC_ST24_Araujo_texto.pdf. Acesso em: 28/12/2014.

AQUINO, Karla Adriana de. O escritor em diáspora e a desconstrução de identidades essencialistas. In: *Encontro Regional de História da ANPUH-RIO*, 15., 2012, São Gonçalo. Anais eletrônicos... São Gonçalo: ANPUH-RIO, 2012. p. 1-9.

ASSIS, Gláucia de Oliveira; CANELLA, Francisco; MARTENDAL, Lais; ALVES, Isadora Luísa de Oliveira. Os projetos migratórios de brasileiras/os na Alemanha no século XXI e as configurações de famílias transnacionais. *Revista de Direito Socioambiental e Desenvolvimento Sustentável*, v. 9, n. 1, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.18616/rdsd.v9i1.7852>. Acesso em: 12/04/2022.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Moraes de; TRAPP, Rafael Petry. É possível indisciplinar o cânone da história da historiografia brasileira?

Pensamento afrodiaspórico e (re)escrita da história em Beatriz Nascimento e Clóvis Moura. *Revista Brasileira de História* [online], v. 41, n. 88, p. 229-252, 2021. Epub 26 nov. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-93472021v41n88-12>. Acesso em: 27/07/2024.

ASSUNÇÃO, Viviane. Migrantes por amor? Ciclo de vida, gênero e a decisão de migrar em diferentes fases da vida. *Revista Estudos Feministas*, v. 24, p. 63-80, 2016.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994. p. 74.

AYIM, May; OGUNTOYE, Katharina; SCHULTZ, Dagmar (org.). *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1986.

AYIM, May; OGUNTOYE, Katharina; SCHULTZ, Dagmar (org.). *Showing our colors: Afro-German women speak out*. Tradução de Anne V. Adams, em cooperação com Tina Campt, May Ayim (Opitz) e Dagmar Schultz. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1992.

BAIRROS, Lélia Gonzalez. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maria; WHITE, Evelyn C. (orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Criola; Global Exchange, 2006. p. 42-61.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Miriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. (Publicado originalmente em 1998).

BAQUÉ MULHER FLORIPA. *Quem somos*. Disponível em: <https://www.baquemulherfloripa.com.br/quem-somos>. Acesso em: 30/06/2024.

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Raça, nação, classe: as identidades ambíguas*. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

BALIBAR, Étienne. *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris: PUF, 2011.

BARBOSA, Fernanda Júlia. Teatro preto de candomblé: descolonizando as peles negras. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 75-93, jan./jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-05>.

BARBOSA, Fernanda Júlia. *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*. 2021. 246 f.: il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

BARBOSA, Fernanda Júlia Onisajé. Afrogrando a cena: um estudo sobre a poética do NATA. *Cadernos do GIPE-CIT*, ano 21, n. 39, p. 9-23, 2017. Dossiê: O discurso negro nas artes cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35411/20468>. Acesso em: 13/03/2023.

BARBOSA, Fernanda Júlia. *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora*. 2016. 239 f.: il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BARBOSA, Márcia Fagundes. *Imagens nacionais e relações de poder nas narrativas da imigração alemã em Santa Catarina*. 2009. f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.

BARTH, Frederik. Ethnic groups and boundaries. Tradução e impressão: POUTIGNAT, Philippe. In: *Teorias da etnicidade: seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras* de Frederik Barth. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998. Parte II: Grupos étnicos e suas fronteiras, p. 185-228.

BASSNETT, Susan. The politics of location. In: ASTON, Elaine; REINELT, Janelle (org.). *The Cambridge companion to modern British women playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Disponível em:

<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/chapter.jsf?bid=CBO9780511998973&cid=CBO9780511998973A013>. Acesso em: 29/07/2024.

BASSNETT, Susan. *The Magdalena Experiment*. New directions in women's theatre. The Drama Review: TDR, v. 31, n. 4, p. 10–17, 1987. DOI: <https://doi.org/10.2307/1145831>.

BATISTA, Leandro da Silva. *Negritude em cena: a presença em Grandes Peças, 5 minutos e Não corre, menino!.* 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2023.

BATISTA, Simone Braz. *Mulheres negras e produção cultural: atravessamentos de raça e gênero*. 2018. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2018.

BATTISTELLI, Bruno; RODRIGUES, Larissa; FERRUGEM, Daniela. Branquitude e racismo na universidade: analisando a relação entre práticas de cuidado e práticas de apaziguamento. *Abatirá – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, v. 2, n. 4, p. 549–566, 2021.

Disponível em:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/13095>. Acesso em: 1/01/2025.

BECKER-CANTARINO, Barbara. *Feministische Germanistik in Deutschland: Rückblick und sechs Thesen*. Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, v. 8, p. 219-233, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1353/wgy.1993.0007>.

BELTRAME, Valmor. *Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão: festa e drama dos homens do litoral de Santa Catarina*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação de Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENTO, Maria Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/>. Acesso em: 29/01/2025.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 25-58.

BENTO, Cida. O que podem os indivíduos diante da estrutura? In: INSTITUTO IBIRAPITANGA (org.). *Branquitude: racismo e antirracismo*. Rio de Janeiro: Instituto Ibirapitanga, 2021. p. 133-162. (Série Cadernos do Ibirapitanga; 4).

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BONILLA-SILVA, Eduardo. *Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América*. 1. ed. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle*. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado em Direito) –

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

Disponível em:

<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/8966>. Acesso em: 17/08/2023.

BHAMBRA, Gurinder K. As possibilidades quanto à sociologia global: uma perspectiva pós-colonial. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 1, jan./abr. 2014. Tradução de David Harrad.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jun. 2006. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10/01/2023.

BRASIL. Ministério da Educação. *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03*. Brasília, DF: MEC; SECAD, 2005.

BRASIL. *Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890*. Regula a entrada de imigrantes no país. Coleção de Leis do Brasil, Rio de Janeiro, 28 jun. 1890. Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 21/01/2021.

BRASIL DE FATO. *Teatro Experimental do Negro, 80 anos depois*.

História Pública: Narrativas Negras, 21 out. 2024. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/colunista/historia-publica-narrativas-negras/2024/10/21/teatro-experimental-do-negro-80-anos-depois/>.

Acesso em: 3/03/2025.

BRYAN, Beverley; DADZIE, Stella; SCAFE, Suzanne. *Heart of the race: Black women's lives in Britain*. London: Virago, 1985.

CARBONARI, Marília. *A produção da arte na forma social do capital: quem somos nós quando produzimos arte nessa condição e por que é importante saber*. 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

CAMPT, Tina. *Other Germans: Black Germans and the politics of race, gender, and memory in the Third Reich*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TJMLC74qwb37tnWV9JknbkK/?lang=pt>. Acesso em: 18/05/ 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300015>.

CARDOSO, Cláudia Pons. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*, 2008, Florianópolis. Anais eletrônicos... Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.wvc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST69/Claudia_Pons_Cardoso_69.pdf. Acesso em: 27/01/2020.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista. *Revista Latinoamericana de Ciências Sociais*, Niñez y Juventud, Manizales, v. 8, p. 607-630, 2010.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica revisitada e as críticas. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (orgs.). *Branquitude: estudos sobre o branco no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017a. p. 33-52.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional*. Curitiba: Appris, 2020.

CARDOSO, Lourenço. O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude. *Instrumento: Revista Estudos e Pesquisa em Educação*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.

