

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Ana Carolina Mattoso Lopes**

**Por um direito social ao lazer em perspectiva  
“amefricana”:  
Um estudo do negro como sujeito de lazer**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor em Direito pelo Programa  
de Pós-graduação em Direito, do Departamento de  
Direito da PUC-Rio

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Thula Rafaela de Oliveira Pires

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2021



**Ana Carolina Mattoso Lopes**

**Por um direito social ao lazer em perspectiva  
“ameficana”:  
Um estudo do negro como sujeito do lazer**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Direito pelo Programa de Pós-graduação em Direito do Departamento de Direito da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

**Prof<sup>a</sup> Thula Rafaela de Oliveira Pires**  
Orientadora  
Departamento de Direito – PUC-Rio

**Prof. Adriano Pilatti**  
PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup> Ana Luiza Pinheiro Flauzina**  
UFBA

**Prof<sup>a</sup> Maria de Fátima Lima Santos**  
UFRJ

**Prof<sup>a</sup> Viviane Mendes de Moraes (Aza Njeri)**  
Intituto de Filosofia e Ciência Sociais - UFRJ

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## Ana Carolina Mattoso Lopes

Mestre em Teoria do Estado e Direito Constitucional pela PUC-Rio (2017). Graduada em Direito pela UFRJ (2013). Professora Agregada do Departamento de Direito da PUC-Rio. Pesquisadora, palestrante e consultora em Relações Étnico-Raciais. Tem como áreas de interesse Direito e Relações Raciais, Amefricanidade Decolonialidade, Feminismo Decolonial, Estudos do Lazer e Produção Cultural Negra. Integrante do Direito em Pretuguês: Grupo de Pesquisa em Estudos Ladino-Amefricanos e Afrodiaspóricos (PUC-Rio).

### Ficha Catalográfica

Lopes, Ana Carolina Mattoso

Por um direito social ao lazer em perspectiva “amefricana”: um estudo do negro como sujeito de lazer / Ana Carolina Mattoso Lopes; orientadora: Thula Rafaela de Oliveira Pires. – 2021.

300 f.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Direito, 2021.

Inclui bibliografia

1. Direito - Teses. 2. Lazer. 3. Amefricanidade. 4. Direito e relações raciais. 5. Arte negra. 6. Resistência. I. Pires, Thula Rafaela de Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Direito. III. Título.

Dedico esta tese à minha amada avó Edith Corrêa da Silva (*in memoriam*).

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Em um momento como esse, cruzando esta tão almejada linha de chegada, não tenho como economizar agradecimentos, visto que esta é uma trajetória que não foi percorrida sozinha, mas com muitos braços e ombros, com muitos percalços e superação.

Agradeço à CAPES e à PUC-Rio, pela viabilização financeira desta pesquisa durante os dois primeiros anos do doutorado.

Ao Anderson e à Carmen, pelo trabalho sempre competéssimo, solícito e acolhedor na secretaria do programa de pós-graduação.

À prof<sup>a</sup>. Thula Pires. Palavras nunca serão suficientes para expressar a minha gratidão por esse encontro que, definitivamente, me construiu e redirecionou. Aquela que pavimentou o caminho por onde ando, que torna a minha trajetória muito mais fácil e um tanto quanto privilegiada por ter ao meu lado o grande modelo de quem quero ser e um enorme suporte em todos os momentos. Obrigada por ser pilar de sustentação dessa caminhada, pela paciência, pelo carinho, pela exigência, por me ensinar a fazer academia com amor e comandar um quilombo que é um oásis em um meio tão individualista e competitivo. Obrigada por ser minha grande inspiração e exemplo de firmeza, humildade e justiça. E por muitas coisas que ultrapassam essas páginas. Obrigada por tudo e por tanto!

Ao prof. Adriano Pilatti, meu grande mestre, que influenciou de forma determinante a minha formação acadêmica e profissional desde o início dessa caminhada. Pela paixão pelo que faz, pelas reflexões brilhantes, pela rebeldia sábia, pela camaradagem. Obrigada por ter acreditado em mim, pelo acolhimento, pelo suporte, pelo diálogo sempre franco e cordial, por me impulsionar sempre.

Aos professores e professoras do PPGD PUC-Rio, que muito contribuíram para minha formação e crescimento intelectual.

À prof<sup>ª</sup>. Fátima Lima, por ter contribuído de forma tão profunda para a elaboração teórica deste trabalho, pelas trocas na disciplina de *Bionecropolítica* no PPRER CEFET/RJ, pelo tanto que me ensina sempre, pela leitura atenta e generosa na qualificação.

À prof<sup>ª</sup>. Eneida Cunha, pela acolhida generosa na disciplina *Biopolítica, Eugenia e Racismo*, no Departamento de Letras da PUC-Rio, que tanto contribuiu para a realização desse trabalho e me enriqueceu como intelectual.

Às companheiras e companheiros do *Grupo de Pesquisa e Extensão Terras e Lutas*, do qual tenho o prazer de fazer parte desde 2015. Por ser esse espaço de crescimento, coletividade, dedicação, de formação. E como eu fui formada e cresci na interação com todas e todos que estão hoje e que já passaram pelo grupo. Um agradecimento especial à prof<sup>ª</sup>. Virgínia Totti e ao prof. Rafael Mendonça.

Ao *Direito em Pretuguês: Grupo de Pesquisa em Estudos Ladino-Amefricanos e Afrodiaspóricos*, por ser uma família formada por grandes amigas e amigos, um espaço de troca, cooperação e crescimento. Obrigada pela leitura atenta em várias etapas desse trabalho e pelo trabalho e construção de pensamento coletivos que fazem muita diferença no ambiente acadêmico.

À minha turma de doutorado 2017.2, que tornou essa trajetória muito mais prazerosa, com as trocas, os desabafos, os almoços, as tardes na biblioteca, os cafés e as diversões. Em especial aos meus eternos irmãos de orientação Thales Vieira, Thiago Ferrare e Natália Cintra. Ao Luiz Carlos Jr. pela interlocução e pelas trocas que foram tão importantes para a concretização dessa pesquisa.

Ao Departamento de Direito da PUC-Rio, pelo ambiente de trabalho excelente que proporciona. Ao diretor, prof. Francisco de Guimaraens, pela gestão sempre competente, humana e cordial. Aos funcionários da secretaria, pelo suporte de sempre. Às e aos colegas de trabalho, em especial a Fernanda Pradal, Andrea Schettini, Viviane Magno e Bruna Portella pelo trabalho conjunto, a Adriana Cruz, Thamis Dalsenter, Adriana Vidal e Caitlin Mulholland pelo acolhimento e inspiração.

Aos meus alunos e alunas, que me inspiram e me impulsionam a ser uma professora melhor a cada dia!

Às irmãs e irmãos do *Coletivo Nuvem Negra*, pelo aprendizado, pelas trocas, pelo incentivo e apoio, pelo prazer que é testemunhar tanta potência. Em especial àqueles e aquelas que tanto contribuíram para a minha formação: Esteban Cipriano, Obalera de Deus, Ronilso Pacheco, Natany Luiz, Monica Nunes e Thiago Braz.

Agora, um agradecimento especial, de todo meu coração, aos meus sujeitos e sujeitas de pesquisa. Muito, muito obrigada pela confiança, pela disponibilidade, pela troca, por compartilharem comigo suas histórias, por me atravessarem com suas vivências e potência, por tornarem essa tese possível, porque vocês são a alma dela! Fabíola, Rodrigo, Martina, Carol, Nando, Gênesis, Sol, Filó, Maria Angela e Flávia, minha gratidão eterna a vocês!

Agradeço também aos amigos e amigas que viabilizaram o contato com os entrevistados e entrevistadas: Malu Stanchi, Jonathan Raymundo, Skel, Dennis Novaes, Gabriele Rosa, Carla Britto e Carolina Pires. Muito Obrigada!! À Josi Oliveira, que me ajudou tanto com a transcrição das entrevistas.

Às profissionais que cuidam da minha saúde mental, sem as quais eu não estaria aqui: Dra. Camila Nogueira, minha psiquiatra, Geisa Assis, minha psicóloga e Cláudia Donato, pelos anos em que me acompanhou.

Por fim e não menos importante, aos meus amigos, que são minha família. Carlinha, Aline, Mônica, Márcio, Isaac, Raquel, Ana Cecília, Rebeca, Leilane, Lívia, Pedro, Bel, Mariana, Luiz e Lucas, dentre tantos outros. Obrigada por terem sido minha base em muitos momentos.

À minha família, minha irmã Andreza, minha cunhada Romina e meus sobrinhos Guilherme, Karinna e Gustavo, meus amores! Ao meu pai Elias, à minha mãe Georgina pelo investimento em muitos sentidos na minha educação que me fez chegar até aqui.

Ao Thiago, meu enfim esposo. Por toda a trajetória que fizemos até aqui, por estar ao meu lado em todos os anos do doutorado, me incentivando e apoiando, pela compreensão e suporte nos últimos meses tão conturbados de escrita – e primeiros de casamento, pela sorte de um amor tranquilo com sabor de fruta mordida que viabilizou esse final de escrita tão seguro. Somos eu e você, sempre!

## Resumo

Lopes, Ana Carolina Mattoso; Pires, Thula Rafaela de Oliveira. **Por um direito social ao lazer em perspectiva “amefricana”**: um estudo do negro como sujeito de lazer Rio de Janeiro, 2021. 300p. Tese de Doutorado – Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese tem como tema a leitura do direito social ao lazer a partir da categoria político-cultural da amefricanidade, desenvolvida por Lélia Gonzalez, a fim de investigar o recorte racial da ideia de lazer e as experiências de negros e negras na produção do lazer na cidade do Rio de Janeiro. A questão que se apresenta é como as dinâmicas de racialização orientam/estruturam a teoria do lazer e as políticas de lazer, somada à questão de como se desenham as resistências de negros e negras no campo do lazer. Articulando os conceitos de biopoder e de necropoder com o conceito de amefricanidade como resistência visceral ao extermínio, investiga-se o lazer como componente da política de morte desenhada a partir da raça e via de resistência e recriação por negros e negras. O trabalho se organiza em duas partes, a primeira, em que se enfrenta os pressupostos teóricos dos estudos do lazer e da ideia de lazer moderno apresentada por eles de modo a investigar a construção racial desse conceito, apresentando o lazer moderno como parte de uma proposta de docilização dos corpos para a produção capitalista e higienização da sociedade, tendo como parâmetro a branquitude. A segunda parte apresenta os resultados da pesquisa de campo, realizada por meio de entrevistas semiestruturadas com dez pessoas negras que atuam com produção cultural na cidade do Rio de Janeiro, a fim de investigar como se desenha a produção do lazer pelos sujeitos amefricanos, suas agências e desafios a partir da arte negra. A metodologia utilizada foi a do *storytelling*, centrada nas narrativas como modo de informar o Direito. A análise é atravessada pelas histórias pessoais e profissionais dos entrevistados e entrevistadas, perpassando atividades como o jongo, o slam, o passinho, o teatro e a produção audiovisual. Busca-se, com isso, apresentar uma proposta de repactuação político-epistêmica do direito ao lazer centrada na produção dos sujeitos amefricanos.

## Palavras-chave

Lazer; Amefricanidade; Direito e Relações Raciais; Arte negra; Resistência.

## Abstract

Lopes, Ana Carolina Mattoso; Pires, Thula Rafaela de Oliveira (Advisor). **For a social right to leisure in an “amefrican” perspective: a study of black people as a subject of leisure.** Rio de Janeiro, 2021. 300p. Tese de Doutorado – Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis has as its theme the reading of the social right to leisure from the political-cultural category of Amefricanity, developed by Lélia Gonzalez, in order to investigate the racial aspect of the idea of leisure and the experiences of black people in the production of leisure in Rio de Janeiro city. The question that arises is how racialization dynamics guide/structure the theory of leisure and leisure policies, added to the question of how the resistance of black people in the field of leisure is designed. Articulating the concepts of biopower and necropower with the concept of Amefricanity as visceral resistance to extermination, we investigate leisure as a component of the death policy drawn from race and the route of resistance and recreation by black people. The work is organized in two parts, the first, in which the theoretical assumptions of leisure studies and the idea of modern leisure presented by them are faced in order to investigate the racial construction of this concept, presenting modern leisure as part of a proposal from docile bodies to capitalist production and sanitize society, using whiteness as a parameter. The second part presents the results of field research, carried out through semi-structured interviews with ten black people who work with cultural production in the city of Rio de Janeiro, in order to investigate how leisure production is designed by amefrican subjects, their agencies and challenges from black art. The methodology used was that of storytelling, centered on narratives as a way of informing the Law. The analysis is crossed by the personal and professional stories of the interviewees, covering activities such as jongo, slam, passinho, theater and audiovisual production. Thus, the aim is to present a proposal for a political-epistemic renegotiation of the right to leisure centered on the production of American subjects.

## Keywords

Leisure; Africanity; Law and Race Relations; Black Art; Resistance.

# Sumário

|   |    |
|---|----|
| 1. Introdução   | 1  |
| 2. Lazer e raça: interpelando o conceito hegemônico de lazer  | 11 |
| 2.1. Fixando lentes: colonialidade do poder, raça e zona do não ser   | 12 |
| 2.1.1. Matriz colonial de poder e princípio de raça   | 14 |
| 2.1.2. O sujeito racial negro e a zona do não ser   | 18 |
| 2.2. O discurso do lazer como produto da sociedade industrial   | 25 |
| 2.2.1. Situando a sociologia do lazer   | 25 |
| 2.2.2. O lazer como produto da sociedade industrial   | 27 |
| 2.2.3. A criação do lazer na sociedade industrial   | 36 |
| 2.2.4 A ideia de lazer, controle social e racismo   | 38 |
| 2.2.4.1 Lazer como dispositivo de atuação do biopoder   | 38 |
| 2.2.4.2. O lazer como controle social e sua relação com o pensamento eugênico   | 44 |
| 2.3. O discurso do lazer moderno e as relações raciais na sociedade brasileira  | 52 |
| 2.3.1 A narrativa sobre o advento do lazer na sociedade brasileira  | 52 |
| 2.3.2 O processo de urbanização e industrialização do Brasil e as relações raciais                                    | 58 |
| 2.3.2.1 O período de transição entre o trabalho escravo e o trabalho livre no Brasil e os sentidos da cidadania negra | 59 |
| 2.3.2.2. "Vadiagem", controle social da população negra e discurso imigrantista                                       | 64 |
| 2.3.2.3 Eugenia brasileira: a história que a História não conta   | 72 |
| 3. Apresentação da pesquisa de campo  | 81 |
| 3.1. Lazer e cultura, cultura(s) negra(s)   | 81 |
| 3.2. Sobre a metodologia  | 87 |
| 3.3. Sobre a pesquisa de campo  | 90 |
| 3.4. Sobre as sujeitas e sujeitos de pesquisa   | 93 |
| 3.5. Da organização dos dados   | 95 |

|   |     |
|---|-----|
| 4. Arte e subjetividades negras   | 96  |
| 4.1 A celebração da herança africana nos ritmos e danças  | 96  |
| 4.1.1 Cultura, pertencimento e resgate da identidade: a experiência do Awurê  | 96  |
| 4.1.1.1 Espiritualidade de matriz africana, cultura e identidade negra  | 99  |
| 4.1.2. "Coisas que estavam no corpo e na memória": o Grupo Afrolaje e a cultura do jongo                            | 104 |
| 4.2. Cultura urbana e juventude periférica: o Slam e o Passinho como assunção do discurso                           | 111 |
| 4.2.1 Contando as nossas próprias histórias: o movimento Slam e o Slam das Minas RJ                                 | 111 |
| 4.2.2. Poesia de "cria": a arte e a voz de MC Martina   | 118 |
| 4.2.3. "O movimento do passinho vai te contagiar": o passinho e a invenção de cultura nas favelas do Rio de Janeiro | 125 |
| 4.2.3.1 A febre do passinho: breve contextualização histórica   | 126 |
| 4.2.3.2. "Fazendo pelo outro": passinho, coletividade e projetos sociais  | 129 |
| 4.3 Teatro negro: caminhos e agências   | 131 |
| 4.3.1 A cena teatral negra carioca: teatro como investimento na comunidade negra                                    | 131 |
| 4.3.2 Artes negras na cena e luta política: uma pauta coletiva  | 136 |
| 4.4 O audiovisual e os caminhos da representação negra  | 144 |
| 4.4.1. "A gente sempre vai interpretar um negro": ser um ator negro no audiovisual                                  | 144 |
| 4.4.1.1 Aspectos da representação negra na teledramaturgia  | 148 |
| 4.4.2. Fugindo dos estereótipos: diversidade e produção audiovisual   | 156 |
| 4.4.3. "Para nós não tem mais volta": mirando o passado para construir o futuro                                     | 160 |
| 4.4.3.1. Cultne: o registro audiovisual da história e cultura negra   | 165 |
| 4.5 Arte e subjetividades negras  | 167 |
| <br>  |     |
| 5. Agendas e agências da produção cultural negra  | 177 |
| 5.1. Cadeia produtiva   | 177 |
| 5.1.1 A arte de "se virar": questões acerca do processo produtivo nas artes negras                                  | 177 |
| 5.1.2 Profissionais negros na cadeia produtiva: o exemplo do mercado audiovisual                                    | 182 |
| 5.2. Recursos   | 189 |
| 5.2.1 Os Fóruns de Performance Negra: organização e interlocução com o poder público a partir das artes cênicas     | 197 |
| 5.2.2. Os impactos da pandemia do COVID-19  | 203 |

|  |     |
|--|-----|
| 5.2.3 Apontamentos sobre a produção cultural negra e a política cultural | 209 |
| 5.3 A relação com o território   | 211 |
| 5.3.1 Lazer e produção racista do espaço na cidade do Rio de Janeiro     | 215 |
| 5.3.2 Os "contrausos" do espaço  | 222 |
| 5.4 Resistência  | 226 |
| 5.4.1 Arte e imaginação política negra: a resistência amefricana         | 235 |
| <br>   |     |
| 6. Conclusão   | 241 |
| 7. Referências bibliográficas  | 250 |
| Anexo  | 261 |

*“Apesar das acontecências do banzo  
há de nos restar a crença  
na precisão de viver  
e a sápiante leitura  
das entre-falhas da linha-vida*

*Apesar de...  
uma fé há de nos afiançar  
de que, mesmo estando nós  
entre rochas, não haverá pedra  
a nos entupir o caminho.*

*Das acontecências do banzo  
a pesar sobre nós,  
há de nos aprumar a coragem.  
Murros em ponta de faca (valem)  
afiam os nossos desejos  
neutralizando o corte da lâmina.*

*Das acontecências do banzo  
brotará em nós o abraço à vida  
e seguiremos nossas rotas  
por entre Salmos, Axés e Aleluias”.*

Conceição Evaristo

# 1.

## Introdução

O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, **o lixo vai falar, e numa boa.**

(Lélia Gonzalez) (grifo meu).

Primeiro de tudo, me posicionando como mulher preta periférica, cujo corpo habita a academia eivado de contradições, afirmo que esta é uma pesquisa realizada em primeira pessoa, desafiando os pressupostos de neutralidade, objetividade científica e rigor acadêmico, que tem servido para apagar o conhecimento produzido secularmente por corpos como o meu.

O presente trabalho tem como tema a leitura do direito social ao lazer a partir da categoria político-cultural da amefricanidade, desenvolvida por Lélia Gonzalez, a fim de investigar o recorte racial da ideia de lazer e as experiências de negros e negras na produção do lazer na cidade do Rio de Janeiro.

Esta tese é fruto de uma pesquisa sobre o direito ao lazer<sup>1</sup> que vem sendo realizada desde o mestrado, no ano de 2015 e que surgiu da inquietação quanto às desigualdades que marcam a fruição do lazer e ao contraste dessa realidade com a sua figuração entre os direitos sociais consagrados na CRFB/88.

Por isso, esse trabalho se faz em diálogo com minha dissertação de mestrado, concluída no ano de 2017, que teve como título: *O Direito Social ao Lazer em perspectiva crítica: desigualdades e democratização do acesso*. Naquele trabalho, diante da carência de reflexões nesse sentido no âmbito do Direito –

---

<sup>1</sup> O lazer figura entre os direitos sociais elencados no art. 6º da constituição brasileira de 1988, que inovou ao trazê-lo como direito social. Ele está presente ainda no art. 7º, IV como direito do trabalhador e no art. 217 §3º, que determina o dever do poder público de incentivá-lo como forma de promoção social. A constituição não estabeleceu um conteúdo específico para esse direito, nem indicou formas de concretização dele, o que também não ocorreu posteriormente em legislação infraconstitucional. Diante da necessidade de compreender melhor o fenômeno, a discussão conceitual sobre o lazer trabalhada está fora do Direito, vem da corrente teórica chamada de Estudos do Lazer, que congrega autores de diferentes áreas, como Educação Física, Turismo e Ciências Sociais e tem como principal aporte conceitual o elaborado pelo sociólogo francês Joffre Dumazedier, que o definiu como “*um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se ou entreter-se ou, ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais*”. (DUMAZEDIER, 1976).

constatada pela pesquisa feita na legislação constitucional, infraconstitucional e na doutrina constitucional – estabeleci um conteúdo para o direito social ao lazer com base na noção dada pelos autores dos chamados “estudos do lazer” e na interpretação sistemática da constituição de forma orientar a interpretação desse direito pautada nos valores essenciais para se democratizar, isto é, tornar acessíveis a todos as possibilidades de vivência do lazer.

Foram abordados ainda as barreiras que se colocam ao acesso da população ao lazer na cidade, a influência da dinâmica da indústria do entretenimento e a resistência como elemento presente na vivência do lazer.

Embora o racismo tenha sido um tema abordado em muitos momentos da dissertação, ela não partiu de um referencial teórico racialmente crítico, de modo a denunciar as dinâmicas raciais presentes no tratamento do lazer e mostrar em todo tempo como isso atingia especificamente a população negra. Isso porque, embora tenha sido um desejo no projeto inicial, a estrutura do trabalho não o permitia e naquele momento, eu não tinha maturidade de leitura e elementos teóricos suficientes para isso. A vivência acadêmica de intelectuais negros e negras enseja sempre uma dupla linguagem, a de um discurso oficial “cego para a cor” e a do discurso que assume as dinâmicas raciais. Este é tido como estranho à linguagem acadêmica embebida no mito da democracia racial, o que nos leva a fazer um duplo trabalho, de dar conta de uma linguagem para poder apresentar a outra.

Na dissertação, concluí que o direito social ao lazer se traduz em um dever do Estado de promover um acesso igualitário ao lazer, que não diz respeito somente a ter um tempo livremente disponível, mas é também o direito a condições dignas de desfrutar do lazer, desfrutando de oportunidades concretas, que sejam capazes de realizar suas propriedades essenciais e atender a um universo amplo de interesses.

A investigação sobre o direito ao lazer, no entanto, levou-me a, na dissertação, concluir que tal conceito e abordagem ainda não se revelavam suficientes para a pretendida democratização do acesso ao lazer, pois ela não dá conta de outras exclusões, demandas e disputas que são travadas nesse campo. O direito ao lazer é um direito em permanente construção e há outros desafios que precisam ser enfrentados para que se possa dar densidade a esse direito a partir de demandas reais.

Esses desafios, afirmei àquela época, estão relacionados às demandas dos sujeitos que fogem do padrão de sujeito ideal, o *ethos* de cidadão, tanto do Direito quanto da modernidade hegemônica: mulheres, negros, pessoas LGBTI+ e pessoas com deficiência, o que lançava ao estudo do lazer a tarefa de compreendê-lo a partir das experiências desses grupos, para que ele de fato possa ser concretizado.

Assim, foi essa a tarefa a que me lancei, de compreender o fenômeno do lazer – para compreender o direito – a partir das demandas da população negra urbana, o que ensejou uma virada epistemológica.

Faz-se necessário, antes de pensar por que determinados sujeitos não estão incluídos no lazer, repensar a própria ideia de lazer na qual se quer “incluir-los”: sua estrutura, sua construção, e quais os valores que estão por trás dela. Isso se fará tendo como centro da análise o racismo. Não se trata mais de pensar as especificidades do lazer para a população negra ou como e por que ela não o acessa, mas de pensar como as dinâmicas de racialização afetam o próprio sentido de lazer, a partir dos mecanismos de controle e resistência que nele estão embutidos.

Assim, a pergunta central que se colocou foi: Como as dinâmicas de racialização orientam/estruturam a teoria do lazer e as políticas de lazer? A que se juntou a pergunta secundária: Como se desenham as resistências de negros e negras no campo do lazer?

Estabeleceram-se como objetivos interpelar os pressupostos teóricos dos estudos do lazer a partir de uma perspectiva racialmente crítica, analisar as condições de acesso e produção do lazer da população negra em um contexto de políticas que produzem sua matabilidade e investigar a produção do lazer por negros e negras na cidade do Rio de Janeiro.

A investigação se fez por meio de uma máquina conceitual, que tem como elementos o necropoder, a biopolítica, a necropolítica e a amefricanidade.

Desenvolvido na obra de Michel Foucault, o conceito de biopoder dá conta dos mecanismos a partir dos quais o poder se incumbiu da vida, tornando objeto de sua intervenção o corpo e a população. O biopoder, como atributo da soberania, articula duas tecnologias: as disciplinas, técnicas de poder que centradas no corpo individual que buscavam aumentar-lhe a força útil por meio da vigilância, treinamento, punição e a biopolítica, intervenção sobre os processos globais da vida humana, como a proporção de nascimentos e óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade da população, a taxa de longevidade, de modo a garantir um equilíbrio

da população, caracterizando a soberania não mais como o direito de fazer morrer e deixar viver, mas de fazer viver e deixar morrer.

O mesmo Foucault, mais abertamente em *História da Sexualidade*, afirma que:

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos (FOUCAULT, 1988; p.132)

Situa então toda essa estrutura do biopoder como algo indispensável para o capitalismo, que em seu desenvolvimento precisava contar com a sujeição dos corpos, aumentando-lhes a utilidade e a docilidade por meio de diversas formas de controle. O biopoder, com suas múltiplas formas e procedimentos, foi um dos fatores que tornaram possível a articulação do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas (Ibid.; p.133), adaptando o poder para lidar com fenômenos como a industrialização e a urbanização.

O conceito de biopolítica é uma ferramenta necessária para se compreender a temática do lazer, visto que este é um aspecto da vida que diz respeito à inserção dos corpos no processo político, pois gera comportamentos que podem ser objeto de um controle que em dados momentos da história se fez para aumentar o rendimento dos corpos diante das necessidades do capital. O lazer é, portanto, um dos campos de intervenção do biopoder. A utilidade e docilidade esperada dos corpos passava também pela intervenção sobre os seus divertimentos.

Segundo Foucault (2005), havia um paradoxo na sociedade de normalização: a utilização do poder de morte inerente à soberania em um sistema político centrado na intervenção sobre a vida. Para ele, o que vai justificar o exercício do poder de morte é o racismo.

O racismo se tornou mecanismo fundamental do poder, fazendo com que, nos Estados modernos, não houvesse funcionamento do Estado que em certo momento, limites e condições não passasse pelo racismo (Ibid.; p. 305). O racismo foi o meio de se introduzir, no domínio da vida da qual o poder se incumbiu, uma cesura, um corte entre o que deve viver e o que deve morrer. Pela fragmentação do campo do biológico e defasagem de uns grupos em relação aos outros, foi possível justificar a morte do grupo desvalorizado (Ibid.; p.306). É importante ressaltar que

para o autor, tirar a vida não é só o assassinio direto, mas também a morte indireta: expor à morte, multiplicar os riscos de morte, a morte política, a rejeição etc. (Ibid.; p.307).

Achille Mbembe, cientista político camaronês radicado na África do Sul, desloca o conceito de Foucault em seu ensaio “*Necropolítica*” – escrito originalmente em 2003 – transcendendo seu conteúdo eurocêntrico, centrado em exemplos europeus e em uma temporalidade construída a partir deles e trazendo para o centro da análise as sociedades pós-coloniais.

Para responder à pergunta central de se a noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas pelas quais o político faz do assassinato do inimigo seu principal objetivo, o autor relaciona esta aos conceitos de estado de exceção e estado de sítio, examinando as trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade se tornaram a base normativa do direito de matar. Há uma relação entre política e morte que só pode funcionar em estado de emergência e é dela que Mbembe busca se ocupar em sua análise.

Enquanto Foucault apresenta o Estado nazista como o mais completo exemplo de estado exercendo o direito de matar e outros autores fixam seus exemplos de ligação entre modernidade e terror na experiência europeia, Mbembe afirma que “qualquer relato do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações de experimentação biopolítica” (MBEMBE, 2018b; p.27).

Dentro do sistema de plantation, ao lado do regime do apartheid, Mbembe apresenta as colônias como o local onde surge uma forma peculiar de terror, cuja principal e mais original característica é a concatenação entre biopoder, estado de exceção e estado de sítio, com a raça<sup>2</sup> como principal fator de encadeamento. A partir disso, Mbembe descreve as colônias como esse espaço em que o direito de matar não se sujeita a qualquer regra. Pode-se matar de qualquer jeito e a qualquer momento, não cabendo distinção entre guerra e paz. Há um conquistador absoluto e um inimigo absoluto, não há distinção entre os fins e os meios da guerra.

Longe de se isolar no passado, Mbembe apresenta a atualização dessa estrutura no que ele chama de “ocupação colonial da modernidade tardia”, que

---

<sup>2</sup> Que Mbembe descreve em *Crítica da Razão Negra* (2018a) e eu especificarei tal sentido no próximo capítulo.

apresenta aspectos diferentes da primeira, particularmente na forma de combinação entre o disciplinar, a biopolítica e a necropolítica (Ibid.; p.41).

O conceito de necropolítica pode ser uma ferramenta para se analisar a violência sistemática exercida sobre uma parcela específica da população brasileira. Fátima Lima aponta que a torção dos conceitos de biopoder/biopolítica e a ideia de necropolítica, vez que ampliam o debate para pensar vida e morte a partir de contextos coloniais e neocoloniais, se torna uma ferramenta epistêmica e metodológica que contribui muito para se pensar processos atuais no Brasil e na América Latina e Caribe, sociedades marcadas pela herança e constante reatualização da colonialidade, do sistema escravocrata e da plantation (LIMA, 2018). Se olharmos para a trajetória e as condições da população negra no Brasil e na América Latina e Caribe como um todo, podemos perceber o mesmo processo de ação do necropoder, dentro das respectivas particularidades. Como afirma Fátima Lima resumidamente:

(...) nos contextos brasileiros, o poder necropolítico se faz visível no sistema carcerário, na população em situação de rua, nos apartheids urbanos nas grandes e pequenas cidades brasileiras, em dados relevantes, no genocídio da população negra que em sua maioria é jovem e masculina, na eclosão de grupos de justiceiros, nos hospitais psiquiátricos, nas filas das defensorias públicas, nas urgências e emergências hospitalares, entre tantos outros lugares (LIMA, 2018; p.28).

Como bem apontou Mbembe, os mecanismos de poder da disciplina, biopoder e necropolítica, nesses contextos nascidos sob a égide da exceção, são combinados e suas práticas vão se atualizando. Disciplina, biopoder e necropolítica estão acoplados, são mecanismos indissociáveis, diferentes engrenagens da mesma máquina de poder que tem no racismo o seu motor principal. Assim, para dar conta da realidade da população negra no Brasil, não cabe falar apenas de biopolítica, mas de necropoder, como um conceito que engloba em si toda a máquina<sup>3</sup>.

Assim, me proponho a analisar a construção teórica sobre o lazer a partir desse aporte teórico por considerá-lo crucial para entender não só a dinâmica do

---

<sup>3</sup> Adoto aqui o esquema conceitual trazido por Renato Nogueira, que aponta que a própria noção de racismo no conceito de necropoder é diferente da de Foucault, fornecida por Frantz Fanon. O necropoder é diferente do biopoder, apesar de incidir sobre o mesmo objeto, a população, o necropoder é uma forma de leitura do biopoder para a realidade de sujeitos específicos, ele é a articulação entre poder disciplinar, biopolítica e necropolítica. Portanto, quando utilizar o termo necropoder, compreendo nele acoplados o poder disciplinar e a biopolítica, deslocados a partir de um outro conceito de raça e aplicados à realidade de um sujeito específico, na colonialidade.

lazer, mas a construção racial que está por trás da ideia de lazer moderno. Busco a partir daí compreender como se apresenta a vivência do lazer para o sujeito que é o inimigo absoluto, aquele que vive na zona da matabilidade, onde a guerra é permanente e o direito de matar não se submete a regra: o negro e a negra no Brasil.