CARDOSO, Lourenço. *O branco “invisível”*: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957–2007). 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

CARDOSO, Lourenço. *Racismo em tempos ultraliberais*. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/racismo-branquitude-lourenco-cardoso-novosparadigmas>. Acesso em: 5/07/2021.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 389 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-comonca3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 29/09/2020.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo*: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-a-partir-de-uma-perspectiva-degenero/>. Acesso em: 13/09/2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (orgs.). *Racismos contemporâneos*. São Paulo: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CARNEIRO, Sueli. O que podem os indivíduos diante da estrutura? In: INSTITUTO IBIRAPITANGA (org.). *Branquitude: racismo e antirracismo*. Rio de Janeiro: Instituto Ibirapitanga, 2021. p. 133-162. (Série Cadernos do Ibirapitanga; 4). Acesso em: 8/11/2023.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, Sueli. *Mulheres em movimento*. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>. Acesso em: 13/09/2020.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane Abdon. O poder feminino no culto dos orixás. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2014.

CARVALHO, Andréa Aparecida de Moraes Cândido. *Negros de Lages: memória e experiência de afrodescendentes no planalto serrano*. 2001. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

CARVALHO, Carol Lima de. *Trajetórias de mulheres negras em Florianópolis: transmitindo entre oralidades e letramentos*. 2019. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8074734.pdf>. Acesso em: 7 out. 2023.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Teatro das sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 250.

CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 397-418.

CARRASCOSA FRANÇA, Denise. Crítica performativa. *Fólio – Revista de Letras*, v. 10, n. 2, fev. 2019. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/4744>. Acesso em: 14 /07/2022.

CASA SUELI CARNEIRO. *Curso Ler o Brasil*: Edson Cardoso, Conceição Evaristo, Muniz Sodré e Sueli Carneiro. 2023. Disponível

em: <https://casasuelicarneiro.org.br/curso/ler-o-brasil/>. Acesso em: 19/04/2023.

COLETIVO NEGA. *Coletivo NEGA abre inscrições para levar arte negra a escolas públicas de 5 cidades de Santa Catarina*. G1 Santa Catarina, 5 ago. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/coletivo-nega-abre-inscricoes-para-levar-arte-negra-a-escolas-publicas-de-5-cidades-de-santa-catarina.ghtml>. Acesso em: 27/03/2025.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

CONCEIÇÃO, Alessandro da Silva. *A cor dos oprimidos: Teatro do Oprimido como resistência, ação e reflexão frente ao racismo*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2017.

CONCEIÇÃO, Flavio Santos da; CORREA, Rafael Wöss. A árvore do Teatro do Oprimido, as pedagogias das florestas e os processos pedagógicos do gesto da floresta. In: ROSSETO, Robson; MENEGAZ, Wellington (orgs.). *Pedagogia das artes cênicas: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*. Série Encontros, v. 6, 2023. p. 11-30. ISBN 978-65-265-0689-9, 978-65-265-0771-1. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/pdac2022/470829-a-arvore-do-teatro-do-oprimido-as-plantas-professoras-e-os-processos-pedagogicos-do-gesto-da-floresta>. Acesso em: 21/06/2024.

CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. A escravidão na África Oriental Alemã (1885–1914). *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, jul./dez. 2015, p. 53-73.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Colonialismo alemão e privatização dos recursos naturais africanos. *Tempo*, v. 28, n. 3, p. 160–177, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2022v280308>.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. O Brasil na mira de Senghor: a primeira exposição de arte africana após o golpe de 1964. *Revista de Ciências Sociais*, v. 21, 2023.

COSTA, Claudia de Lima; AVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691-703, dez. 2005.

COSTA, Claudia de Lima. Interrogando Lugones: reflexões sobre um debate inconcluso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, 2022.

COSTA, Hilton. Ilusão de ótica: presença negra e imigração para o sul do Brasil nas análises de Raymundo Nina Rodrigues e Sílvio Romero. In: *Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*, 5., 2010, Curitiba. Anais eletrônicos... Curitiba: [s.n.], 2010.

COSTA, Sérgio. Regimes de coexistência interétnica no Brasil e na Alemanha: contribuições a um debate inexistente. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, n. temático “Imigração, Diversidade e Convivência Cultural”, p. 235-259, 2012.

CHAVES FLORES, Elio; AMORIM, Alessandro. Protagonismo negro numa perspectiva afrocentrada. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. 11, n. 22, p. 59-78, jan./jun. 2011. Universidade Federal de Goiás.

CHIARI, Gabriela Serpa. *Laboratório Madalenas – Teatro das Oprimidas*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2013.

CHIARI, Gabriela Serpa. Azdiferentonas! Experiências contemporâneas do Teatro Legislativo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, e76100, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/76100>. Acesso em: 21/06/2024.

CUNHA, Manoela Ivone. A natureza da 'raça'. *Cadernos do Noroeste: Série Sociologia, Sociedade e Cultura*, v. 13, p. 191-205, 2000.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DA SILVA, Maria José Lopes. As artes e a diversidade étnico-cultural na escola básica. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília: MEC/BID/UNESCO, 2005.

DA SILVA, Nelson Fernando Inocêncio. Os fios que nos unem: tecendo conhecimentos sobre a Lei 10.639/03. In: *Colóquio Interestadual Histórias e culturas africanas e afro-brasileiras na escola*, 1., 2011, São Paulo. Anais. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DE PAULA, Simoni Mendes; SCHVEITZER, Ana Carolina. Trabalho feminino nas colônias alemãs da África. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 2, p. 75-91, jul./dez. 2015.

DEUTSCHE WELLE. Berlim inaugura mural em homenagem a Marielle Franco. *DW Brasil*, 14 mar. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/berlim-inaugura-mural-em-homenagem-a-marielle-franco/a-56809871>. Acesso em: 10/07/2022.

DEUTSCHE WELLE. Colonialismo no ensino alemão: quando será obrigatório? *DW Brasil*, 12 out. 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/alemanha-peti%C3%A7%C3%A3o-pede-que-passado-colonial-seja-obrigat%C3%B3rio-no-curr%C3%ADculo-escolar/a-55271603>. Acesso em: 14/04/2023.

LABRA, Daniela. Coletivos Berlim-BR: se podá a gente brota. *Revista Select*, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://select.art.br/coletivos-berlim-br-se-poda-a-gente-brota/>. Acesso em: 22/01/2024.

DEUTSCHES MIGRATIONSMUSEUM. Sandra Bello erzählt ihre Migrationsgeschichte dem Deutschen Migrationsmuseum. Entrevista concedida a Suely Torres. Câmera: Suely Torres. Edição: Fernanda Sumita. Transcrição e tradução: Mariana Florio e Laura Gröbner. Legendas: Fernanda Sumita. Disponível em: <https://www.deutschesmigrationsmuseum.de>. Acesso em: 10/11/2024.

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. Tradução de Anelise Angeli De Carli. *Revista ECO-Pós*, v. 21, n. 3, 2018. Dossiê Racismo. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos. Acesso em: 18 jul. 2023. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.22528>.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. *Anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do neonazismo na Internet*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. *Observando o ódio: entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos em lágrimas, povos em armas*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

DIEDRICH, Maria I.; HEINRICHS, Jürgen (org.). *From Schwarz to Black: cultural crossovers between African America and Germany*. East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2011.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 25-26, p. 313–363, 2001. Disponível em: <https://hal.science/hal-02421628>. Acesso em: 27/03/2024.

DUARTE, Mel. Minha condição. *Revista Philos*, 23 jan. 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/neolatina-5-poemas-de-mel-duarte/>. Acesso em: 27/03/2025.

DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: conferências de Frankfurt*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf. Acesso em: 4/04/2022.

EUROPEAN INTEREST. *Honouring EU people of African descent*. 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.europeaninterest.eu/honouring-eu-people-african-descent/>. Acesso em: 15/07/2023.

EBERHARDT, Martin. *Zwischen Nationalsozialismus und Apartheid*. Münster: LIT Verlag, 2005.

EGGERS, Maureen Maisha; KILOMBA, Grada; PIESCHE, Peggy; ARNDT, Susan (org.). *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 2. ed. Münster: Unrast, 2009.

EL-TAYEB, Fatima. “Blood is a very special juice”: racialized bodies and citizenship in twentieth-century Germany. *International Review of Social History*, v. 44, suplemento, p. 149-169, 1999.

EL-TAYEB, Fatima. *European Others: queering ethnicity in postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

EL-TAYEB, Fatima. “If you can’t pronounce my name, you can just call me pride”: Afro-German activism, gender and hip hop. *Gender & History*, v. 15, n. 3, p. 468, 2003.

EL-TAYEB, Fatima. “Colored Germans there will never be”. In: CURRY, Dawne; DUKE, Eric; SMITH, Marshanda (org.). *Extending the diaspora*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. p. 236.

EL-TAYEB, Fatima. A vida queer da diáspora: negritude na Europa colorblind. Tradução de Fernanda A. J. Mariano; Ianá Marcelle da Silva Tarabole. *Contemporânea*, v. 10, n. 3, p. 995-1017, set./dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.31560/2316-1329.v10n3.7>. Acesso em: 23 out. 2023.

ESPÍNDOLA, Julia. *May Ayim e pós-colonialismo nos estudos literários: de quem falamos quando falamos de literatura alemã?* Abschlussessay: Gender und Diversity: Decolonize! Intersektionale Perspektiven auf lokale und globale Machtverhältnisse – 30344. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares*, set. 2005, p. 52-57. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em: 11/12/2021.

FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Editorial, 2018.

FAUSTINO, Deivison. *Por que Fanon? Por que agora? Fanon e os fanonismos no Brasil*. 2015. 261 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980. p. 44.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

FEHRENBACH, Heide. Black occupation children and the devolution of the Nazi racial state. In: HAWKINS, Tiffany N.; POHL, Sara Lennox (org.). *Remapping Black Germany: new perspectives on Afro-German history, politics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 203-225.

FEIJÓ, Glauco Vaz. *O Brasil lá fora: a invenção de nacionalidades brasileiras na Alemanha e em Portugal (1989–2012): narrativas e discursos de identidades*. 2015.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2009.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecília Cortez Christiano de. Identidade negra entre exclusão e liberdade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, p. 103-120, abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p103-120>.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do tempo presente: desafios*. Cultura Vozes, Petrópolis, v. 94, n. 3, p. 111-124, maio/jun. 2000.

FERREIRA, S. L. “*Nós não somos de origem*”: populares de ascendência açoriana e africana numa freguesia do Sul do Brasil (1780–1960). 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

FIGUEIREDO, A. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 3, p. 152–169, 2015. DOI: 10.9771/peri.v1i3.14261. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/14261>. Acesso em: 26/02/2023.

FIGUEIREDO, Ângela. Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada: identidade, consumo e manipulação da aparência entre negros brasileiros. In: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS (org.). *Anais da XXVI Reunião Anual da ANPOCS*. Caxambu: ANPOCS, 2002.

FLORES, Bernadete Ramos. *A farra do boi: palavras, sentidos e ficções*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

FLORES, Bernadete Ramos; WOLFF, Cristina Scheibe. Imagens que não se apagam: representações de gêneros na Oktoberfest. *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 14, São Paulo, 1997.

FLORES, Bernadete Ramos. *Povoadores da fronteira: os casais açorianos rumo ao Sul do Brasil*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

FRANÇOIS, Etienne. As novas relações entre memória e História após a queda do Muro de Berlim. *Revista Memória em Rede*, v. 2, n. 2, 21 set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/rmr.v2i2.9553>. Acesso em: 9/12/2022.

GALE, Maggie; GREENHALGH, Jill. *Magdalena@25: articulating the Magdalena Project – past, present and future*. Artigo não publicado, 2012.

GERALDO, Sheila Cabo. O corpo negro, as marcas e o trauma. *Arteriais*, v. 3, p. 133, 2017.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. Tradução de Célia M. M. de Azevedo et al. São Paulo: Annablume, 2007.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Mariana Selister. *Marketing turístico e violência contra as mulheres: (des)(re)construções do Brasil como paraíso de mulatas*. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em Turismo) – Universidade Federal

do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/18449>. Acesso em: 21/01/2024.

GOMES, Mariana Selister. Fado(s) em Portugal e samba(s) no Brasil: identidades, patrimônios, turismos. In: *VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul – SeminTur*, 2010, Caxias do Sul. Anais [...]. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2010.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, n. 23, maio-ago. 2003, p. 75-85.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *Educação e Pesquisa*, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

GOMES, Nilma Lino. A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática. *Perseu: história, memória e política*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n. 17, ano 12, p. 123-142, 2019.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

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

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, p. 40-51, set./dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/D7N3t6rSxDjmrXrHf5nTC7r/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28/09/2022.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988. Disponível em: <https://institutoodara.org.br/public/gonzalez-lesia-a-categoria-politico-cultural-de-amefricanidade-tempo-brasileiro-rio-de-janeiro-v-92-n-93-p-69-82-jan-jun-1988b-p-69-82/>. Acesso em: 18/03/2024.

GONZALEZ, Lélia. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*. ANPOCS, 1984. p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em: /04/2023.

GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: *Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado; et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1983. p. 223-244. (Ciências Sociais Hoje, v. 2).

GÖTTSCHE, Dirk. *Remembering Africa: the rediscovery of colonialism in contemporary German literature*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2013. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt2tt1s6>. Acesso em: 6/06/2024.

GREENHALGH, Jill. Mujeres de rojo. Tradução do inglês: Freddy Artiles. *Revista Tablas*, Havana, v. 78, n. 1, p. 15-16, 2005. Disponível em: https://themagdalenaproject.org/sites/default/files/cuba_tablas1.pdf. Acesso em: 19/06/2023.

GURAN, Milton. Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os Agudás do Benim. *Afro-Ásia*, v. 28, p. 45-76, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002802>. Acesso em: 7/09/2022.

GROSFOGUEL, Ramón. *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y*

colonialidad global. 2007. Disponível em:
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Panama/cela/20120718102251/descolonizacion.pdf>. Acesso em: 13/04/2019.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *Revista GEOgraphia*, Niterói, ano IX, n. 17, p. 19-46, 2007. Disponível em:
<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/213>. Acesso em: 10/07/2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALL, Stuart. Etnicidade: identidade e diferença. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 317-327, jul./dez. 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HEDDA GABLER BERLIN. *About us*. Disponível em:
<https://heddagablerberlin.weebly.com/about-us.html>. Acesso em: /11/2024.

HIROKI, Flávia Leme. *Teatro feminista e identidades de gêneros: reflexões de uma atriz sobre o(s) feminismo(s) na cena teatral*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017. Orientador: Jorge Luiz Schroeder.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo Demográfico 2022: primeiros resultados sobre características gerais da população, educação e deslocamento*. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br>. Acesso em: 6/11/2023.