Para lançar esse olhar, recorro à obra de Lélia Gonzalez, que propõe a análise da categoria político cultural da amefricanidade. Essa categoria é uma proposta epistemológica que vai de encontro ao modelo colonialista centrado na experiência europeia e comprometido com a ideologia do branqueamento, ao propor a produção de conhecimento e a leitura da realidade a partir da experiência comum de negros na diáspora e indígenas, submetidos à dominação colonial na América Latina, ou, em suas palavras, “América Ladina” (GONZALEZ, 1988. p.69)<sup>4</sup>.

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Ibid.; p.76).

A amefricanidade designa a experiência histórica comum de luta contra a opressão causada pelo racismo dos africanos na diáspora, trazidos pelo tráfico negreiro e dos povos que ocupavam a América muito antes da chegada de Colombo. Seu valor metodológico, segundo Lélia, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, vez que a violência do racismo despojou esses povos do seu legado histórico e buscou apagar e falsear a sua contribuição para o avanço da humanidade.

A amefricanidade é mais realista para a realidade da América Latina pois afirma-se para os negros como uma experiência diferente da africana, não deixando de incorporar a rica experiência vivida no “Novo Mundo”, com a resistência e a criatividade na luta contra a escravização, o extermínio e a opressão aqui sofridos.

---

<sup>4</sup> Lélia Gonzalez afirma que, ao contrário da ideia afirmada de que a formação brasileira tem o predomínio de elementos brancos europeus, o Brasil e demais países da América Latina constituem uma “América Africana”, que sofreu uma forte influência negra na sua formação histórico-cultural. A autora reforça a experiência da América Latina como alternativa à postura imperialisticamente dominante dos Estados Unidos ao pensar a negritude.

Ela é, portanto, não só uma designação racial, mas uma categoria marcada pela resistência à dominação colonial, portanto, uma categoria de resistência.

Temos na amefricanidade uma lente de análise, um modelo epistêmico que parte de um sujeito e de experiências específicas. Ela parte do desejo de uma ideologia de libertação que derive da experiência histórica e cultural particular do negro na América como um todo, sem esquecer os profundos laços com a África.

Assim, a amefricanidade se coloca hoje como o instrumento a partir do qual se pode: 1) construir uma identidade comum para o negro na América Latina que seja referenciada em si mesmo e não nas violentas leituras coloniais; 2) Pensar uma outra epistemologia, uma forma de ler o mundo auto referenciada que denuncie a provincianização por trás de um discurso eurocêntrico que se pretende universal e privilegie as leituras que vem sendo produzidas pelos sujeitos subalternizados, com todos os seus atravessamentos e 3) realizar uma leitura da realidade capaz de redimensionar perguntas e produzir respostas eficazes para as opressões sofridas pelo negro nos dias de hoje e assim pensar novos institutos políticos, institucionais e jurídicos que apresentem um caminho para uma sociedade que proporcione nossa completa emancipação.

A mobilização dessa categoria como marco teórico tem as funções de denunciar a leitura eurocêntrica da experiência dos sujeitos amefricanos, abordando as reais questões que caracterizam a sua vivência, oferecer uma virada epistemológica para leitura do lazer a partir das suas dinâmicas de resistência, recriação e adaptação, para assim reposicionar as perguntas e buscar respostas eficazes para a população negra.

Thula Pires (2019) apresenta a amefricanidade como proposta de repactuação político-epistêmica do Direito. Reconhecendo que a construção normativa (teórica, legislativa e jurisprudencial) é produzida a partir da zona do ser, a amefricanidade oferece a oportunidade de interpelar a realidade em pretuguês, isto é, reconhecendo e rompendo com a linguagem imperialista utilizada para falar de nossas experiências e assumindo a própria fala, a partir de uma perspectiva de autodefinição:

Compreender os direitos humanos em pretuguês exige o recentramento das implicações de estar na zona do não-ser, de enfrentar o secular processo de desumanização que se impôs a negros/as por processos de extermínio permanente ou pelas mais variadas práticas de morte em vida que marcam suas trajetórias. Em

pretuguês, não se disputa a possibilidade de ser incluído/a (sempre de maneira controlada) na noção de sujeito de direito que está posta, disputa-se a produção do direito, do Estado e da política desde a zona do não-ser e nos seus termos (Ibid.; p. 71).

Assim, busco apresentar uma proposta de repactuação político-epistêmica do direito ao lazer centrada na produção dos sujeitos amefricanos. Em uma realidade marcada pelo necropoder, que produz o genocídio da população negra de muitas formas, a amefricanidade se apresenta como a dobra do necropoder, a resistência a ele, a persistência e teimosia das vidas que insistem, que elaboram diferentes formas de estar no mundo.

Para isso, o trabalho se organiza em duas partes. A primeira teórica, esforço concentrado no segundo capítulo, em que enfrento os pressupostos teóricos dos estudos do lazer e da ideia de lazer moderno que eles apresentam tendo por base as ideias de colonialidade, matriz colonial de poder, princípio de raça e zona do não ser, de modo a investigar a construção racial desse conceito. Enfrento a principal premissa apresentada pelas teorias, que compreendem o lazer como fruto da sociedade industrial analisando em perspectiva o lugar dos corpos negros nessa dinâmica, que dá conta do lugar desses corpos na ideia de lazer, compreendendo também tais dinâmicas na sociedade brasileira especificamente.

Na segunda parte, que compreende os capítulos seguintes, apresento a pesquisa de campo, que teve como principal escopo investigar como se desenha a produção do lazer por negros e negras na cidade do Rio de Janeiro, a fim de compreender as principais questões em torno dela. O campo se fez por meio de entrevistas semiestruturadas – que, no contexto da pandemia do COVID-19, se fizeram por videochamada, pelo aplicativo *Zoom* – com dez pessoas negras que atuam com produção cultural na cidade do Rio de Janeiro<sup>5</sup>, limite que se colocou para melhor delimitação do universo de práticas. A metodologia utilizada é originada na Teoria Crítica da Raça, o *storytelling*, que propõe a construção de conhecimento centrada nas narrativas de pessoas negras no enfrentamento ao racismo.

A análise dos resultados do campo se divide em três capítulos: o terceiro, em que apresento a pesquisa de campo, tratando de conceitos chave, metodologia e

---

<sup>5</sup> Exceto por uma das entrevistadas, que atua como executiva do audiovisual, que não está atrelado especificamente com o território do Rio de Janeiro.

apresentando os entrevistados e entrevistadas, bem como as categorias de análise. O quarto, em que analiso, a partir das histórias contadas, experiências e atividades descritas, a relação da arte com as subjetividades negras e o quinto, em que analiso questões importantes trazidas pelos entrevistados e entrevistadas quanto à produção cultural negra, analisando as agendas apresentadas e agências em torno da luta por melhores condições de produção.

Os relatos apresentados pelos entrevistados e entrevistadas me permitiram analisar alguns eixos temáticos ligados à arte negra – mobilizados unicamente para organizar a narrativa – que são: os ritmos e danças de herança africana, com os ritmos musicais e o jongo, a cultura urbana da juventude periférica, com o slam e o passinho, o teatro e o audiovisual.

Esse trabalho se propôs inicialmente a ser um trabalho sobre as interdições, sobre a negação do lazer. Mas se tornou, de forma muito mais forte, um trabalho sobre agências. Sobre driblar as dinâmicas de opressão e exposição à morte e produzir vida utilizando uma criatividade muito potente. Algo que não se faz só nos dias de hoje, mas tem se feito ao longo de toda a história da diáspora.

Sua relevância está em trazer um tema que é pouquíssimo abordado no Direito, que o interpela a partir da experiência de 54% da população brasileira em algo que é tão caro e importante para todos os seres humanos. O lazer, como elemento que reflete muito fortemente um privilégio de classe, só passa a ser visto como um problema quando tal fato é denunciado por aqueles e aquelas que não desfrutam desses privilégios. É um dos temas que ganha força com a entrada de negros e negras nos programas de pós-graduação.

Também é relevante por fortalecer narrativas que têm sido uma demanda de pessoas negras, principalmente na atualidade, narrativas sobre a vida. Não só sobre nossas dores, sobre nossa morte, mas sobre nossa vida, criatividade, imaginação política, possibilidade de criar novos mundos, feitas por nós, em nossos termos.

As narrativas aqui trazidas têm sofrido, na história do Brasil, tentativas de apagamento, assimilação, invisibilização, repressão e apropriação, mas também ao longo dessa história, não isentas de contradições, teimosamente irrompem e desafiam esses processos. A tônica desta tese são as palavras de Lélia Gonzalez: “o lixo vai falar, e numa boa”.

## 2.

## Lazer e raça: interpelando o conceito hegemônico de lazer

Atravessei o mar  
Um sol da América do Sul me guia  
Trago uma mala de mão  
Dentro uma oração  
Um adeus

Eu sou um corpo  
Um ser  
Um corpo só  
Tem cor, tem corte  
E a história do meu lugar  
Eu sou a minha própria embarcação  
Sou minha própria sorte

*E Je suis ici*, ainda que não queiram não  
*Je suis ici*, ainda que eu não queria mais  
*Je suis ici* agora

Cada rua dessa cidade cinza sou eu  
Olhares brancos me fitam  
Há perigo nas esquinas  
E eu falo mais de três línguas

E palavra amor, cadê?  
*Je suis ici*, ainda que não queiram não  
*Je suis ici*, ainda que eu não queira mais  
*Je suis ici*, agora  
*Je suis ici*  
E a palavra amor cadê?  
(Luedji Luna)

Este primeiro capítulo se lança à tarefa de se debruçar sobre o cânone do lazer, as suas leituras hegemônicas, verificando como a mobilização do princípio de raça<sup>6</sup> se relaciona com a ideia de lazer que aí surge. Intento, a partir da afirmação da raça como o princípio que funda a modernidade e o capitalismo e da crítica à colonialidade e seus desdobramentos, o eurocentrismo e a criação do sujeito racial, inquirir os estudos do lazer a fim de investigar o lugar da racialização na ideia de lazer moderna.

---

<sup>6</sup> Utilizo aqui o termo “princípio da raça” com base na obra de Achille Mbembe. Faço isso por uma escolha terminológica, mas reconhecendo que a mesma ideia está presente em outros autores e autoras que trabalharei nesta tese como Frantz Fanon, Grada Kilomba e Aníbal Quijano, Ramon Grosfoguel. Mbembe assim o conceitua: “*Por princípio de raça se deve entender, aliás, uma forma espectral da divisão e da diferença humana, suscetível de ser mobilizada para fins de estigmatização, de exclusão e de segregação, por meio das quais se busca isolar, eliminar e até mesmo destruir fisicamente determinado grupo humano*” (MBEMBE, 2018a; p.106).

Apesar de existirem muitas teorias do lazer e do fato de formulações tanto no exterior como no Brasil apresentarem um ponto de vista crítico aos autores clássicos da teoria do lazer, um campo vasto, amplo e diverso, aqui me ocupo das leituras que têm mais influência no Brasil, principalmente dos discursos do Estado e do Direito.

Dessas leituras, a principal, que aparece em praticamente todas as obras que li do campo é a do sociólogo francês Joffre Dumazedier<sup>7</sup>. Não só a leitura do referido autor, mas outras contemporâneas a ele e dele derivadas, veiculam a ideia de lazer moderno, fruto de um modelo de sociedade e de condições específicas que não só marcam sua constituição, mas condicionam a sua verificação. Minha leitura sobre tais formulações atesta que elas não têm a raça como um elemento que integra o seu debate, pressupondo um mundo no qual esta não influenciaria a configuração do lazer e as suas possibilidades e que tal ocultação tem um sentido.

O que pretendo aqui é, assumindo o princípio de raça como algo que inscreve os sujeitos em diferentes posicionalidades na sociedade para além da classe, gênero, sexualidade etc., e que forja de forma diferente as subjetividades, investigar de que forma isso se mostra no sentido de lazer, tal como é pensado por esse referencial teórico, cuja concepção acaba por preencher o significado corrente do termo, tudo isso atravessado pelo papel do Estado e do Direito.

Essa investigação se fará em três etapas: a primeira estabelecendo as lentes a partir das quais o tema será abordado; a segunda interpelando a principal premissa da teoria do lazer segundo a lente racial e a terceira trazendo essa análise para a sociedade brasileira, investigando o recorte racial no discurso que dá base à ideia de lazer.

## 2.1

### **Fixando lentes: colonialidade do poder, raça e zona do não ser**

Importa, antes de iniciar esse percurso, estabelecer as bases da ideia de raça que trago neste trabalho. Não se trata de pensar raça sob a rubrica de “identitarismo”

---

<sup>7</sup> No Brasil, a principal referência é o seu conceito de lazer, mencionado tanto por aqueles que o corroboram quanto por aqueles que o criticam, uma influência que, como veremos, está além da simples leitura de sua obra, mas se deve à presença física de Dumazedier em vários momentos que marcam a formação específica em lazer no Brasil, principalmente na década de 1970. Por isso este trabalho se faz tomando-o como uma das principais referências na teoria do lazer.

ou “multiculturalismo”, como uma dentre muitas identidades que os indivíduos possuem. Nessas abordagens a identidade racial é vista como algo acessório, supérfluo, cuja abordagem é opcional e se resume a algumas características externas, sempre medida como o Outro em relação a um padrão dominante, que representa a normalidade. Não é uma abordagem sobre o negro como uma realidade específica, apenas no seio da qual se faria sentido pensar na ideia de raça, como se o branco também não fosse raça, ou como se toda a população não fosse racializada.

Toma-se aqui raça como um elemento central para a análise da sociedade, sem o qual a abordagem sobre a modernidade e os fenômenos dela advindos, como o Estado Moderno, que está no centro de nossos estudos na academia jurídica brasileira, não está completa. Não é uma análise especial sobre como o lazer se configura para determinados sujeitos, é uma análise de como a configuração do lazer em si estabelece lugares específicos para diferentes grupos raciais. Somente a partir daí se pode observar de que forma isso influi na forma como a população negra urbana no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, pode experimentar o lazer.

Para isso é preciso definir os mecanismos de racialização, o que se fará a partir de um instrumental teórico que, apesar de ser classificado em escolas de pensamento diferentes, tem em comum a crítica ao colonialismo e à explicação eurocêntrica do mundo. Esta exposição se fará fundamentalmente a partir de um diálogo entre Aníbal Quijano<sup>8</sup> e Achille Mbembe<sup>9</sup> para situar a raça no centro do discurso da modernidade.

Quijano em *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* faz uma descrição mais ampla da modernidade e suas bases coloniais e Mbembe em *Crítica da razão negra* fala sobre a construção do negro como sujeito racial e da África, figuras que se solidificaram nessa mentalidade. De lugares diferentes – um

---

<sup>8</sup> Aníbal Quijano, sociólogo peruano falecido em 2018, foi um dos membros fundadores do Grupo Modernidade/Colonialidade, um dos principais nomes da teoria decolonial e quem cunhou o conceito de colonialidade do poder. A escolha pela obra de Quijano se fez justamente pelo fato de ter sido ele o fundador do conceito e sua obra trazê-lo de forma mais completa.

<sup>9</sup> Achille Mbembe é um intelectual camaronês nascido em 1957. É hoje professor de História e Política e investigador no Wits Institute for Social and Economic Research (WISER) da Universidade Witswatersrand de Joanesburgo, na África do Sul. Um dos intelectuais africanos mais relevantes da atualidade, herdeiro intelectual de Frantz Fanon, é autor de obras como “A pós-colônia: ensaio sobre a imaginação política na África contemporânea” (2000); “Necropolítica” (2003), “Crítica da Razão Negra” (2013). A escolha da obra do autor se faz pela relevância que seu pensamento tem nos dias de hoje e pela perspectiva sobre a figura do negro conectada com fenômenos mais atuais.

prioriza a experiência do colonialismo na América Latina e o outro na África – e utilizando conceituações diferentes, os dois descrevem o mesmo processo, que se torna chave para a investigação que pretendo fazer sobre o lazer.

### 2.1.1

#### **Matriz colonial de poder e princípio de raça**

Para os autores do Grupo Modernidade/Colonialidade<sup>10</sup>, o que inaugura a modernidade e seu novo padrão de poder mundial é a constituição da América, a partir de 1492, quando as embarcações de Cristóvão Colombo chegam ao continente. É a partir do novo padrão de dominação colonial inaugurado no continente que se estabelecem as bases do pensamento europeu moderno e de seu modo de produção, o capitalismo<sup>11</sup>.

Segundo Aníbal Quijano (2005), um dos eixos fundamentais do novo padrão de poder foi a classificação social da população mundial segundo a ideia de raça, que aqui, na modernidade, assume um sentido que não era conhecido antes (Ibid.; p.117). Assim ele estabelece o conceito de colonialidade do poder, que consiste na codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados a partir da ideia de raça, atribuindo as diferenças fenotípicas entre os grupos – denominadas como cor – a supostas diferenças biológicas que estabeleceriam uma natural inferioridade de uns em relação aos outros (Ibid.). A raça foi estabelecida como instrumento de classificação básica da população.

---

<sup>10</sup> O Grupo Modernidade/Colonialidade foi formado no fim da década de 1990, composto por intelectuais latino-americanos que lecionavam em universidades norte-americanas. A proposta era a crítica ao cânone do pós-colonialismo e suas formulações centradas principalmente na colonização inglesa e em autores europeus e a elaboração de uma perspectiva desde a América Latina. Nas palavras de Luciana Ballestrin (2013): “(...)o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’. Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a ‘opção decolonial’ – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (p. 89).

<sup>11</sup> Quijano aponta em outro momento: “(...) é necessário admitir que a América e suas consequências imediatas no mercado mundial e na formação de um novo padrão de poder mundial, são uma mudança histórica verdadeiramente enorme e que não afeta somente a Europa, mas o conjunto do mundo. Não se trata de mudanças dentro do mundo conhecido, que não alteram senão alguns de seus traços. Trata-se da mudança do mundo como tal”. (QUIJANO, 2005; p. 124).

Raça é então a ideia que está na base da construção do mundo capitalista tal como conhecemos. É essa ideia que vai demarcar os lugares ocupados por diferentes grupos nessa estrutura de poder da sociedade. Quijano aponta que na América, a ideia de raça serviu para outorgar legitimidade à dominação imposta por conquistadores sobre os conquistados, estabelecendo-se como o mais eficaz instrumento de dominação social universal, dominação essa baseada na ideia de que os povos dominados pertenciam a uma raça naturalmente inferior, devendo assim ocupar os lugares de subalternidade (Ibid.; p.118). As próprias relações sociais fundadas na modernidade estabeleceram novas identidades baseadas na ideia de raça, criando assim as figuras do indígena, do negro e do branco.

Achille Mbembe afirma que a raça não existe enquanto fato natural, físico, antropológico ou genético, não passando de uma ficção útil, construção fantasmagórica e projeção ideológica (MBEMBE, 2018a; p.28). Apresenta a raça como uma forma de representação primária, que não discerne o interno e o externo, remetendo a simulacros de superfície, o que seria uma classificação superficial que só remete ao externo, ainda um complexo perverso, gerador de temores, tormentos, sofrimentos, catástrofe. É também a figura da neurose fóbica, aquilo que constitui o outro como objeto ameaçador, do qual é preciso se proteger (Ibid.; p.27).

O autor coloca que a crítica à modernidade será inacabada enquanto não se compreender que o seu advento coincide com o surgimento do princípio de raça e sua lenta transformação em matriz privilegiada para técnicas de dominação existentes tanto no passado quanto no presente (Ibid.; p.106). Tal ponto é importante pois já adianta que esse mecanismo não está restrito ao passado, não se encerrou nas primeiras técnicas de dominação, mas foi se transformando ao longo do tempo, erigindo-se em costumes que tomaram corpo nas instituições, leis e técnicas (Ibid.), estando, portanto, por trás da estrutura social e de sentidos que temos hoje.

Na mesma linha dos decoloniais, Mbembe afirma que esse princípio racial foi operado sob o signo do capital pela primeira vez na história humana na colônia e no comércio negreiro, chamados por ele de “pias batismais da nossa modernidade” (Ibid.; p.32), situando também o colonialismo como a figura central da modernidade, que tem como uma das principais figuras a raça: “(...)se existe uma subjetividade das relações coloniais, sua matriz simbólica e sua cena originária é certamente a raça” (Ibid.; p.116).

Walter Mignolo (2017) descreve a matriz colonial de poder como um “monstro de quatro cabeças e duas patas”, que consiste em uma estrutura de controle e administração da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade, sustentada pelos fundamentos racial e patriarcal do conhecimento (Ibid.; p.5). É importante destacar a partir daí as outras dimensões da colonialidade, que operam conjuntamente esse padrão de poder baseado na diferença racial.

A estrutura de enunciação que sustentou essa matriz, nas palavras de Mignolo, foi a epistemologia ocidental, que estabeleceu “uma hierarquia epistêmica que privilegiava o conhecimento e a cosmologia ocidentais em detrimento dos conhecimentos e das cosmologias não ocidentais” (Ibid.; p.11).

O domínio europeu sobre o conhecimento – também chamado de colonialidade do saber – foi uma ferramenta importantíssima para a manutenção desse poder, primeiro calcado na teologia cristã, depois na filosofia secular e nas ciências: “o conhecimento ocidental tornou-se uma mercadoria de exportação para a modernização do mundo não ocidental” (Ibid.; p.8).

Outro aspecto da matriz colonial de poder foi o controle da subjetividade, da cultura e da produção do conhecimento dos povos conquistados. Quijano descreve um processo de re-identificação histórica das demais regiões do planeta – América, África, Ásia e Oceania – operado pelos europeus, que atribuem a esses povos novas identidades geoculturais, identidades simplificadas, deturpadas segundo a visão do conquistador, articuladas com o estabelecimento do capitalismo mundial. Toda a história e cultura desses povos foi inserida em uma única perspectiva histórica da qual a Europa é o apogeu.

Quijano descreve os processos que caracterizaram a colonização das subjetividades:

Em primeiro lugar, **expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais**– aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, **reprimiram tanto como puderam**, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, **as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade.** (QUIJANO, 2005; p.121) (grifo meu).

A colonização operou a expropriação e invalidação das construções culturais dos povos dominados, apresentando-os como vazios de conhecimento e cultura, operou inclusive a repressão de muitas das práticas consideradas não adequadas segundo o padrão europeu. Esse aspecto da hierarquização cultural é importante para esta análise, porque ele vai ser a base da repressão e invisibilização de determinadas práticas culturais, como a cultura de matriz africana na América Latina.

A modernidade europeia encerrou os povos existentes em um conjunto de categorias: primitivo-civilizado, tradicional-moderno, Oriente-Occidente, mítico-científico, irracional-razional, sendo essa concepção binária de mundo uma das principais características do eurocentrismo (Ibid.; p.122).

Outro aspecto da matriz colonial de poder é a hierarquia de gênero, dependente da dominação racial, estabelecendo a cisgeneridade como norma, a divisão binária de gênero e a dominação do homem sobre a mulher, na perspectiva do patriarcado europeu:

Um sistema que impôs o conceito de “mulher” para reorganizar as relações de gênero/sexo nas colônias europeias, efetivamente introduzindo regulamentos para relações “normais” entre os sexos, e as distinções hierárquicas entre o “homem” e a “mulher” (MIGNOLO, 2011; p.11).

María Lugones (2008) descreve esse mecanismo como colonialidade de gênero. Ochy Curiel traz o conceito de imbricação de opressões para mostrar como na colonialidade estão correlacionadas as dominações de raça, gênero e sexualidade. Para a autora, a cisheterossexualidade compulsória é um dos elementos inseparáveis da colonialidade, compreendendo a cisheterossexualidade como um regime político que transcende as experiências sexuais, ainda que as inclua (CURIEL, 2016).

A matriz colonial de poder, com seus mecanismos de colonialidade do poder/saber/ser/gênero, é a base a partir da qual se estruturou o poder no sistema-mundo, informando a caracterização da figura do Estado, da soberania e consequentemente do Direito, que a eles está atrelada. O Direito, que neste trabalho nos interessa, foi um importante instrumento de fortalecimento, legitimação e manutenção do regime colonial. Thula Pires (2019) afirma:

Com a transição da economia feudal para o capitalismo na Europa, o direito se constitui para possibilitar a consolidação do regime capitalista, a manutenção da ordem, a centralização do poder, a unificação de territórios e o monopólio da produção normativa pelo Estado. O direito que resulta desse empreendimento foi transposto aos territórios colonizados (p.3).

O direito que se produziu na realidade dos países da Europa – O Sistema Romano Germânico na Europa Ocidental e o Sistema do Common Law no Reino Unido – assim se construiu como forma de viabilizar o avanço do sistema capitalista, criando as condições propícias para o crescimento da burguesia proporcionado pela expansão marítima. Esse direito se transformou no “Direito moderno ocidental”, que monopolizou o sentido de direito operando a colonialidade do saber e foi imposto às colônias<sup>12</sup>, sendo veículo da produção de sentidos de mundo e de organização política a partir de pressupostos eurocêntricos.

As dinâmicas de opressão engendradas pela matriz colonial de poder não prescindem do Direito como instrumento para sua naturalização.

É importante ressaltar que a ideia de colonialidade expressa que toda essa racionalidade não se encerrou com o fim do colonialismo, mas se reconfigura através dos tempos, mantendo-se como lógica de funcionamento do sistema-mundo. O discurso eurocêntrico está presente nas diversas áreas do conhecimento e se consolida ao ponto de termos apenas uma perspectiva de cultura e produção de conhecimento como universalmente válida, medindo-se todas as outras a partir dela. É essa racionalidade que pretendo aqui neste trabalho confrontar em muitas instâncias, a principal delas o lazer.

### **2.1.2**

#### **O sujeito racial negro e a zona do não ser**

Importa compreender um pouco mais o lugar do sujeito racial nessa configuração. Achille Mbembe afirma que nessa construção da Europa como centro do mundo e matriz da civilização, o negro encarna esse exemplo do ser-outro, o dessemelhante, cuja existência é objetificada. O negro era a figura espectral, o corpo

---

<sup>12</sup> Na perspectiva do direito comparado, seu principal expoente, René David, afirmou que a colonização foi o principal fator de expansão dos principais “grandes sistemas do direito”, o Sistema Romano Germânico e o Sistema do Common Law (DAVID, 2002).

excedente, que simbolizava a morte, a destruição e o perigo (MBEMBE, 2018a; p.30).

A “razão negra”, que dá título ao *Crítica da Razão Negra*, em seu primeiro sentido<sup>13</sup> denota a atividade de fabulação, de invenção de enunciados e do contar repetidas vezes essa história, na qual surge o negro como sujeito racial e exterioridade selvagem, capaz de ser desqualificado moralmente e instrumentalizado (Ibid.; p.61).

É a atividade dessa “ciência colonial” inventar o sujeito racial e diversos discursos sobre ele<sup>14</sup>, que atestam a sua intrínseca inferioridade, o que justifica sua dominação, colocando inclusive a colonização como algo bom, uma obra redentora realizada pelo colonizador. O autor chama esse sentido de “consciência ocidental do negro”, que é um juízo de identidade.

No chamado “momento gregário do pensamento ocidental”, que Mbembe data do século XVIII, refinam-se as simplificações e representações do negro, associando-o às seguintes características:

(...) o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura de seu deus. Encerrando suas sensações, tem dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a conferir a si mesmo uma forma verdadeiramente humana nem a moldar seu mundo. É nisso que se distancia da normalidade da espécie (Ibid.; p.41).

Esses elementos, animalidade, falta de domínio da emoção e dos impulsos biológicos como a violência e a sexualidade, incapacidade de usar a razão e se elevar espiritualmente compõem um estereótipo sobre o negro. Tal estereótipo se fixou na produção teórica, nas visões construídas pela Europa sobre o mundo, nas instituições que foram criadas segundo essa visão, na indústria cultural, no senso comum, etc. e perdura até os dias atuais. Isso demonstra a atuação do racismo sobre o imaginário das pessoas como um dos pilares da sua perpetuação.

Mais do que um estereótipo sobre o negro especificamente, ele é a construção de um pensamento racial que constrói o branco como parâmetro de todas

<sup>13</sup> O segundo sentido de razão negra apresentado na obra de Mbembe, que é o discurso dos próprios negros sobre si mesmo ao assumir essa identidade, não será trabalhado aqui nesse momento.

<sup>14</sup> Sobre essa criação de fábulas, o autor diz: “Ao apresentar como reais, certos e exatos fatos muitas vezes inventados, escapou-lhe justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele (o negro) uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando sua pretensão era desenvolver saberes destinados a apreendê-lo objetivamente” (Ibid.; p.31).

essas características que ao negro faltam. É a construção da figura negativa e também da positiva à qual aquela se contrapõe, essa sim capaz de usar a razão, de controlar seus impulsos, essa sim humana por excelência. Como consequência quase óbvia desse processo, esses conceitos considerados centrais no discurso da modernidade europeia, como por exemplo razão e humanidade, se constituem a partir de uma perspectiva racializada, como noções construídas a partir do branco. Razão significa aquilo que o branco é capaz de operar, excluindo de seu âmbito outras formas de racionalidade e da mesma forma outros conceitos.

Um exemplo do discurso sobre o negro e a África e da categorização de outras visões de mundo que permearam o pensamento filosófico europeu, proferidos por vários dos principais pensadores da modernidade pode ser visto no trecho de Hegel em *Filosofia da História*:

(...) a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência. (...) **O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável.** Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. **Neles, nada evoca a ideia do caráter humano.** (...) A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana é considerado algo comum e permitido (...) Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes (HEGEL, 1999; p. 83-86) (grifo meu).

Escritos como esse, que expressam as concepções raciais dos principais filósofos da modernidade, ilustram como a fabulação sobre o negro e a compreensão dessa figura criada pelo prisma da inferioridade estão na base das formulações do pensamento político moderno. As categorias e instituições formadas a partir desse pensamento estão imbuídas dessa classificação racial que funda a episteme na qual elas se sustentam.

Nas linhas de Mbembe, a invenção do negro foi o que viabilizou o sistema de *plantation*. Foi a forma de se gerar um vínculo social de sujeição e o que o autor chama de “corpo de extração”, um corpo a partir do qual o senhor poderia obter o máximo de rendimento (Ibid.; p.42). O negro, a partir da *plantation*, onde se consolidou o princípio da servidão perpétua advindo da cor, foi o elemento central de uma das formas de acumulação de riqueza mais eficazes, sendo o fator que possibilitou a aceleração do capitalismo mercantil e a posterior industrialização

(Ibid.; p.45). Afirmo mais uma vez, a invenção da raça está na base do capitalismo e é a ela que se deve também o seu sucesso.

Para dimensionar a exploração, Mbembe faz uma alegoria do negro como signo através do qual se transforma pessoas de origem africana em mineral vivo de onde se extrai o metal. “Se, sob a escravidão, a África era o lugar privilegiado de extração desse mineral, a plantação no Novo Mundo, pelo contrário, é o lugar de sua fundição e a Europa o lugar de sua conversão fiduciária” (Ibid.; p.82). A extração é o arrancamento desses sujeitos de seu lugar e origens de nascença, a fundição é a prensagem para extrair o máximo possível de lucro e a conversão fiduciária se expressa no avanço do capitalismo a partir da exploração desse homem-objeto.

Nessa esteira, Quijano apresentou como um dos aspectos da colonialidade do poder a divisão racial do trabalho, segundo a qual a produção de identidades raciais esteve desde o início associada aos papéis na nova estrutura global de controle do trabalho, distribuindo-se de forma racista as formas de exploração do capitalismo colonial. Os índios foram confinados à estrutura da servidão, os negros à escravidão e o europeu era aquele que podia receber salários ou ser profissional independente, somente os nobres ocupando os postos mais altos da administração colonial (QUIJANO, 2005; p.118-119).

Seguindo essa divisão, a Europa se tornou o centro das relações de trabalho dentro da lógica capital-salário, enquanto nas demais regiões predominavam as relações não-salariais, todas articuladas em torno do mesmo eixo. Ou seja, o trabalho assalariado concentrou-se nos sujeitos brancos, sendo um modo de trabalho pensado para esse sujeito específico, restando aos outros sujeitos raciais, relações de trabalho mais precárias, não remuneradas<sup>15</sup>. A divisão de classes é fundada na matriz colonial de poder e se organiza pelo lugar de maior inferioridade determinado pela raça.

Quijano ressalta que atualmente, em qualquer lugar do mundo, essa lógica permanece, tendo as raças consideradas inferiores ocupando os piores postos de

---

<sup>15</sup> “A classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram ambos dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos” (Ibid.; p.120).

trabalho, na informalidade ou recebendo pelas mesmas funções salários menores que os brancos, que são a grande maioria no emprego formal (Ibid.; p.120).