INSTITUTO PIPA. *Musa Michelle Mattiuzzi*. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>. Acesso em: 29/07/2023.

INTERVOZES – Coletivo Brasil de Comunicação Social. Festival Gira pauta lutas e resistências brasileiras em Berlim. *Intervozes*, 5 set. 2018. Disponível em: <https://intervozes.org.br/festival-gira-pauta-lutas-e-resistencia-brasileiras-em-berlim>. Acesso em: 15/12/2024.

KAINGANG, Angélica. In: *Daniel Munduruku: eu não sou índio, não existem índios no Brasil*. Nonada, 2017. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2017/11/daniel-munduruku-eu-nao-sou-indio-nao-existem-indios-no-brasil/>. Acesso em: 22/08/2022.

KAMTA, François Serge. Ideologie und Identifikation in der afrodeutschen Literatur. In: HOFMANN, M.; MORRIEN, R. (org.). *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Amsterdam: Rodopi, 2012. p. 151-169.

KAULICH, Udo. *Die Geschichte der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika; 1884–1914*. Mainz: Peter Lang Verlag, 2003.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance*. Tradução de J. Oliveira. São Paulo: Goethe-Institut, 2016.

KILOMBA, Grada. *Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir*. Público, Lisboa, 18 ago. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipilon/noticia/grada->

kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377/amp.
Acesso em: 12/09/2023.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

KRENAK, Ailton. 1º Ciclo do seminário ‘Não sou pardo, sou indígena’. *TV Tamuya e Tribunal Popular*, 11 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dvijNR9Nbgo&list=PLu-83zx9u0a4EcnzXruYW7x9jTgwo9Hzv>. Acesso em: 20/06/2021.

LAUS, Lausimar. *A presença cultural da Alemanha no Brasil*. Florianópolis: Lunardelli, 1995.

LEÃO, Emily. *Declaração de governador coloca Santa Catarina no centro do debate sobre racismo*. Portal Catarinas, 30 jan. 2025. Disponível em: <https://catarinas.info/declaracao-de-governador-coloca-santa-catarina-no-centro-do-debate-sobre-racismo/>. Acesso em: 4/03/2025.

LEITE, Ione Beatriz. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. *Textos e Debates: Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas*, v. 1, n. 1, p. 5-42, 1991.

LEONARDELLI, Patricia. *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-07052009-143057/pt-br.php>. Acesso em: 11/06/2019.

LENNOX, Sara (org.). *Remapping Black Germany: new perspectives on Afro-German history, politics, and culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.

LIMA, Ari. Narrativas e memórias sobre a condição negra em Paris. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, v. 5, n. 14, 2020, p. 627-647. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p627-647>. Acesso em: 20/05/ 2023.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, v. 17, p. 82-88, 2012. Acesso em: 13/09/2017.

LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro: do Teatro Experimental do Negro ao Bando de Teatro Olodum*. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930?mode=full>. Acesso em: 12/12/2019.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015.

LIMA, Fátima Costa de. Carnaval, um território de crise. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 9, n. 1, p. 129-142, maio 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/download/10308/8108/35555>. Acesso em: 5/01/2024.

LIMA, Fátima Costa de. Espaços de rua e de espetáculo no carnaval de Florianópolis. *Linhas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 124-152, jul./dez. 2008.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Sala Preta*, v. 9, p. 135-145, 13 mai. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>. Acesso em: 26/03/2020.

LOPES, Ney. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LONGHINI, Geni Daniela Núñez. Perspectivas indígenas antirracistas sobre o etnogenocídio: contribuições para o reflorestamento do imaginário. *Psicologia & Sociedade*, v. 35, p. e277101, 2023.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/psoc/a/FybYypjXJRVxDJFHd4vSv9j/?lang=pt>.

Acesso em: 30/11/2023.

LORD, Audre. *Irmãos outsiders: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1984].

LORD, Audre. Gefährtinnen, ich grüße euch. In: OGUNTOYE, Katharina; SCHULTZ, Dagmar (org.). *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda Verlag, 1986.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social: desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTREIN, Cilsibrönstrup (org.). *Gênero plural*. Curitiba: UFPR, 2002.

LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, v. 22, n. 1, 2007, p. 186-209.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

LUCINDA, Elisa. *Eu teamo e suas estreias*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LUNA, Luedji. *Um corpo no mundo* [mídia sonora]. Salvador:

Independente, 2017. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=C6KxPyUB1A8>. Acesso em:

12/08/2023.

MARIA, Maria das Graças. *Imagens invisíveis de Áfricas presentes: experiências das populações negras no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940)*. 1997. Dissertação (Mestrado em História) –

Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 1997. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/77131>. Acesso em: 7/12/2022.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo; Belo Horizonte: Editoras Perspectiva & Mazza Edições, 2021a.

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

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralidade: corpo, lugar da memória. In: *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, nov. 2003a. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 4 abr. 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2002.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Merci beaucoup, blanco!* 2010. 1 vídeo (2 min. 42 s). Disponível em: <https://vimeo.com/55825936>. Acesso em: 4 abr. 2022.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance*. Publicação comissionada pela

Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBAÇA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da (org.). *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 15-32.

MAUCH, Cláudia; VASCONCELLOS, Naira (orgs.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: Editora da ULBRA, 1994. p. 149-161.

MENDES, Bartolomeu de Jesus. *Entre blocos afros e afoxés: Liberdade Salvador/BA no último quartel do séc. XX (identidade e diferença na intersubjetividade)*. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. “*O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral*”: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/97/2/Dissertação%20de%20Eduardo%20O%20Miranda.pdf>. Acesso em: 6/02/2024.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

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

MOHANTY, Chandra Talpade. *Sob olhos ocidentais*. Tradução de Ana Bernstein. Coordenação editorial de Laura Erber. Rio de Janeiro; Copenhague: Zazie Edições, 2020. (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios / Perspectiva Feminista).

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de Occidente. In: HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aída; SUÁREZ NAVA, Liliana (coord.). *Descolonizar el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 112-163.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?*. Medium, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 13 jan. 2024.

MOREIRA, Núbia Regina. *A organização das feministas negras no Brasil*. 1. ed. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

MOREIRA, Núbia Regina. *A organização das feministas negras no Brasil*. 2. ed. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2018.

MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina*. 2013. 132 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e em São Paulo*. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 109–122, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2016v18n1p109>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109>. Acesso em: 7/03/2025.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro no Brasil*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Rio de Janeiro; São Paulo: IPEAFRO; Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 27 fev. 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. Negro e racismo. In: RATTS, Alex; NASCIMENTO, Beatriz (org.). *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola intelectual: possibilidades nos dias de destruição*. São Paulo: Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Daiana Nascimento dos Santos. Atlântico Negro: el océano en la narrativa de esclavizados. *Acta Literaria*, Concepción, n. 54, p. 29-50, jul. 2017. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100029. Acesso em: 25/09/2022.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Organização de Alex Ratts e Bethânia Gomes. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

NASCIMENTO, Tatiana. *Leve sua culpa branca pra terapia*. Brasília: Padê Editorial, 2019.

NASCIMENTO, Tatiana. Não sou sua preta de estimação. *Medium*, 10 out. 2020. Disponível em: <https://tatiananascimento.medium.com/n%C3%A3o-sou-sua-preta-de-estima%C3%A7%C3%A3o-d370fe4cdf1>. Acesso em: 11/09/2023.