Visto que assumi a premissa da raça como o princípio de classificação da população do planeta que está na base do capitalismo e da modernidade europeia, uma divisão na qual os povos dominados foram inscritos em identidades raciais inferiorizadas para justificar a sua dominação colonial, que não ficou apenas no passado, mas permanece ao longo dos tempos, apresento aqui um dos conceitos de grande importância para este trabalho: os conceitos de zona do não ser e zona do ser.

Conceitos presentes na obra de Frantz Fanon (2008), um dos grandes expoentes do pensamento pós-colonial, zona do ser e zona do não ser se distribuem ao longo da linha do humano que divide a população do planeta, estabelecida na colonialidade. Representa, portanto, uma divisão maniqueísta do mundo. Aqueles cuja humanidade é reconhecida e que pertencem à raça dominante estão na zona do ser, enquanto aqueles que pertencem às raças inferiores se inscrevem na zona do não ser, da humanidade não reconhecida, da existência negada.

Sobre o confinamento do negro à zona do não ser, Joaze Bernardino-Costa diz:

Neste mundo maniqueísta, espera-se dos condenados da terra o cumprimento de determinados papéis sociais e a circulação restrita a determinados espaços sociais. Quando o colonizado sai do seu lugar, o olhar imperial tentará restituí-lo à sua posição 'natural', à zona do não-ser, por meio da violência simbólica ou física. (...) os negros não podem participar do mundo ordinário dos brancos. Quando coisas extraordinárias são feitas por negros, elas parecem extraordinárias para estes não-seres. Portanto, estes são lembrados que não participam do mundo dos seres (BERNARDINO-COSTA, 2016; p.510).

A zona do não ser é ocupada pelo sujeito racial naturalmente inferior, posicionado na divisão racial do trabalho sob o signo da exploração, que teve expropriados seus saberes e visões sobre o mundo, que foi encerrado em categorias que solapam sua complexidade e o apresentam como atraso, como pré-humano, enquanto aquele que se estabelece como parâmetro, que se constrói enquanto sujeito em relação ao outro, ocupa a zona do ser. Tal divisão é importante para explicitar a existência de dois sistemas de relações diferentes, duas lógicas de estar no mundo diferentes, incomunicáveis, não porque uma se estabelece à revelia da outra, mas porque uma estabelece as duas e confina determinados sujeitos à outra.

Essa divisão do mundo em Fanon se expressa num plano abstrato e também no plano concreto, que serve como uma ilustração de como ela opera. Percebo a tão utilizada figura das cidades do colonizado e do colonizador de “*Os Condenados da Terra*” como a uma formulação sobre a zona do ser e a zona do não ser.

Fanon afirma como uma das principais características do contexto colonial a imposição de uma dicotomia ao mundo, a criação de um mundo cindido em dois, cisão definida pela pertença ou não a determinada raça. No zoneamento das regiões coloniais, a fronteira entre esses dois mundos é indicada por quartéis e delegacias de polícia, tendo o soldado como intermediário do poder, que utiliza uma linguagem de pura violência. Entre a zona dos colonizados e a dos colonos não há conciliação possível, são zonas que se opõem, operando uma exclusão recíproca (FANON, 1975; p.28).

A cidade do colono é descrita como uma cidade sólida, iluminada, asfaltada, limpa, com ruas lisas. Os pés dos colonos estão calçados, protegidos por bons sapatos. É uma cidade saciada, onde há fartura, com ventres alimentados de boas coisas. “A cidade do colono é uma cidade de brancos” (Ibid.; p.29). Já a cidade do colonizado, a cidade negra, enfrenta situação oposta:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a “*médina*”, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de que. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (Ibid.).

Essa descrição de um zoneamento físico expressa também o zoneamento na estrutura social. Na verdade, o físico é nada mais que uma inscrição no espaço, do zoneamento social. O olhar para ele mostra também as inconciliáveis diferenças de subjetividade e condições de vida enfrentadas por aqueles que habitam as diferentes zonas. Essas diferentes cidades ocupam o mesmo espaço, podem comportar até mesmo o trânsito, a circulação entre as duas zonas, mas a divisão que as origina está sempre colocada. Assim como o que Fanon narra em *Pele negra máscaras brancas* (2008) de que, em sua circulação no mundo dos brancos logo é devolvido por um olhar fixador ao seu lugar de negro, são as circulações, as coexistências

entre as zonas do ser e do não ser, que apesar de acessíveis em alguns de seus mecanismos, nunca promovem a completa absorção do negro na zona do ser.

Ramon Grosfoguel aponta que aqueles que estão na zona do humano desfrutam de acesso a direitos (direitos humanos, civis, trabalhistas, de gênero), recursos materiais e reconhecimento de suas identidades, epistemologias e espiritualidades. Aqueles que estão na zona do não ser, tendo a humanidade questionada ou negada têm negado o acesso a todos esses itens (GROSFOGUEL, 2016; p.10).

Enquanto a zona do ser é regulada por meios não violentos, tendo o uso da violência apenas em situações excepcionais, na zona do não ser os conflitos são gerenciados por meio da violência perpétua, tendo a não violência como exceção (Ibid.; p.13). Essas zonas não são, entretanto, homogêneas em seu interior, mas são marcadas por conflitos de classe, gênero, sexualidade, nacionalidade... Conflitos esses que não são vividos da mesma forma nas diferentes zonas, mas são agravados pela opressão racial na zona do não ser.

Embora o discurso teórico convencional apresente como homogênea a experiência humana, como se não existissem divisões, ou se, existindo não fossem capazes de determinar sua vida, toda essa exposição nos mostra que elas existem e que o discurso que não as considera está na verdade fazendo a opção de se dirigir apenas à zona do ser.

Discursos que não levam em consideração essa realidade de inferioridade imposta e opressão não são direcionados à zona do não ser e não são aptos para tratar da realidade ou produzir soluções para quem está nela. Este trabalho se coloca – questionando também tal possibilidade – a tarefa pensar a realidade do lazer a partir da zona do não ser, pois só assim se poderá propor soluções eficazes para quem nela foi inscrito.

## 2.2

### O discurso do lazer como produto da sociedade industrial

#### 2.2.1

##### Situando a sociologia do lazer

A sociologia do lazer é um campo de pesquisa que tem seu início nos Estados Unidos, no final do século XIX. Isto diante da “necessidade de conhecimento e controle social do tempo livre dos trabalhadores nos países industrializados” (GOMES; MELO, 2003; p.25).

Segundo os autores, a produção teórica sobre o lazer tem origem na segunda metade do século XIX, um tempo em que houve uma mudança na compreensão desse fenômeno diante das transformações no mundo do trabalho nas sociedades industriais. O exemplo dessa mudança de compreensão, é apresentado por Dumazedier, que conta que o *Dictionnaire de la Langue Française*, de Maximilien Littré, no século XIX, definia lazer como um tempo que fica disponível depois das ocupações. Somente em 1930, o *Dictionnaire Complet Illustré*, de Claude Augé, trouxe uma outra definição de lazer, o apresentando como “distrações, ocupações às quais podemos nos entregar de espontânea vontade, durante o tempo não ocupado pelo trabalho comum” (DUMAZEDIER, 1976; p.30).

A necessidade de estudo sobre o lazer veio no mesmo período em que se discutia a redução da jornada de trabalho – nas principais potências europeias e nos EUA – e houve uma preocupação por parte de políticos e empresários com o que esses trabalhadores fariam nesse tempo livre. Era preciso analisar o “problema do lazer” (Ibid.; p.26).

O sociólogo canadense Gilles Pronovost (2011) apresenta as principais correntes teóricas da sociologia do lazer em cinco tradições dominantes: i) O pensamento dominante nos Estados Unidos, estruturado nas três primeiras décadas do século XX, acompanhando um momento de institucionalização do lazer e defesa deste como parte do ideal democrático norte-americano; ii) a abordagem antropológica norte-americana, desenvolvida a partir dos anos 1920, que entendeu o lazer como uma das categorias da antropologia cultural, tendo como um dos cânones os escritos de David Riesman na década de 1950; iii) o pensamento social britânico, originado nos estudos conduzidos no período entre guerras, que o autor

apresenta como, em comparação com a teoria norte-americana, mais diversificada em seus temas, mais atenta às questões das políticas sociais, mais ampla em suas perspectivas históricas e mais críticas às estratificações sociais no lazer; iv) a tradição inspirada na educação popular e no desenvolvimento cultural, tradição francesa, que tem como principal representante Joffre Dumazedier e v) a sociologia dos tempos sociais, centrada na noção de tempo livre, criação da sociedade industrial que gerou seus próprios conteúdos e valores.

No Brasil, preocupações com o lazer já existiam desde o século XIX na estruturação do tecido urbano e houve experiências institucionais em torno do lazer em alguns estados nas primeiras décadas do século XX. Algumas obras trouxeram estudos sobre o fenômeno, como as publicações de Arnaldo Sussekind, Inezil Marinho e Acácio Ferreira, nas décadas de 1940 e 1950, mas o momento considerado um marco na estruturação de uma produção científica sobre o lazer como campo autônomo foi a década de 1970.

Um evento chave foi o *Seminário sobre o lazer: perspectivas para uma cidade que trabalha*, que aconteceu em 1969, promovido pelo Serviço Social do Comércio – SESC de São Paulo em parceria com a Secretaria de Bem-Estar do Município, que teve a importante participação de Renato Requixa e levantou discussões com base na obra do sociólogo francês Joffre Dumazedier (GOMES, 2004).

A partir daí, nos primeiros anos da década de 1970, foram realizados diversos seminários sobre o lazer, publicadas obras específicas e realizados estudos empíricos. Em 1970, o SESC organiza um grupo de pesquisas denominado Centro de Estudos do Lazer (CELAZER), que contou com a orientação de Dumazedier (Ibid.: p.6). O próprio sociólogo esteve no Brasil ministrando cursos sobre a teoria do lazer, sempre em eventos organizados em parceria de órgãos como o SESC e órgãos governamentais. Na esteira desse movimento estruturou-se o campo dos estudos do lazer, com a realização de eventos, publicações, criação de grupos de pesquisa em universidades e criação de associações.

O que se pode perceber é que a produção teórica sobre o lazer mais conhecida é originada na Europa e Estados Unidos, de onde vêm as principais referências. Sociedades nas quais se inspiraram os conceitos e propriedades do lazer e a sua própria demarcação como fenômeno específico, profundamente ligada ao contexto urbano e industrial. A produção brasileira, embora assuma caráter crítico

em alguns momentos, é muito pautada por esse cânone, principalmente pela teoria francesa.

### 2.2.2

#### O lazer como produto da sociedade industrial

A principal premissa apresentada pela sociologia do lazer é a de que o lazer tal como é entendido hoje teve seu advento na sociedade industrial e urbana inaugurada no contexto europeu<sup>16</sup>.

Não que a afirmação de que só se pode falar na existência de lazer a partir da Revolução Industrial seja uma unanimidade, essa é, inclusive uma das grandes questões teóricas do campo, existindo grandes discussões e controvérsias nesse sentido. Porém, até mesmo aqueles que mencionam lazer em momentos históricos anteriores e seus modelos de sociedade afirmam que a sociedade industrial, ao estabelecer uma outra configuração dos tempos sociais em função do trabalho nas fábricas, inaugurou um novo modelo de lazer, aquele que conhecemos hoje. Importa fazer uma digressão teórica nas páginas que se seguem para situarmos esse discurso.

Joffre Dumazedier afirmou em *Sociologia empírica do lazer* (1979) que, embora alguns considerassem que o lazer existia em todos os períodos e civilizações, para ele, o lazer possui traços específicos da civilização nascida na revolução industrial (p.26). O autor diz que o lazer não se adaptaria ao período arcaico, onde não havia um corte nítido entre trabalho e repouso, tampouco às sociedades pré-industriais, nas quais o trabalho se inscrevia nos ciclos naturais das estações e dos dias, tendo seu ritmo natural cortado por pausas, cantos, jogos e cerimônias. Naquelas circunstâncias os tempos de não trabalho não apresentavam propriedades de lazer; eram impostos ou por obrigações religiosas ou por condições naturais que impossibilitavam o trabalho<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Isso acontece não só pelo fato de que a revolução industrial ocorreu na Europa, principalmente na Inglaterra, como pelo fato de que os principais autores que escreveram sobre o tema o fizeram a partir da Europa ou Estados Unidos, olhando para essas realidades.

<sup>17</sup> O autor menciona alguns exemplos como os períodos de inverno, em que por motivos naturais os povos ficavam impossibilitados de trabalhar a terra, momentos que não eram marcados pelo lazer, mas pela luta pela sobrevivência. Ou então estações nas quais não havia colheita suficiente, que limitava o trabalho, mas fazia com que os povos buscassem outros meios de subsistência. Assim, o tempo desocupado imposto pelas obrigações religiosas, pelas baixas temperaturas ou pelo desemprego não era um tempo livre, muito menos de lazer.

Não há nesses relatos uma definição precisa de quais seriam essas “sociedades pré-industriais”, que são encerradas nessa categoria e assim extremamente simplificadas em sua complexidade. Provavelmente elas não se organizavam da mesma forma, com um só tipo de trabalho e com todas as pessoas cumprindo o mesmo regime que o autor denomina como cortado por divertimentos. Esse tipo de explicação corre o grande perigo de incorrer na romantização das sociedades agrárias, descrevendo-as como se o trabalho nelas não fosse extremamente intenso e cansativo, ou como se todos tivessem a oportunidade de intercalar o trabalho com descanso e divertimentos naquele contexto. O próprio sentido de trabalho nesses contextos era diferente do sentido que ele assumiu na sociedade industrial. Tal classificação utilizada pelo autor se volta para a realidade europeia e seus modelos de sociedade agrária, uma descrição que não é compatível, por exemplo, com sociedades coloniais, marcadas pelo sistema de *plantation* e o trabalho escravo fundado na raça, como na América Latina.

Stanley Parker, por exemplo, sociólogo britânico, em seu *A sociologia do lazer* (1978) fez, como capítulo inicial, um panorama histórico do lazer, mencionando o que ele chamou de “sociedades mais simples”, “sociedades iletradas”, “povos primitivos” – entre os quais, como se poderia supor, menciona “algumas partes da África” sem especificar quais – e a Grécia antiga, com a concepção de tempo livre apresentada por Aristóteles e Platão. O autor usa a palavra lazer para designar os divertimentos existentes nesses períodos históricos sem o mesmo rigor conceitual de Dumazedier, por exemplo. Mesmo mencionando logo após tudo o que caracteriza o lazer na sociedade industrial, ele seguiu chamando de lazer práticas cuja configuração descrita é diferente do sentido moderno<sup>18</sup>.

Essa nomenclatura de “sociedades mais simples” e “povos primitivos” faz parte do modo de explicação característico da modernidade europeia. Nele podemos notar alguns itens que abordei na exposição sobre a colonialidade: o encerramento dos povos no binômio primitivo/civilizado, a re-identificação histórica desses povos e a simplificação/deturpação de sua cultura e subjetividade, que, em relação

---

<sup>18</sup> Isso é exemplificado em afirmações como “o lazer nas sociedades agrárias é estruturado segundo o ritmo das tarefas diárias necessárias e das estações do ano, estando mais ligado à vida cotidiana, em vez de ser uma coisa à parte” (PARKER, 1978; p.25) e “A ideia de que o lazer é algo mais que mero tempo livre data dos filósofos clássicos da antiga Grécia, especialmente Aristóteles e Platão. (...) A concepção grega de lazer baseava-se numa associação à ‘aprendizagem’ ou cultivo do eu, em lugar de basear-se em tempo livre” (p.26).

ao paradigma europeu, são entendidas como pertencentes a um momento anterior da história, que culmina no “velho mundo”. Estamos diante de uma visão eurocentrada da história e sobre as relações entre trabalho e diversão.

Dumazedier se mostrou contrário a ideias como a apresentada por Parker, afirmando que a ociosidade dos filósofos da Grécia antiga ou dos fidalgos do século XVI não poderia ser chamada de lazer. Isso porque ela era paga pelo trabalho de escravos, camponeses e valetes, portanto, não se definia em relação ao trabalho, não era sua compensação nem substituto (DUMAZEDIER, 1979; p.27). Para ele, o conceito de lazer não convém para designar as atividades das chamadas castas ociosas<sup>19</sup>, isso porque ele pressupõe o trabalho, sendo uma liberação periódica deste. Aqui se percebe uma concepção de lazer atrelada ao trabalho e oposta à ideia de ociosidade.

Para o autor, duas condições prévias tornaram o lazer possível: i) as atividades da sociedade não serem mais regradas pelos ritos coletivos, isso porque o lazer não se caracterizaria pela imposição, mas pela escolha dos indivíduos, ainda que influenciada pelos determinismos sociais; ii) o trabalho profissional se destacou das outras atividades, possuindo limite arbitrário, não mais regulado pela natureza, tendo o tempo livre nitidamente dele separado. Somente a coexistência dessas condições é que determina, em sua concepção, a existência do lazer, condições essas possíveis apenas em sociedades industriais e pós-industriais (Ibid.; p.28).

É importante questionar aqui qual é o sentido de trabalho que esses autores opõem à ociosidade, de que trabalho eles estão falando. Ao que se pode perceber, trata-se do trabalho formal. Grande parte da teoria do lazer, aliás, ao construí-lo em oposição ao trabalho, o faz em relação ao trabalho formal, cuja noção não comporta outras formas como a escravidão e o trabalho informal, formas essas que acabam silenciadas nessas narrativas. Esse fato é importante porque tem reflexos nas políticas de lazer, que são construídas em torno do trabalho formal e na própria conceituação de lazer, que acaba por só reconhecer como tal práticas de sujeitos inscritos nessa forma de trabalho.

---

<sup>19</sup> Thorstein Veblen, sociólogo norte-americano, em sua obra *Teoria da classe ociosa* (1899), denominou classe ociosa como grupos de pessoas ricas que não necessitavam nem mesmo trabalhar, mas gozavam de poder político e luxos, ostentando divertimentos e consumo exacerbado como marca de sua distinção social. É interessante ressaltar que na língua inglesa a obra se chama *The leisure class*, o que marca a associação dessas práticas ao lazer, o que, de acordo com as afirmações que destacamos, seria contestado por Dumazedier.

Ora, mencionei anteriormente a divisão racial do trabalho, fruto da matriz colonial de poder, que inscreve os sujeitos racializados nas formas de trabalho mais precárias. Assim, não estando tais sujeitos, em grande parte, no trabalho formal, eles estariam então, se não excluídos, subalternizados nas políticas de lazer e no seu próprio conceito.

Em outra obra, Dumazedier afirmou que o lazer não tem qualquer significado em si mesmo, mas que é definido por oposição ao conjunto das necessidades e obrigações da vida cotidiana, só podendo ser compreendido dentro dessa dialética, apresentada como tendo seu surgimento na sociedade industrial (DUMAZEDIER, 1976; p.31).

Diante disso, Dumazedier explicou o advento do lazer em contextos não industrializados da seguinte forma:

Quando o lazer penetra na vida rural das sociedades modernas, é porque o trabalho rural tende a organizar-se segundo o modo de trabalho industrial e porque a vida rural está penetrada pelos modelos da vida urbana que correspondem a ele. Observações da mesma ordem impõem-se para as sociedades agrárias do Terceiro Mundo que projetam-se transformar em sociedades industriais (DUMAZEDIER, 1979; p.28).

Assim, só seria possível falar em lazer em outros modelos de sociedade a partir de um período específico, em que estas estão afetadas pela lógica da sociedade industrial, absorvendo seus hábitos, dentre os quais o lazer, que só pôde se configurar como tal em razão dessa circunstância social que o gerou e exportou como modelo desejável.

Para traçar o caminho de formação da ideia de lazer no Brasil – tarefa à qual me lançarei no próximo ponto – é importante ressaltar que a exportação do modelo de sociedade industrial para países do Terceiro Mundo da qual Dumazedier fala se fez por meio ou do colonialismo, com a colonização dos países africanos e asiáticos que perdurou até o século XX, ou por meio do imperialismo, que é uma forma de atualização do colonialismo, que é parte da colonialidade e permanência dessa lógica ainda que por outros meios.

Essa pretensão de transformação das sociedades agrárias em sociedades industriais se fez também por métodos autoritários, pela imposição de modelos por parte das potências e pela atuação conjunta das elites locais, em sociedades fortemente estratificadas social e racialmente. No caso do Brasil, por exemplo, a

transposição de um modelo de lazer inspirado nas cidades europeias aconteceu no bojo de políticas urbanas higienistas, informadas pelo pensamento eugênico, que mencionarei mais adiante, que opunham esse lazer “moderno”, com forte recorte de classe, aos divertimentos “tradicionais”, parte de um passado que precisava ser superado.

Quanto aos teóricos do lazer brasileiros, como já dito, a grande tendência foi seguir a orientação de Joffre Dumazedier. Renato Requixa (1977), em sua obra *O lazer no Brasil*, afirmou que o tempo livre é condição *sine qua non* para a configuração do lazer e que o surgimento dessa preocupação a partir de uma maior industrialização no Brasil confirma a tese de que o lazer é um produto do próprio desenvolvimento industrial.

Luiz Octávio de Lima Camargo (1992) narrou o surgimento do lazer a partir da criação de um tempo livre artificial oposto à rotina do trabalho nas fábricas, que em oposição à forma como se organizava o trabalho rural, compartimentou os tempos sociais, criando apenas posteriormente um tempo para atender à necessidade do lúdico.

Victor Andrade de Melo, invocando a história dos conceitos, afirmou que, mesmo que a palavra lazer já existisse há cerca de seis séculos, o conceito moderno de lazer se sistematizou a partir do século XVIII, com uma trajetória específica de conformação (MELO, 2013; p.24). Questiona ainda se faria sentido utilizar o conceito de lazer para entender períodos anteriores, nos quais ele não tinha o mesmo sentido.

Para o autor, o conceito de lazer que é operado hoje encontra suas bases históricas em um momento específico, na articulação entre o desenvolvimento de um novo modelo econômico – centrado no modo de produção fabril – uma nova organização política – com a emergência dos Estados-nação – a estruturação de posições filosóficas como o iluminismo e o liberalismo e a nova conformação de classes sociais, com o crescimento da burguesia e o surgimento da classe operária (Ibid.; p.25). O lazer seria então, fruto dessa nova organização de tempos sociais que resultou em uma clara separação entre trabalho e não trabalho, indo além de simplesmente manifestações de diversão, mas estas conformadas a uma nova ordem social, marcada por uma configuração específica<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Neste momento se aborda o lazer no contexto em que o conceito emerge. Quanto à sua emergência na sociedade brasileira, que leva inclusive ao questionamento de se um dia tais circunstâncias se

Diante de toda a exposição teórica sobre o lazer, percebe-se que o termo lazer, apesar de usualmente ser utilizado de forma indiscriminada, e remetido a qualquer tipo de diversão, refere-se, segundo essa matriz teórica, a um fenômeno específico.

O sentido da palavra lazer aqui não está necessariamente ligado à ideia de diversão ou manifestações lúdicas. O esforço teórico – inicialmente muito ligado ao discurso adotado pelos órgãos estatais e grandes empresas – tratou de delimitar o sentido de lazer para abranger apenas as práticas lúdicas dentro de um contexto específico: as sociedades industriais e pós-industriais urbanas, relacionando-se diretamente com o tempo de trabalho, embora nem todos trabalhem. A palavra lazer é então, dentro da teoria, preenchida por um sentido específico, esse sim inseparável da sociedade industrial europeia e norte-americana, ainda que esta seja apenas um modelo a ser seguido.

É importante destacar que nesse momento – por mais que não concorde – não estou questionando o paradigma da sociedade industrial ou a ideia do lazer como construída em oposição ao trabalho. O que questiono não são os contextos informados como produtores do conceito de lazer, mas este conceito já construído, com os sentidos que ele carrega e de que maneira ele informa ou não a experiência dos sujeitos inscritos na zona do não ser.

Retomando a afirmação de Victor Melo sobre as bases históricas, considero importante situar a emergência do lazer – tal como o conceito é construído – no contexto de estruturação da modernidade europeia – já iniciada na colonização da América –, um contexto em que se tem o surgimento e consolidação dos Estados-nação, a consolidação do capitalismo industrial e o fortalecimento do pensamento iluminista como forma de explicar o mundo que surgia e determinar sua organização política. Isso mostra que a própria ideia de lazer está imbricada nesse modo de pensar, servindo à manutenção desse modelo social. Ele é elaborado nesse contexto, é explicado por ele, emite o discurso dele.

Pois bem, esse contexto descrito é marcado pelo funcionamento da matriz colonial de poder, fundada no racismo, na dominação patriarcal, na dominação epistemológica eurocêntrica, na construção de uma sociedade, uma estrutura de poder e um discurso moderno sustentados por essa lógica. É uma sociedade que tem

---

configuraram por aqui, isso será abordado no tópico específico sobre o Brasil, momento que julgo mais apropriado para questionar essa afirmação sobre o caráter restrito do conceito de lazer.

como premissa a sub-humanidade do negro, sua inferioridade, animalidade, irracionalidade, que tem o corpo negro como um corpo explorável, o “homem-moeda”. Por trás da história contada sobre a sociedade europeia há outras relações não mencionadas. O discurso se baseia em um sujeito racial específico, se constrói na perspectiva da branquitude e do apagamento que ela opera.

Em *Políticas da Inimizade*, Achille Mbembe afirma que a democracia moderna ocidental possui um duplo, uma face noturna, dois eventos intrinsecamente ligados a ela: a colonização e o tráfico de escravos negros. Embora o discurso oficial da democracia – e do Direito – apresentasse as sociedades democráticas como pacificadas, tendo banida a violência, civilizadas, contidas, controladas em oposição às sociedades não democráticas, “bárbaras”, primitivas, essa ideia é falaciosa. A democracia oculta no discurso oficial a sua brutalidade (MBEMBE, 2017; p.33).

A consagração da democracia moderna – no seio da formação dos Estados Nacionais – coincide com a construção do sistema de dominação colonial. Por isso, a história dessa democracia moderna é uma história de duas faces, com o que o autor chama de “um corpo solar e um corpo noturno”, a face que é vista e a que é ocultada. O corpo noturno é composto pelo império colonial – com o sistema de plantation – e o regime escravagista (Ibid.).

O mundo colonial não é, como dito, a antítese da democracia, mas o seu duplo. A democracia não existe sem o seu duplo, a colônia, que não é exterior à democracia, não está fora de suas portas, mas sim dentro dela (Ibid.; p.49). Essa democracia se utiliza de subterfúgios, que Mbembe chama de recursos mitológicos, para esconder essa face noturna.

(...) as lógicas mitológicas necessárias ao funcionamento e à sobrevivência das democracias modernas pagam-se com a exteriorização da sua violência originária em outros lugares, os não-lugares, onde a plantação, a colônia ou, hoje em dia, o campo e a prisão são figuras emblemáticas (Ibid.; p.50).

A ideia de Mbembe aqui se faz importante para mostrar como a colônia e o sistema escravista, pautados na mobilização do princípio de raça, se constituem como a face noturna dessa sociedade industrial descrita, aquela na qual nasce a ideia de lazer. O corpo solar é a história contada pela teoria, mas existe um duplo.

Essa ideia do duplo significa que o racismo é um elemento constitutivo do Estado Moderno, embora seja apresentado como algo apartado dele, da esfera individual. A presença do colonialismo e da escravidão por trás desses processos de formação da democracia moderna e da sociedade industrial não significa a ocorrência de fenômenos isolados que não são mencionados na narrativa oficial, mas mostra a racionalidade que está por trás desses processos, que é contemporânea a ele. Mostra que, na forma como foram construídas essas estruturas – dentre elas o direito moderno ocidental, que a tudo sustenta – está presente o discurso racial, a criação do negro enquanto sujeito racial a ser explorado, enquanto humanidade negada e do branco como protagonista do desenvolvimento, vida que se quer conservar. Tal fato mostra ainda como os conceitos forjados no seio da democracia moderna funcionavam de forma racialmente distribuída, como real possibilidade para alguns e recurso mitológico para outros.

Eric Williams, em *Capitalismo e Escravidão*, apresentou a tese de que o desenvolvimento industrial na Grã-Bretanha foi possibilitado pelos lucros decorrentes do comércio triangular com as Índias Ocidentais, do tráfico de africanos escravizados (WILLIAMS, 1975; p.116).

Segundo o autor, a estruturação da indústria britânica no século XVIII, com a construção das grandes fábricas, foi possibilitada, em parte, pelo investimento dos vultuosos lucros do comércio triangular (Ibid.; p.109). Os antigos traficantes de escravos foram fazendo a transição para a indústria, tornando-se banqueiros, investindo na indústria pesada – Williams conta que o capital acumulado no comércio triangular financiou diretamente James Watt e a máquina a vapor<sup>21</sup> – ou nas companhias de seguros.

Embora posteriormente, no século XIX, com a expansão do capitalismo britânico, tenha surgido a demanda de abolir o tráfico de escravos e tornar as colônias livres para ampliar o mercado, a escravidão e o colonialismo foram o pontapé inicial da indústria britânica. Na narrativa de Williams, o apoio à abolição da escravatura se deveu menos ao humanismo e defesa da igualdade do que a um

---

<sup>21</sup> Ainda sobre a indústria pesada, Williams relata que: “*Um dos principais fabricantes de ferro do século XVIII, Antony Bacon, estava intimamente ligado ao comércio triangular. Seu sócio era Gilbert Francklyn, um plantador das Índias Ocidentais, que posteriormente escreveu muitas cartas ao Lorde Presidente do Comitê do Conselho Privado assinalando a importância de tomar a colônia açucareira de São Domingos na guerra com a França revolucionária. Bacon, como tantos outros, meteu-se no tráfico africano*” (Ibid.; p.114).

ataque ao monopólio e à mudança nos interesses capitalistas, para os quais o sistema econômico das Índias Ocidentais não era mais rentável (Ibid. p.162). Temos assim, o duplo da sociedade industrial que, por mais que tivesse abolido a escravidão, não o fez devido a uma mudança de concepção e de discurso sobre os negros e de fato não modificou o seu discurso após a abolição.

Mbembe também afirma que a civilização dos costumes só foi possível graças às novas formas de enriquecimento e consumo inauguradas pelas aventuras coloniais (MBEMBE, 2017; p.37). “Foi graças ao dinheiro acumulado pelos plantadores nas Índias Ocidentais que a Inglaterra do século XVIII pôde financiar a cultura emergente do gosto, as galerias de arte e os cafés, lugares por excelência de aprendizagem da civilidade” (Ibid. p.36).

A mudança nos costumes, a urbanização, a construção da sociedade industrial com sua nova organização e novas lógicas de comportamento, dentre os quais se situa a emergência do lazer e a gradativa estruturação de uma indústria do lazer se fizeram possíveis em decorrência da criação do sujeito racial e exploração de negros e negras. É interessante perceber como Mbembe descreve esses novos hábitos de lazer como “aprendizagem da civilidade”, um conjunto de comportamentos que naturalizavam aquele modelo de sociedade.

Podemos perceber, diante da narrativa até aqui trazida, o lugar ocupado pelo negro nessa emergência do lazer. As sociedades que originaram o discurso lazer eram também as criadoras e reprodutoras da lógica racista, da manutenção da condição de subalternidade do negro, não só no plano econômico, mas da subjetividade, pelo discurso de sua inferioridade e pela pregação de uma universalidade abstrata da qual a sua produção de sentidos estava excluída.

A narrativa sobre a sociedade industrial é uma narrativa que dá conta da zona do ser, feita a partir dela e para ela; conseqüentemente, o mesmo é dito sobre a construção do lazer. Se o termo lazer só pode dizer respeito ao contexto do capitalismo industrial, o negro, por tudo o que já foi exposto, nele aparece como o duplo, a sombra, o não-ser. Ou melhor, como moeda, metal que precisa ser gasto.

### 2.2.3

#### A criação do lazer na sociedade industrial

A narrativa que apresento aqui sobre o lazer é uma narrativa não linear, cheia de idas e voltas, menos pela cronologia dos fatos e mais pelo ponto de partida do discurso. Ora me lanço à tarefa de dar conta da zona do não ser, ora conto a história escrita para a zona do ser. Ora busco trazer o “corpo noturno” ao discurso, ora permaneço retratando o “corpo solar”. Isso porque o referencial teórico que trata do lazer não fornece outra alternativa. Voltemos para a zona do ser.