NASCIMENTO, Tatiana. A branquitude é um lugar de fala sobre o racismo. *Medium*, 2019. Disponível em: <https://tatiananascimento.medium.com/a-branquitude-%C3%A9-um-lugar-de-fala-db7eae996f82>. Acesso em: 20/06/2023.

NASPOLINI, Marisa de Souza. *Fronteira em movimento: subjetividade nômade e espaços intersticiais no Projeto Magdalena*. 2013. 220 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2013.

NASPOLINI, Marisa de Souza. Uma trama de fios interculturais: considerações sobre o legado do Projeto Magdalena. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 157-165, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011157. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14003>. Acesso em: 19/06/2024.

NASPOLINI, Marisa de Souza. Descruzando alguns fios da rede: estratégias e práticas feministas em quatro eventos ligados ao Projeto Magdalena. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress*, Anais Eletrônicos, Florianópolis, 2017.

NASPOLINI, Marisa. Vértice Brasil: uma experiência de colaboração em movimento. *Revista Lume*, v. 5, 2014.

NASPOLINI, Marisa de Souza. Uma trama de fios interculturais: considerações sobre o legado do Projeto Magdalena. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 157-165, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14003>. Acesso em: 3/10/2021.

NEAL, Larry. The Black Arts Movement. *The Drama Review: TDR*, v. 12, n. 4, Black Theatre, Massachusetts: MIT Press, 1968.

NETTO, Carolina Angélica Ferreira. Madalena-Anastácia: uma investigação cênica de mulheres negras no teatro das oprimidas. In: *13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11 – Transformações, Conexões e Deslocamentos*. Anais eletrônicos. Florianópolis: UFSC, 2017. ISSN 2179-510X. Disponível em: <https://www.fazendogenero.ufsc.br/anais/anais-11/trabalhos.html>. Acesso em: 13/06/2022.

NETTO, Carolina Angélica Ferreira. *Por uma educação antirracista: o Teatro do Oprimido como ferramenta de percepção e transformação da*

realidade de meninas negras. 2018. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2018.

NETTO, Carolina Angélica Ferreira. *Teatro das oprimidas na Baixada Fluminense: letramentos de uma pesquisa-ação ativista em espaços educacionais não formais*. 2023. 213 f. Tese (Doutorado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares) – Instituto de Educação e Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, 2023.

NOGUEIRA, Azânia Mahin Romão. *Territórios negros em Florianópolis*. 2018. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193680>. Acesso em: 27 jul. 2023.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *Significações do corpo negro*. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, nov. 2006.

OGUNTOYE, Katharina; OPITZ, May; SCHULTZ, Dagmar (org.). *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. 3. ed. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 2006.

OLIVEIRA, Cláudia Simone dos Santos. *Que maluquice é essa? Escrivência preta cênica: CORPORALMENTE mulheres negras, saúde mental no Teatro das Oprimidas*. 2021. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), Rio de Janeiro, 2021.

OLIVEIRA, Claudia Simone de. Delírios como investigação estética. In: SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

OLIVEIRA, Claudia Simone de. De objeto a sujeito: uma trajetória de humanização. In: *Metaxis: informativo do Centro de Teatro do Oprimido*, CTO-Rio – Tema: Teatro do Oprimido na Saúde Mental, n. 7, 2010.

OLIVEIRA, Laila Thaise Batista de; VIEIRA, Luciana Oliveira; SOARES, Naira Évine Pereira. Espaço-Quilombo: notas sobre mostras e festivais de Cinema Negro no Nordeste Brasileiro. *Revista Rebeca*, ano 11, n. 1, p. XX–XX, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/779/500>. Acesso em: 5/12/2023.

OLIVEIRA, Luciana Garcia de. Nós somos o povo! As manifestações populistas do PEGIDA no cenário da Alemanha contemporânea. *Revista Neiba, Cadernos Argentina-Brasil*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 01-28, 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/neiba.2022.67260>.

OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2015.tde-09102015-154802>.

OLIVEIRA, Jessica Flavia de Jesus. *May Ayim e a tradução de poesia afrodiaspórica de língua alemã*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193845>. Acesso em: 20/07/2023.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 157-173, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018157>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157>. Acesso em: 18/12/2023.

OLIVEIRA, Lúcia O. *Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

OLIVEIRA, Luciana Garcia de. Nós somos o povo! As manifestações populistas do PEGIDA no cenário da Alemanha contemporânea. *Revista Neiba, Cadernos Argentina-Brasil*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1-28, 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/neiba.2022.67260>.

OLIVEIRA, Ryan de Sousa. *Colonização alemã e poder: a cidadania brasileira em construção e discussão (Rio Grande do Sul, 1863-1889)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5688>. Acesso em: 29/04/2022.

ORI. Direção de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber Produções Cinematográficas, 1989. 136 min. Documentário.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4. reimp. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OTELE, Olivette. *African Europeans: an untold history*. London: Hurst & Company, 2020.

PAES, Thuanny Bruno Rodrigues. Preta-à-Porter do Coletivo NEGA: “Mulheres Negras Resistem”. In: LIMA, F. C.; MATTIELLO, E. W.; ENGROFF, L. G. B.; BAUMGÄRTEL, S. A. (orgs.). *Imagens políticas*:

reflexões práticas e práticas reflexivas. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar*: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. 324 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/wpcontent/uploads/2015/09/PachecoAnaClaudiaLemos.pdf>. Acesso em: 1/06/2023.

PAES, Thuanny Bruno Rodrigues. *Teatro é coisa de preto e preta sim! O surgimento do Teatro Negro do Coletivo NEGA em Florianópolis, Santa Catarina*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2017.

PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. Curadoria de Valéria Piccoli, Pedro Nery. Textos de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Exposição realizada de 8 dez. 2018 a 4 mar. 2019. ISBN 978-85-8256-104-1.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEDRO, Joana Maria et al. *Negro em terra de branco*: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. (Série Documenta – SC; 2).

PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro*: relações raciais e a constituição do movimento negro no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

PIESCHE, Peggy. *AufBrüche*: kulturelle Produktionen von Migrantinnen, schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. Ulrike Helmer, 1999.

PIESCHE, Peggy. "Making African Diasporic Pasts Possible: A Retrospective View of the GDR and Its Black (Step-)Children". In: LENNOX, Sara (ed.). *Remapping Black Germany: new perspectives on Afro-German history, politics, and culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016. p. 226-242.

PIESCHE, Peggy (org.). *"Euer Schweigen schützt Euch nicht": Audre Lorde und die Schwarz Frauenbewegung in Deutschland*. Orlanda, 2018.

PILZ, Cristina. *Poetic visibility: East German poetry and Blackness in Farbe bekennen* (1986). Third Generation Ost-USA, 26 ago. 2019. Acesso em: 30 abr. 2021.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

PONTY-MERLEAU, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POTIGUARA, Eliane. Quanto custa a nossa identidade? In: MÄHLER NAKASHIMA, Henry et al. (orgs.). *Rios de palavras: confluências ancestrais: saberes indígenas e educação*. São Paulo: Rios de Palavras, 2024. p. 135-140.

PRATES, Lubi. *Condição: imigrante*. [Poema]. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/11-textos-dos-autores/1273-lubi-prates-condicao-migrante>. Acesso em: 11/03/2024.

PRATES, Lubi. Para este país. In: _____. *Um corpo negro*. Belo Horizonte: Nosotras, 2018. p. 27. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafrro>. Acesso em: 11/03/2024.