Retomando Stanley Parker, o britânico afirmou que o lazer só passou a existir enquanto parte separada da vida quando foi conquistado pelos operários assalariados das fábricas diante dos períodos de trabalho excessivamente longos na sociedade industrial (PARKER, 1978; p.29). Para ele, partindo desse princípio se poderia afirmar ser o lazer um produto da sociedade industrial.

Junto com a redução das horas de trabalho, vieram as formas de lazer estruturadas conforme as circunstâncias da época, inclusive uma indústria do lazer. O autor afirmou, no mesmo sentido que Dumazedier, que a sociedade industrial trouxe mais liberdade individual que se refletiu no lazer, que não mais era alvo de pressões diretas no sentido de conformismo a costumes e hábitos específicos<sup>22</sup>, como na sociedade pré-industrial (Ibid.; p.33).

É importante destacar que o lazer não surge imediatamente com o advento da industrialização, mas que, como mencionei nas palavras de Parker, ele começa a se consolidar no momento em que os operários conquistam uma jornada de trabalho menor. Dumazedier e outros autores acabam datando do final do século XIX e principalmente início do século XX o crescimento do lazer como reivindicação e possibilidade. O próprio autor relata que no início do desenvolvimento das grandes indústrias, diante das inúmeras horas de um trabalho extremamente cansativo, no pouco tempo fora dele só restava o repouso (DUMAZEDIER, 1976; p.28), que depois seria substituído por um conjunto integrado pelas mais diversas atividades.

---

<sup>22</sup> Isso nas palavras de Parker. Logo mais desenvolverei compreensão diferente quanto às pressões de conformismo no lazer. Embora reconheça que têm caráter diferente de uma imposição direta e mais incisiva, entendo que essa imposição ainda se faz presente, mas por meio de outros atores – como o mercado – e de formas apenas aparentemente mais sutis.

Dumazedier relata que, com a conquista da diminuição da jornada de trabalho e das férias regulamentares, em pouco mais de cem anos o tempo livre do trabalhador se elevou a aproximadamente a mil e quinhentas horas por ano, um ganho de trinta horas da jornada de trabalho (Ibid; p.22). A conquista do tempo livre pelos operários trouxe consigo as chamadas indústrias do lazer, a produção específica para o consumo e ocupação desse tempo com atividades específicas.

Ao narrar o surgimento das indústrias do lazer, que na Inglaterra data dos últimos anos do século XIX, Stanley Parker afirmou que a indústria precisava, além do tempo para produzir, que os trabalhadores tivessem tempo para consumir. Para ele, a indústria do lazer não poderia ter se desenvolvido – pois não teria mercado suficiente – se não fosse a redução da jornada de trabalho e o aumento do poder aquisitivo dos trabalhadores, que os capacitou para pagar por mercadorias e serviços além dos necessários (PARKER, 1978; p.38).

Os padrões de lazer e as formas difundidas surgiram nesse momento, de mãos dadas com a indústria do lazer que se expandiu pelo consumo individual estimulado e com o incentivo do poder público, que com a expansão do tempo livre passa a se preocupar com o que as pessoas fariam nos seus momentos de lazer. Até chegar ao cenário que Dumazedier narra no século XX, no qual o crescimento desse mercado, com elementos como o aumento do número de automóveis e a multiplicação das técnicas de comunicação de massa como o cinema, o rádio e a televisão aumentaram o prazer com as atividades de lazer, fazendo deste uma realidade banal, um valor, um elemento central na cultura vivida por milhões de trabalhadores (DUMAZEDIER, 1976). Mas esse não é o nosso interesse nesse momento, sim situar o surgimento da ideia de lazer.

O que importa aqui é perceber como a ideia de lazer – dentro da narrativa apresentada pela sociologia do lazer, gestada na experiência europeia e voltada para ela – é intrínseca ao capitalismo.

Desde o seu nascedouro, o lazer é parte da sociedade capitalista, com todos os seus aspectos e valores, embora muitos autores que hoje o defendam como um direito sejam de tradição marxista. Alguns desses autores, mais precisamente no Brasil, costumam apontar como o lazer tem sido, em diferentes momentos, contaminado pelos valores do capitalismo e assim, de alguma forma deformado. Eu mesma, em minha dissertação de mestrado (LOPES, 2017), afirmei que a “industrialização do lazer” gerou uma tendência de homogeneização e a influência

dos valores do capitalismo crescente, como se isso fosse algo externo a ele, tendo existido em algum momento um lazer sem esses valores (p.88).

Aqui, supero esse entendimento, afirmando que o lazer em si já é um produto do capitalismo e um momento de afirmação dos seus valores. Outras possibilidades podem aparecer no horizonte por meio da resistência dos sujeitos, que também é intrínseca a esse processo, e da qual falaremos neste trabalho, mas sempre de alguma forma afetadas pela lógica do mercado. No mesmo sentido, Victor Melo afirmou que não foi o mercado que apreendeu o lazer, mas que o lazer é inseparável do mercado<sup>23</sup> (MELO, 2013; p.26).

#### **2.2.4**

##### **A ideia de lazer, controle social e racismo**

Pelo caminho que temos feito até aqui, podemos perceber a ideia de lazer como algo inseparável da lógica de mercado, um instrumento utilizado não só para potencializar o consumo no tempo livre, mas para introduzir um conjunto de hábitos, comportamentos que corroborariam com aquele novo modelo de sociedade, representando a civilização dos costumes. A partir de agora, aprofundarei essa noção do lazer como parte das estratégias de controle da população empreendidas pela soberania, por meio da sua inscrição no biopoder, isso para investigar mais aspectos da inscrição racial do lazer.

##### **2.2.4.1**

##### **Lazer como campo de atuação do biopoder**

Michael Foucault apresenta uma teoria crítica sobre o poder, uma narrativa que explicita a violência que existe por trás do conceito de soberania. Nesse sentido, ele define a biopolítica como a entrada da vida e seus mecanismos nos cálculos explícitos do poder, um momento em que o poder soberano se incumbe da vida e passa a intervir sobre o corpo, por meio de tecnologias de disciplina e de regulamentação.

---

<sup>23</sup> “Não se trata de pensar que o ‘mercado’ apreendeu o lazer, mas sim de dizer que o lazer é inseparável do mercado, tendo que ser entendido a partir das ambiguidades que isso traz: hiperestimulação e controle; criação de muitas alternativas e acesso restrito” (MELO, 2013; p.26).

Na *Aula de 17 de março de 1976 de Em defesa da sociedade*, ele narra a passagem da teoria clássica da soberania, em que o soberano detinha o direito de “fazer morrer e deixar viver”, resumindo a intervenção na vida à matabilidade, até o surgimento, primeiro das disciplinas, técnicas de poder sobre o corpo individual que buscavam aumentar-lhe a força útil, depois, da biopolítica como tecnologia de poder dirigida ao homem-espécie, intervindo sobre os processos globais da vida humana. O chamado poder de regulamentação consiste em criar mecanismos que garantam um equilíbrio da população e a vida, em intervir também na maneira de viver. Contrariamente ao velho direito soberano, é o direito de “fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 2005).

Segundo o filósofo, as técnicas de disciplina e regulamentação não se excluem, pois não atuam no mesmo nível, antes, estão articuladas. O elemento que circula entre essas duas lógicas, aplicando-se tanto ao corpo quanto à população, é o que ele chama de norma. A sociedade de normalização é a sociedade em que se cruzam a norma da disciplina e a norma da regulamentação e a incidência do poder sobre a vida se faz mediante o jogo duplo dessas duas tecnologias.

Os períodos de surgimento das técnicas de disciplina – segundo Foucault, séculos XVII e XVIII – e da regulamentação – século XIX – coincidem com os eventos que tenho narrado aqui, principalmente o início da revolução industrial e a urbanização. Elas são tecnologias de poder desenvolvidas para lidar com esse novo modelo de sociedade, para tornar possível a sua gestão.

Para Foucault, o biopoder foi um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, provendo-lhe um item essencial que é a inserção controlada dos corpos no aparelho de produção, por meio de um ajustamento dos fenômenos da vida da população aos processos econômicos (FOUCAULT, 1988; p.132).

A sujeição dos corpos e o aumento de sua utilidade e docilidade foram necessários ao novo modelo de sociedade industrial. Foi assim que o poder conseguiu conciliar o crescimento populacional com a industrialização e a urbanização, controlando o comportamento da população para manter a ordem, impondo os valores desse novo modelo de sociedade, o que é uma transição. O que Paul Lafargue descreve senão corpos docilizados, em torpor pelo dogma da

sacralidade do trabalho, que, suprimindo suas paixões, contribuem para o incremento da produção?<sup>24</sup>

O lazer se coloca como um elemento do biopoder à medida que insere os divertimentos na gramática da sociedade industrial. Os divertimentos fazem parte do domínio da vida, do corpo, até mesmo da saúde e têm o poder de afetar a produtividade dos indivíduos na sociedade industrial. Dependendo da forma com que realizados, poderiam ensejar várias consequências como a dispersão do trabalho, a reflexão mais crítica sobre as reais condições de vida que levasse à contestação daquele estado de coisas, poderiam ser uma via de negação da disciplina imposta pelo capitalismo. Ou poderiam construir e perpetuar comportamentos reprovados pela sociedade industrial. Por isso tudo geraram uma necessidade de intervenção, intervenção essa por parte do biopoder, que se fez não só no momento histórico inicial, mas se faz em diferentes momentos da história, se mantendo atrelada à temática do lazer.

A necessidade de disciplina era contrária à liberdade no lazer, da mesma forma que os excessos de algumas formas de diversão poderiam ser perigosos à saúde da população, como o uso abusivo de álcool e drogas e atividades violentas. Em um certo momento, entendeu-se que cuidar da saúde da população passava também por oferecer descanso e diversão “sadios”, como desenvolverei mais adiante.

Na abordagem de Foucault, a sociedade de normalização traz em si um paradoxo: como seria possível exercer o poder de morte próprio do direito de soberania em um sistema político centrado no biopoder, na garantia da vida? A resposta que o autor dá para isso é através do racismo.

Foucault afirma que foi o biopoder que inseriu o racismo nos mecanismos de Estado e que ele se tornou nesse momento mecanismo fundamental do poder, de modo que, nos Estados modernos, não havia funcionamento do Estado que em certo momento, limites e condições não passasse pelo racismo (FOUCAULT, 2005; p. 305).

O racismo para Foucault foi o meio de se introduzir, no domínio da vida da qual o poder se incumbiu, uma cesura, um corte entre o que deve viver e o que deve

---

<sup>24</sup> Aqui, me preocupo menos com a veracidade dos fatos narrados por Lafargue e mais com a figura que ele constrói, com a sua narrativa sobre os operários nas fábricas, o que ilustra a atuação do biopoder.

morrer. Pela fragmentação do campo do biológico e defasagem de uns grupos em relação aos outros, foi possível justificar a morte desse grupo desvalorizado (Ibid.; p.306).

O racismo permite também uma relação positiva entre a vida de uns e a morte de outros, no sentido de que a vida dos que vivem é mais valorizada à medida que os que devem morrer morrem. Isso não se faz numa lógica guerreira, mas na lógica biológica: a morte de indivíduos degenerados é necessária para o fortalecimento da espécie. Para o equilíbrio da vida da raça boa e forte é preciso que morram indivíduos da raça ruim, o que torna a população mais pura. É preciso eliminar o perigo biológico. É importante ressaltar que para o autor, tirar a vida não é só o assassinio direto, mas também a morte indireta: expor à morte, multiplicar os riscos de morte, a morte política, a rejeição, etc. (Ibid.; p.307).

No entanto, é preciso ter cuidado com o sentido de racismo apresentado por Foucault, principalmente em relação com o referencial teórico que adoto neste trabalho. Para o autor, o racismo de Estado é um fenômeno do século XIX, como decorrência da apropriação conservadora do discurso de “guerra das raças”. Esse posicionamento ignora a experiência colonial e o escravismo.

Ramon Grosfoguel, sobre o pensamento de Foucault, aponta que como teoria crítica produzida da Europa, ele não dialoga com o sul global nem sai de uma unidade de análise intra-europeia, o que o impede de enxergar a relação com o colonialismo (GROSFOGUEL, 2012; p.81).

O autor adverte que a noção de raça no discurso de guerra das raças apresentado por Foucault não é equivalente à noção racista de raça. Guerra de raças aparece como guerra de grupos étnicos, grupos de diferentes origens locais, língua ou religião que, apesar de coabitarem, não se mesclam por causa de diferenças e assimetrias (Ibid.; p.83). Tal conflito seria um antecessor da luta de classes.

O discurso racista no fim do século XIX, traduzido no racismo científico seria a inversão desse discurso de guerra das raças, colocando-o em termos biologizantes como reação conservadora às revoluções do século XVIII e com fins de dominação social, em alguns casos, dominação colonial. O colonialismo para Foucault não seria constitutivo do racismo, mas algo acidental a ele (Ibid.; p.85).

Grosfoguel confronta essa visão com argumento que corroboro de acordo com a exposição já feita aqui, dizendo que o racismo estatal não é um fenômeno do século XIX, mas do século XVI, quando se passa a questionar a humanidade dos

sujeitos colonizados, primeiro os índios, depois os africanos. O discurso racista biológico do século XIX seria uma mutação do discurso racista teológico de corte cristão do século XVI, que com a escravização dos africanos se transmutara em racismo de cor (Ibid.; p.91), ele é a nova forma que a lógica racista assume no pós-escravidão.

Achille Mbembe em *Necropolítica* questiona se a noção de biopoder é suficiente para dar conta das formas contemporâneas com que o político faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto (MBEMBE, 2018b; p.6). O autor desloca os paradigmas de biopolítica de Foucault e estado de exceção de Agamben de um centro na experiência europeia e diz que qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno tinha que tratar da escravidão que, juntamente como a estrutura do sistema de *plantation*, era uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica, a figura emblemática do estado de exceção (Ibid.; 27).

O que Mbembe faz é instrumentalizar a teoria de Foucault a partir de outro paradigma, tendo como centro do seu olhar a experiência colonial<sup>25</sup> – apesar de não dialogar diretamente com a América Latina e a escravidão. Em seu pensamento, a colônia constitui uma zona de guerra e desordem, chancelada pela diferença racial que nega qualquer vínculo entre conquistador e conquistado. A biopolítica assume então um aspecto diferente em Mbembe, ela não nasce no século XIX, mas se mostra anteriormente, no contexto colonial, a partir de uma noção de raça fundada no racismo do colonizador, na matriz colonial de poder. Não há uma sucessão de eventos, na passagem da disciplina para a biopolítica, mas a articulação de todos esses eventos na experiência do colonialismo escravista.

Nessa mesma esteira, Renato Noguera diz que o conceito de necropoder apresentado por Mbembe não é apenas uma atualização do conceito de Foucault, mas é fruto de um diálogo com Frantz Fanon (NOGUERA, 2018). Mbembe e Fanon partem de um ponto comum, diferente de Foucault, que é a crítica ao eurocentrismo e a denúncia do colonialismo. Para Noguera, a resposta ao questionamento feito por Mbembe sobre a suficiência da noção de biopoder é fornecida por Fanon: “Mbembe

---

<sup>25</sup> Ainda sobre a colônia, Mbembe diz: “*A conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos ‘selvagens’ aos povos ‘civilizados’ da Europa. (...) no pensamento filosófico moderno assim como na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (ab legibus solitus) e no qual a ‘paz’ tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’*” (Ibid.; p.32-33).

converge com Fanon, o necropoder é uma tese pós-colonial que está fincada nos pressupostos da crítica ao colonialismo em *Condenados da terra*” (Ibid.; p.67). O necropoder é diferente do biopoder, apesar de incidir sobre o mesmo objeto, a população. O necropoder tem uma atuação simultânea ao biopoder na realidade de sujeitos específicos.

O necropoder, mais do que aumentar o risco de morte, circunscreve uma política de produção de morte, ele produz zonas caracterizadas pelo livre direito de matar, tal qual o zoneamento territorial descrito por Fanon e já mencionado aqui (Ibid.), ele é a articulação entre poder disciplinar, biopolítica e necropolítica (Ibid.; p.70), é a afirmação de um outro regime para determinados sujeitos, que descrevo como sujeitos racializados em espaços marcados pela colonialidade.