PROYECTOMETOCA. *Conciencia del cabello a los pies – Madalena-Anastácia* (Brazil). [Video]. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEuKYJLIEA0>. Acesso em: 25/11/2024.

PURTSCHERT, Patricia. De Schorsch Gaggo reist uf Afrika: postkoloniale Konstellationen und diskursive Verschiebungen in Schweizer Kindergeschichten. In: PURTSCHERT, Patricia; LÜTHI, Barbara; FALK, Francesca (orgs.). *Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: Transcript, 2012. p. 89-116.

PURTSCHERT, Patricia; FALK, Francesca; LÜTHI, Barbara. Switzerland and 'Colonialism without Colonies'. *Interventions*, v. 18, n. 2, p. 286-302, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369801X.2015.1042395>.

QUEIROZ, Mariana Amaral de. *Racismo, drogas e necropolítica: uma análise da violência policial na região metropolitana de Florianópolis*. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, n. 37, p. 4-28, 2002.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 578-605.

RAMALHO, Cristiane. Brasileira radicada na Alemanha cria museu virtual sobre a migração. *UOL Notícias*, 8 maio 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/05/08/brasileira-ramificada-na-alemanha-cria-museu-virtual-sobre-a-migracao.htm>. Acesso em: 25/12/2024.

RAMOS, Guiomar. *Café com leite (água e azeite?)*. Direção e roteiro: Guiomar Ramos. [Documentário]. Brasil, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YMdQMxoZTg&t=9s>. Acesso em: 11/03/2022.

RASCKE, Karla Leandro. Associações negras: cacumbis, clubes recreativos, blocos carnavalescos e escolas de samba de Florianópolis na primeira metade do século XX. In: *III Seminário Internacional de História do Tempo Presente*, 2017, Florianópolis. Anais [...].

Florianópolis: UDESC, 2017. Disponível em:

<https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/view/714/350>. Acesso em: 3/03/2023.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2020.

RED MA-G-DALENA INTERNACIONAL. Anastacia Berlim.

YouTube, 22 set. 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=M6DYx5eFzUY>. Acesso em: 18/03/2023.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

RIBEIRO, António Sousa. Reversos da modernidade: colonialismo e Holocausto. In: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 43-60. (Coleção Memoirs – Filhos de Império, 1).

RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. (Coleção Memoirs – Filhos de Império, 1).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. Introdução. In: GONZALEZ, Léila. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROCHA, H. S.; ALCÂNTARA, R. L. de S. O pardo em questão: a mestiçagem como dispositivo político e como processo de tensão das identidades. Kwanissa: *Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros*, v. 5, n. 12, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.18764/2595-1033v5n12.2022.16>. Acesso em: 4/04/2023.

ROCHA, Rachel Nascimento da. *Cor das oprimidas*: Coletivo Madalena Anastácia como movimento feminista negro educador. 2019. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Disponível em: http://dippg.cefetj.br/pprer/attachments/article/81/135_Rachel%20Nascimento%20da%20Rocha.pdf. Acesso em: 22/03/ 2024.

ROCHA, Rachel Nascimento da. Letramento racial crítico e Teatro das Oprimidas: peça Nega ou Negra? do Coletivo Madalena Anastácia. *Anais eletrônicos do X Copene*, 2018. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1529783426_ARQUIVO_RachelNascimento_LETRAMENTORACIALCRITICOETOCOLETIVOMADALENAANASTACIA_revisado.pdf. Acesso em: 10/04/2024.

RODRIGUES, C. C.; LUCA, T. R.; GUIMARÃES, V. (orgs.). *Identidades brasileiras*: composições e recomposições [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2014. 257 p. (Coleção Desafios Contemporâneos). Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882020000100010. Acesso em: 18/01/2023.

ROMÃO, Jeruse. Há o tema do negro e há a vida do negro: educação pública, popular e afro-brasileira. In: *Educação popular afro-brasileira. Série Pensamento Negro em Educação*, n. 5. Florianópolis: NEN – Núcleo de Estudos Negros, 1999.

ROSA, Nanci Alves da. *Genealogia da (in)visibilidade negra lageana*. 2016. 230 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Planalto Catarinense, Lages, 2016.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta (orgs.). *Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras*. Salvador: EDUFBA, 2017. 334 p. (Coleção Cult). 1605-4.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTOS, Aline Dias dos. *Iconografia e representação feminina: as mulheres negras nos livros didáticos de História pós-Lei 10.639/2003*. 2017. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017.

SANTOS, Bárbara. *Percursos estéticos: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. São Paulo: Padê Editorial, 2018.

SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Bárbara; VANNUCCI, Alessandra. Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas (Português). *Kuringa – Blog da Bárbara Santos*, 23 ago. 2010. Disponível em: <https://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/laboratorio-madalena-teatro-das.html>. Acesso em: 5/07/2023.

SANTOS, Bárbara; VANNUCCI, Alessandra. O Teatro das Oprimidas. In: *Metaxis*, Rio de Janeiro, 2010. p. 101-103.

SANTOS, Danielle Cristina Anatolio dos. *Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras*. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12892>. Acesso em: 25/07/2022.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Bárbara. Conflito + diálogo = transformação. In: *Antídoto: Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas em Conflito*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SANTOS, Bárbara. Empretecer o teatro, escurecer a consciência, expurgar a branquitude internalizada. *Revista Olhares*, São Paulo, v. 9, n. 1 e 2, p. 40-52, 2023.

SANTOS, Bárbara. *Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas*. 2010. Disponível em: <http://kuringabarbarasantos.blogspot.com.br/2010/08/laboratorio-madalena-teatro-das.html>. Acesso em: 1/05/ 2018.

SANTOS, Bárbara. O desenvolvimentismo deixa um rastro de injustiça. Entrevista realizada por Marcello Corrêa. *O Globo*, 2016.

SANTOS, Bárbara. *Percursos estéticos: abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. São Paulo: Padê Editorial, 2018.

SANTOS, Bárbara. *Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. Disponível em: <https://www.iciet.fiocruz.br/sites/www.iciet.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>. Acesso em: 14/04/ 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma nova visão da Europa: aprender com o Sul. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 24-56, set./dez. 2016.

SANTOS, Daiane Silva. *Olhares para uma literatura afro-brasileira: memórias de infância e educação nos contos de 'Olhos D'água'*. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Rondonópolis, 2021.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *Debates*. OSAL255, Ano VI, n. 16, jan.-abr. 2005.

SANTOS, Priscila Lourenço Soares. Trajetória de Dona Ivone Lara: entre a saúde mental e o samba – uma análise da música Sorriso Negro. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem – TEL*, v. 15, n. 1, p. 196-216, jan./jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20240010216>.

SANTOS, Sônia Beatriz dos. Feminismo negro diaspórico. *Revista Gênero*, Niterói: UFF, v. 8, n. 1, 2º sem., p. 11-26, 2007.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996. p. [X-Y]. 252 p.

SEYFERTH, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica: a ideologia germanista e o grupo étnico teuto-brasileiro numa comunidade do Vale do Itajaí*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, n. 52, 2002.

SEYFERTH, Giralda. Imigração e colonização alemã no Brasil: uma revisão da bibliografia. *BIB – Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais*, v. 25, p. 3-55, 1988.

SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 26, p. 103-122, 1994.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 117–149, 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p117-149>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33192>. Acesso em: 26/02/2025.

SEYFERTH, Giralda. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 22, p. 249-297, 2004.

SEYFERTH, Giralda. Imigrantes, estrangeiros: a trajetória de uma categoria incômoda no campo político. In: *Reunião Brasileira de Antropologia*, 26., 2008, Porto Seguro. Anais [...]. Porto Seguro: ABA, 2008. Disponível em: https://www.imigracaohistorica.info/uploads/1/3/0/0/130078887/seyfert_h_giralda._imigrantes_estrangeiros_a_trajet%C3%B3ria_de_uma_categoria_inc%C3%B4moda_no_campo_pol%C3%ADtico.pdf. Acesso em: 4/01/2021.

SEYFERTH, Giralda. Imigrantes, colonos: ocupação territorial e formação camponesa no sul do Brasil. In: NEVES, Delma P. (org.). *Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil*. Brasília/São Paulo: Nead/Editora da Unesp, 2009. v. 2.

SEYFERTH, Giralda. As identidades dos imigrantes e o melting pot nacional. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 14, p. 143-176, nov. 2000.

SILVA, L. da. (org.). *Criciúma: uma história de todos*. Criciúma: Delta Print, 2020.

SILVA, Fernanda Rachel da. *O beijo e o tapa! Manifesto e interseccionalidade no teatro negro do Coletivo NEGA*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SILVA, Graziela M.; LEÃO, Luciana T. S. O paradoxo da mistura: identidades, desigualdades e percepção de discriminação entre brasileiros pardos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 80, p. 117-255, out. 2012.

SILVA, Helenice Rodrigues da. Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, p. 17-36, 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/kyjmJTTrkQy9w9RD6DdTBfw/>. Acesso em: 15/12/2023.

SILVA, Joyce Gonçalves da. Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação. In: *Anais CONINTER 3*, Salvador/BA, n. 3, v. 17, p. 263-275, 2014. Disponível em: <http://aninter.com.br/Anais%20CONINTER%203/GT%2017/18.%20SILVA.Ddf>. Acesso em: 8/02/2022.

SILVA, Karine de Souza; SILVEIRA, Henrique Martins da; MULLER, Juliana. Santa Catarina no roteiro das diásporas: os novos imigrantes africanos em Florianópolis. *Revista Katálýsis*, v. 21, n. 2, p. 281-292, 2018.

SILVA, Rodrigo. Brasileira vende pastéis na janela de casa e faz sucesso em Berlim. *BOL*, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2023/04/21/brasileira-vende-pasteis-na-janela-de-casa-e-faz-sucesso-em-berlim.htm>. Acesso em: 22/01/2024.

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 11-15. (Capulanas Cia de Arte Negra).

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. Tradução de Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Forma Certa, 2019.

SILVA, Graziela M.; LEÃO, Luciana T. S. O paradoxo da mistura: identidades, desigualdades e percepção de discriminação entre brasileiros pardos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 80, p. 117-255, out. 2012.

SILVA, J. M. *Diferença e descobrimento: o que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação*. Porto Alegre: Sulinas, 2017.

SILVA, J. M. Cinco versões de imaginário. *Memorare*, Tubarão, v. 7, n. 3, set./dez. 2020.

SILVA, Karine de Souza; MULLER, Juliana; SILVEIRA, Henrique Martins da. Santa Catarina no roteiro das diásporas: os novos imigrantes africanos em Florianópolis. *Revista Katálýsis*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 281-292, maio/ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02592018v21n2p281>.

SILVA, L. da (org.). *Criciúma: uma história de todos*. Criciúma: Delta Print, 2020.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a Diáspora Atlântica. *História* (São Paulo), v. 37, p. e2018020, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018020>.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Chegou a hora de darmos a luz a nós mesmas: situando-nos enquanto mulheres e negras. *Cadernos CEDES*, v. 19, n. 45, p. 7-23, jul. 1998.

SILVA, Salloma Salomão Jovino da; CAPULANAS Cia de Arte Negra (org.). *Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 11.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SOBRAL, Cristiane. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A estética do quilombismo: as imagens de Abdias Nascimento. In: *Encontro Anual da COMPÓS*, 32., 2023, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: COMPÓS, 2023. v. 32, p. 1-44.

Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/a-estetica-do-quilombismo-as-imagens-de-abdias-nascimento?lang=pt-br>. Acesso em: 27/07/2024.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu* [online], n. 60, e206002, 2020. Epub 21 dez. 2020. ISSN 1809-4449. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600002>. Acesso em: 28/07/2024.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Petrópolis: Vozes, 2023.

SOARES, Naira Évine Pereira. "Para eles eu não existo": a invisibilidade da negra não heterossexual nas telenovelas brasileiras. *Periódicus*, Salvador, v. 7, n. 1, p. 248-262, maio-out. 2017. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>. Acesso em: 26/01/2022.

SOUZA, Álvaro Renê Oliveira de. *Carne preta, pele rara: contribuições para um teatro negro de resistência*. 1. ed. Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021. (Coleção de Saberes).

SOUZA, Marcio Pereira de. *Ser negro em Florianópolis* [vídeo]. Núcleo Griot UFSC, 21 de março de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cXkD2XQo_Vs. Acesso em: 17 jul. 2023.

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

SOUZA, Neusa Santos. Contra o racismo: com muito orgulho e amor. Especial para o Correio da Baixada em 13 de maio de 2008. In: HERKENHOFF, A. *Racismo: por que se matou a psicanalista negra que fazia sucesso no Rio?* Site Mamaterra Press. Recuperado em: 19/07/2019.

SOUZA, Ricardo Luiz de. O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade. *Revista Politéia*, v. 5, n. 1, p. 133-151, 2005.

SOUZA, Rosana M. Teatro negro, Fórum Nacional de Performance Negra e a Lei 10.639/2003: concepções a partir do diálogo com os artistas. *Cadernos do GIPE-CIT (UFBA)*, v. 39, p. 55-64, 2017.

SOUSA, Julianna Rosa de; FREITAS, Priscila Cristina; MOTTA, Sarah; ADÃO, Solange. *Trajetória de Solange Adão: atriz negra da primeira turma de teatro de Santa Catarina*. Florianópolis: Cruz e Sousa, 2023.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wpcontent/uploads/2018/02/Aqui_ninguem_e_branco._Rio_de_Janeiro_Ae.pdf. Acesso em: 3/10/2023.

SCHILLER, Nina Glick. Teorização feminista sobre nação e Estado. *Caderno CRH*, Salvador, n. 33, p. 113-142, jul./dez. 2000. Tradução de Elizabeth Ramos.

SCHILLER, Nina Glick; BASCH, Linda; BLANC-SZANTON, Cristina. Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration. In: SCHILLER, Nina Glick; BASCH, Linda; BLANC-SZANTON, Cristina (org.). *Towards a transnational perspective on migration: race, class, ethnicity, and nationalism reconsidered*. New York: New York Academy of Sciences, 1992.

SCHULTZ, Dagmar. *May Ayim com Audre Lorde no Winterfeldmarkt, Berlim-Schöneberg*, 1991. Arquivo da Universidade Livre de Berlim (FU Berlin, UA, V/N-2, Sig. 34). Disponível em: <https://www.fu-berlin.de/sites/uniarchiv/fugeschichte/archivschau Fenster/Todestag-May-Ayim/index.html>. Acesso em: 18/08/2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: <10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521>.

SCHULTZ, Dagmar. Racism in the New Germany and the Reaction of White Women. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, v. 9, 1994, p. 241-251. DOI: <https://doi.org/10.1353/wgy.1994.0016>.

SCHULTZ, Dagmar (org.). *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out*. Tradução de Anne V. Adams. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. Com Heloisa Murgel Starling. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 808 p. ISBN 978-85-359-2566-1.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Uso e abuso da mestiçagem da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX*. Afro-Ásia, n. 18, 1996. Disponível em: <http://twixar.me/r6LK>. Acesso em: 20/07/2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education UK, 1988. p. 271-313. Disponível em: https://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf. Acesso em: 17/04/2023.

TEATRO DAS OPRIMIDAS. *Anastácia-Berlim*. Disponível em: <https://teatrodelasoprimidas.org/anastacia-berlin/>. Acesso em: 22 out. 2023.

TOMMASELLI, G. C. G. Necropolítica, racismo e governo Bolsonaro. *Caderno Prudentino de Geografia*, v. 4, n. 42, p. 179–199, 2020. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/7868>. Acesso em: 25/01/2024.

THURMAN, Kira. Performing Lied, Hearing Race: Debating Blackness, Whiteness, and German Identity in Interwar Central Europe. *Journal of the American Musicological Society*, v. 72, n. 3, p. 830, 2019. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/journals.php?p=reprints>. Acesso em: 21/06/2023.

TRAMONTE, Cristiana. Muito além do desfile carnavalesco: escolas de samba e turismo educativo no Brasil. PASOS. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 1, núm. 1, enero, 2003, p. 85-96. Universidad de La Laguna El Sauzal (Tenerife), España.

VARELA, Pedro; PEREIRA, José Augusto. As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista. *Revista de História*, São Paulo, n. 179, p. 1–36, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.159242. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/159242>. Acesso em: 15/07/2022.

VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina: a Ilha*. 2. ed. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2019. (Livro Digital nº 470). Disponível em: www.poeteiro.com. Acesso em: 3/01/2022.

VEIGA, Maurício Biscaia. *Arquitetura neo-ensaimel em Santa Catarina: a invenção de uma tradição estética*. 2013. 174 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-13022014-151829/pt-br.php>. Acesso em: 17/12/2021.

VÉRTICE BRASIL. *Programa do festival*. Florianópolis, 2014.

VIEIRA, Gilmar de Oliveira. *Bloco Rastafari: História, memórias e resistências no carnaval de Florianópolis (1993-2006)*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/204303>. Acesso em: 18/12/2019.

VIEIRA, L. O. "(Re)Pensar a direção cinematográfica: um olhar sobre diretoras negras brasileiras." *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 179–202, 2024. DOI: 10.30620/gz.v.11, n.2.p179. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/v11n2p179>. Acesso em: 25/08/2024.

VIEIRA, Luciana Oliveira; SOARES, Naira Évine Pereira; OLIVEIRA, Laila Thaise Batista de. "Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de Cinema Negro no Nordeste Brasileiro." *Revista Rebeca*, ano 11, n. 1, p. XX–XX, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/779/500>.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux* [en línea]. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

WERNECK, Jurema. O que podem os indivíduos diante da estrutura? In: INSTITUTO IBIRAPITANGA. *Branquitude: racismo e antirracismo*. Rio de Janeiro: Instituto Ibirapitanga, 2021.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

WERNECK, Jurema. Racismo institucional e saúde da população negra. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 535–549, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/gwjYKmnJYzSykBgZpdzZQpF/>.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

WOLFF, Cristina Scheibe. Historiografia catarinense. *Revista Catarinense de História*, v. 2, p. 05–15, 1994. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/428/148>.

WOLFF, Cristina Scheibe. Por que estudar História de Santa Catarina? *Portal Catarinas*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://catarinass.info/por-que-estudar-historia-de-santa-catarina/>. Acesso em: 11/03/2024.

WOLFF, Cristina Sheibe; FLORES, Maria Bernadete Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. In: MAUCH, Cláudia; VASCONCELLOS, Naira (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: Editora da ULBRA, 1994. p. 209–220.

WOLFF, Cristina Sheibe. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. *Sæculum - Revista de História*, [S. l.], n. 39 (jul./dez.), p. 267–278, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2317-6725.2018v39n39.41419>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/41419>. Acesso em: 24/02/2024.

XAVIER, Giovana. *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação* (EUA, 1890-1930). Campinas, SP: [s.n.], 2012.

ZANETTI, Lucas Arantes; SILVA, Thaís França da. Ativismo anti-imigração e extrema-direita na Europa: entrevista com Kristian Berg Harpviken. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 35, n. 3, p. 215–226, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2023.212428>.

ZELEZA, Paul Tiyambe. Diásporas Africanas: Para uma História Global. Contemporânea – *Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 3, p. 903–925, set./dez. 2020. Tradução de Ana Claudia Lopes e Iberê Araujo da Conceição.

ZIMMERER, Jürgen. *Widerstand und Genozid: Der Krieg des Deutschen Reiches gegen die Herero (1904–1908)*. Aus Politik und Zeitgeschichte, v. 64, n. 27, p. 31, 2014.

ENTREVISTAS

BELLO, Sandra. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Salvador, 27/02/2025. Entrevista realizada via chamada de vídeo no WhatsApp.

CAETANO, Michele Mafra. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 12/12/ 2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

FRANCO. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 7/12/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

MELO, Alexandra de. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 3/12/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

MOTTA, Sarah. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 7/12/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

PAES, Thuaany. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 23/10/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

ROLDAN, Rita. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 22/10/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

SILVA, Fernanda Rachel da. Entrevista concedida a Tolegí Dias dos Santos. Florianópolis, 25/09/2021. Entrevista realizada via chamada de vídeo no Google Meet.

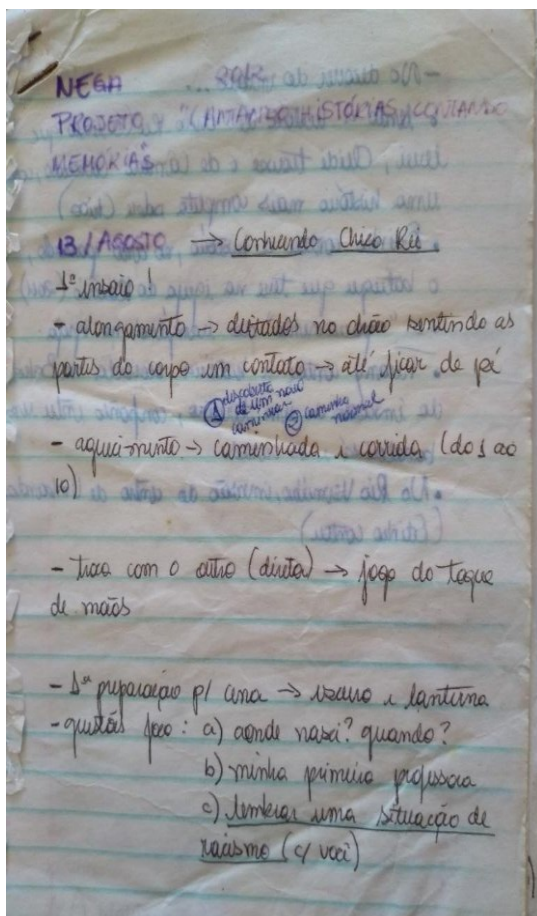
ANEXO A

Figura 26. ANEXO A. Print de postagem não perfil público de Bárbara Santos no Facebook sobre a inauguração da praça Marielle Franco



Fonte: acervo da autora.

Figura 28. ANEXO A. Acervo Pessoal do Coletivo NEGA



Fonte: Acervo Pessoal do Coletivo NEGA; Fotografia: Fernanda Rachel