Diante disso, afirmo que, apesar de utilizar a formulação de Foucault sobre a biopolítica, tendo o racismo como meio de legitimar o exercício do poder de morte, o sentido de racismo que abordo é diferente, é aquele presente em Mbembe e Fanon. Embora alguns não considerem necessário questionar o sentido do racismo em Foucault, expresso aqui uma preocupação com a coerência desse sentido com o que tenho trabalhado até aqui. O racismo de que falo é aquele descrito por Mbembe, Fanon, pelos decoloniais, pelos intelectuais negros brasileiros.

Grosfoguel afirma que pensamentos como o de Foucault se inserem em uma teoria crítica eurocêntrica, produzida desde a experiência histórico-social do “outro” na zona do ser (GROSFOGUEL, 2012; p. 98). Essa experiência do oprimido da zona do ser, onde a raça não é vivida enquanto opressão, mas enquanto privilégio, não é suficiente para dar conta da opressão vivida pelos sujeitos na zona do não ser<sup>26</sup>, e o fato de ser imposta como solução para estes é chamado pelo autor de “colonialidade do saber pela esquerda”. Ele atenta para o fato de que para descolonizar é preciso submeter as contribuições críticas da zona do ser às múltiplas epistemologias construídas pela zona do não ser (Ibid.; p.99).

Reconhecer isso é importante para afirmar que a formulação de biopolítica que Foucault apresenta é feita a partir da zona do ser, pensando de forma incompleta

---

<sup>26</sup> Grosfoguel afirma: “*Las teorías críticas de la izquierda occidentalizada en la zona del ser, con muy pocas excepciones, son ciegas frente a los problemas vividos en la zona del no-ser y la diferencia cualitativa entre la opresión vivida en la zona del ser en contraste con la zona del no-ser. El racismo epistémico en esta teoría crítica es tal que la pretensión es que la teoría producida en el Norte Global debe aplicarse igualmente al Sur Global*” (Ibid. p.98-99).

a zona do não ser. Tentarei dar conta dessas incompletudes com a ajuda de outro referencial teórico naquilo que cabe ao lazer neste trabalho.

O fato é que a política de controle sobre a vida tem um viés racista. Ela define os sujeitos cuja vida se quer proteger e conservar por meio do controle e os sujeitos que se quer expor à morte, sobre os quais esse controle se exerce de um outro lugar.

A intervenção do biopoder sobre a vida, as políticas de conservação dessa vida e do equilíbrio da população, se dirigem a uma parcela específica da população: aqueles cuja vida se quer conservar. Sendo o racismo a condição de aceitabilidade da morte, o grupo racial dominado não é o alvo legítimo dessas políticas, ainda que seja atingido por elas, mas se situa no corte, na linha da exposição à morte.

Assim, a biopolítica do lazer é uma política construída fundamentalmente a partir da zona do ser, sob o signo da branquitude. Ela tem os sujeitos racializado na inferioridade como um duplo, no sentido que Mbembe coloca, a face (nem sempre) oculta de controle, opressão e violência.

#### **2.2.4.2**

#### **O lazer como controle social e sua relação com o pensamento eugênico**

Um aspecto muito importante para a compreensão do exercício do biopoder e da inscrição do lazer como elemento do controle sobre os comportamentos em nome da produtividade exercido pela sociedade capitalista industrial é a relação, nem sempre mencionada, entre o lazer e a eugenia, presente em outras partes do mundo e, fortemente também, no Brasil. Neste primeiro momento tratarei de um aspecto mais geral dessa relação, para no próximo tópico especificar seus desdobramentos no caso brasileiro.

Christianne Gomes (2003) corroborou com a ideia do lazer como controle, embora não mobilize o conceito de biopolítica. Citando Foucault em *Vigiar e Punir*, quando diz que não foi o capitalismo que criou a escola, o hospício ou as prisões, mas utilizou-se deles e os colocou a seu serviço, afirma que o mesmo foi feito com o lazer. Continuando esse raciocínio, digo que o lazer é a apropriação das manifestações lúdicas pelo capitalismo.

A autora afirma que o tempo livre foi, por um lado uma conquista da luta dos trabalhadores e, por outro, uma concessão dos segmentos hegemônicos, que se deu porque o tempo livre foi entendido como um campo fértil para a reposição da força de trabalho, o controle social das camadas populares e o estímulo do consumo dos bens produzidos e serviços ofertados (Ibid.; p.64).

A chamada institucionalização do lazer, que é a organização do lazer tanto pelo mercado quanto o poder público, se fez no sentido de cuidar para que o tempo livre fosse preenchido de forma “saudável” e “útil” em detrimento da ociosidade, que passou a ser repudiada:

Antes dessa época prevalecia a ideia de que a vida social poderia ser desfrutada ociosamente, uma vez que o ócio possibilitava o desenvolvimento das capacidades humanas em si mesmas. Mas, à medida que o lazer foi institucionalizado, os usos do tempo livre foram controlados e organizados com fins utilitários. Os segmentos hegemônicos aceitavam apenas os divertimentos considerados “lícitos, saudáveis e produtivos”. Ocorreu, dessa forma, uma valorização das “horas de lazer”, nas quais eram vivenciadas práticas culturais “saudáveis e recomendáveis”, em detrimento do ócio e dos passatempos tidos como improdutivos (Ibid.; p.66).

Segundo Christianne Gomes, a ociosidade, por não corresponder à produtividade que o capital exigia, foi tomada como “um hábito degenerativo que afrontava os preceitos morais da moderna civilização”. Aqueles que viviam na ociosidade eram tido como vadios, criminosos, pessoas condenáveis e atividades como a algazarra, a preguiça, a visita às casas de prostituição e os jogos de apostas eram consideradas manifestações ilícitas (Ibid.; p.65/66). O próprio Dumazedier mencionou, em trecho que já apresentei aqui, que o lazer está necessariamente ligado ao trabalho, não à ociosidade.

Podemos perceber aqui que o sentido de lazer é moldado segundo esses valores específicos e que um corte é feito nesse lazer, entre aqueles que seguem as atividades recomendadas e os que transgridem, como por exemplo, os ociosos. A ociosidade – que aqui não assume somente o seu sentido original, mas é o nome dado às formas não acolhidas no lazer por aqueles que constroem os sentidos, com um caráter pejorativo – representava uma ameaça à ordem social, ao equilíbrio da sociedade, à, nas palavras de Foucault, homeostase populacional. Era preciso, portanto, combatê-la para preservar a vida dos que deveriam viver, a população branca, inscrita na zona do ser.

Gomes narra como a própria organização da estrutura espacial dos centros urbanos se fez no sentido de realizar esse controle moral sobre o lazer. Era preciso promover a ordem e inscrever no espaço os diferentes tempos sociais e a compartimentação da vida. Urbanistas pensaram na necessidade de planejar locais próprios para o lazer nas cidades, como parques urbanos, praças, jardins, centros de recreio e espaços arborizados, locais onde se pudesse usufruir das horas de lazer de forma moralmente salubre (GOMES, 2003; p.71). Os grandes exemplos desse processo são a Inglaterra, a França e os Estados Unidos no século XIX.

Foucault também entende a cidade como um exemplo da atuação conjunta de mecanismos disciplinares e regulamentadores (FOUCAULT, 2005; p.11). A cidade construída no século XIX é uma disposição espacial pensada, um modelo, uma realidade utópica. A cidade operária articulava mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo expressos no seu recorte, na localização das famílias, que deveriam ficar cada uma em uma casa, dos indivíduos, cada um em um cômodo, sendo exercido um controle espontâneo, apenas pela sua disposição espacial. Por outro lado, mecanismos regulamentadores que induziam comportamentos de poupança, regras de higiene pressões sobre a sexualidade, todos eles de alguma forma inscritos no espaço. Os espaços específicos destinados ao lazer também começam a fazer parte dessa organização espacial própria para o controle.

Um exemplo disso é o trazido por Christianne Gomes, do movimento da recreação nos EUA, iniciado no final do século XIX. A palavra recreação foi usada para englobar uma série de atividades de cultura popular que os departamentos municipais norte-americanos organizavam, superintendiam e difundiam (GOMES, 2003; p.84).

A recreação foi apresentada como uma opção de lazer higiênico, um trabalho de conformação e ajustamento para o desenvolvimento benéfico do indivíduo. Como parte do movimento, foram criados diversos parques urbanos para que as pessoas pudessem respirar ar puro, tomar sol, praticar jogos e repousar do trabalho (Ibid.; p.86). Esses locais não se destinavam apenas a uma parcela privilegiada da população como outrora, mas à população inteira. Muitas iniciativas foram elaboradas voltando-se para as camadas mais pobres da sociedade, entendendo que elas eram incapazes de usar o tempo livre de maneira satisfatória e com um discurso salvacionista.

Os *playgrounds* eram esses espaços públicos destinados à utilização no tempo livre, sob forte controle do poder público, com atividades guiadas por líderes, que imprimiam uma dimensão pedagógica a elas. Gomes relata que eles “foram vistos como instituições completas que, simultaneamente, tratavam da educação moral, física, higiênica e social das crianças, especialmente daquelas pertencentes aos segmentos populares” (Ibid.; p.94).

Se inicialmente os *playgrounds* eram parques infantis, depois começaram a ser utilizados também por adultos e tiveram seus programas ampliados, com atividades como jogos, atividades físicas, música, esportes, teatro, trabalhos manuais e etc. (Ibid.; p.92). O movimento cresceu tanto que em 1906 foi fundada a *Playground Association of America*, associação que influenciou a ampliação da utilização recreativa dos parques urbanos.

A recreação era carregada desse sentido de controle social, delimitada às atividades consideradas adequadas, benéficas e aceitáveis socialmente<sup>27</sup>. Esse movimento expressa como o lazer foi se estabelecendo como uma preocupação para a máquina do Estado, que o entendia como um dos principais problemas da sociedade. Um exemplo disso é a declaração do então presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover, ao prefaciar uma obra sobre recreação na década de 1930:

Nossa civilização atual depende muito mais daquilo que fazemos nas horas livres do que nas horas de trabalho. As grandes forças morais e espirituais do nosso país não perdem terreno nas horas em que trabalhamos, mas naquelas em que descansamos. Organizemos, pois, a produção e o consumo do lazer (GAELZER, 1979; p.72).

Aqui pode se perceber de que forma o lazer se estabelece como uma questão fundamental ao funcionamento do Estado, fazendo parte da sua organização. Abordar a política de lazer é abordar elementos da teoria do Estado.

Diante desse relato, é necessário associar a esse imaginário em torno do lazer um pensamento que lhe é simultâneo e que afirmo estar na base também dessas políticas de controle dos divertimentos pelo lazer: o pensamento eugênico.

---

<sup>27</sup> Gomes relata que, no pensamento da época “*para que as atividades realizadas nas horas de lazer fossem consideradas recreação, deveriam ser moralmente saudáveis; possibilitar tanto a recuperação física como mental; respeitar os direitos dos outros, ser motivadas voluntariamente e proporcionar sensação de realização e de intenso prazer*” (Ibid.; p.96).

Considero muito importante abordar o pensamento eugênico pela força do conteúdo racial presente nesse pensamento, que afetou profundamente a constituição do lazer, mas não só por isso, pelo fato de ter sido um discurso de Estado. O racismo científico, muito forte nos séculos XIX e XX esteve por trás de diversas concepções políticas e sociais e, embora esse tema seja hoje um tabu, pouco abordado e relegado a um passado específico, as visões de mundo criadas e alguns de seus efeitos permanecem na compreensão de muitos institutos – e políticas de Estado – até os dias de hoje. A ideia de eugenia tem a ver com a utilização da ciência e de premissas biológicas para justificar a seleção humana, a busca pelo aperfeiçoamento da raça, ligado à pureza racial e à eliminação dos seres destoantes.

Muitas foram as doutrinas raciais do século XIX que se puseram a explicar a origem da espécie humana e elas não eram homogêneas. Lilian Schwarcz (2008, p.62) narra os debates entre os monogenistas, que pensavam que a humanidade era uma, perspectiva ligada à tese criacionista e os poligenistas, que acreditavam na existência de vários centros de criação, que correspondiam às diferenças raciais. A partir dessa última visão se fortaleceu uma ideia de interpretação biológica dos comportamentos humanos. Ambos os pensamentos tinham seus mecanismos de hierarquização dos povos por sua origem.

A teoria da evolução, de Charles Darwin, publicada em 1859, com a ideia da seleção natural, que consiste na natural preservação do mais capaz e eliminação dos menos aptos, se tornou um paradigma. Os usos dessa análise extrapolaram o biológico e se estenderam à análise do comportamento das sociedades, invadindo áreas como a psicologia, a literatura e a sociologia (Ibid.; p.73). O darwinismo social se tornou a base para modelos sociais altamente hierarquizantes, determinando um estágio de evolução universal ao qual todos os povos deveriam chegar para atingir o progresso, a civilização. Torna-se óbvio afirmar que o exemplo do progresso e da perfeição racial era o europeu.

Pietra Diwan afirma que a rede internacional criada em torno da eugenia estava ligada à preocupação com os fenômenos ligados à vida da população e ao trabalho industrial, que levaram à necessidade da criação de novas formas de controle sobre o corpo, transferindo fenômenos da vida do indivíduo, como a sexualidade, para o campo da ciência (DIWAN, 2015; p.16). A eugenia nasce então como técnica biopolítica, um dos instrumentos de gestão populacional.

A autora atribui o surgimento do darwinismo social à Inglaterra do século XIX – a mesma à qual tenho me referido para tratar do surgimento do lazer – em um contexto marcado pela ameaça popular pós 1848, pela emergência de teorias de esquerda e pelo crescimento vertiginoso das cidades, que acentuava o problema sanitário (Ibid.; p.33). Inúmeras epidemias surgiam e a Inglaterra era vista como degenerada.

Essa demanda por soluções está ligada também à transformação dos tempos sociais que dá origem à ideia de lazer:

Pensar a multidão na cidade de Londres do século XIX é pensar no fluxo dos tempos que se sobrepõem ao espaço urbano. Tempos marcados durante o dia pelas jornadas de trabalho exaustivas na indústria têxtil, nas siderúrgicas e na construção naval. É pensar no vaivém nas ruas da cidade que produz e cresce economicamente, no automatismo das fábricas que suga todo o vigor dos trabalhadores. E durante a noite a multidão ganha outra forma. Nos bares, nos bordéis e nas ruas, toda a sobriedade ditada pelo relógio e pelo tempo de trabalho diurno é substituída pela sedução, pela música e pela embriaguez. Teatros, ladrões e sombras (Ibid.; p.34).

A autora ainda narra o surgimento do entretenimento burguês – na figura dos salões de chá, teatros e cinema – como forma que a elite encontrara para se distinguir da multidão, alienando-se dela. A solução vista pelos darwinistas sociais para prevenir a degeneração física dos operários, associada às suas precárias condições de vida, era a aplicação da reurbanização, da disciplina e de políticas de higiene pública (Ibid.; p.35).

O aperfeiçoamento da raça estava ligado também, naquela visão, à disciplinarização da vida dos operários. A degeneração da raça não era só física, mas também moral. Os higienistas pensavam estratégias de higiene moral para a sociedade, ocupando-se também dos comportamentos humanos. Aqui se pode perceber que a preocupação posterior descrita acima com divertimentos sadios e moralmente relevantes para a sociedade vem dessa perspectiva. A “ociosidade” e os divertimentos descontrolados e profanos foram vistos como problema social e uma causa de degeneração que precisava ser administrada em razão dessa perspectiva evolucionista.

O termo eugenia aparece pela primeira vez em 1883 na obra de Francis Galton, cientista inglês e primo de Charles Darwin. A partir do evolucionismo, Galton buscou desenvolver uma teoria da evolução social, transpondo tais conceitos

para a humanidade, a fim de levar à evolução da raça de forma mais radical. A máxima dessa doutrina era selecionar os mais aptos e eliminar e controlar os inaptos dentro da sociedade (Ibid.; p.40-41). Para isso, pregava o controle sobre a reprodução humana, impedindo aqueles considerados não aptos de se reproduzir e estimulando o cruzamento dos indivíduos de melhor “linhagem” para aperfeiçoar sua descendência. A teoria de Galton só ganha status científico após a sua morte, no início do século XX.

Mesmo com o fato de a Inglaterra nunca ter se convencido totalmente das ideias de Galton, a ideia de dar conotação hereditária aos comportamentos negativos tornou-se a forma de resolver problemas sociais em diversos países. Segundo Diwan, para além da Alemanha nazista, a eugenia foi legalizada em vários países de tradição democrática (Ibid.; p.47): “(...) a eugenia se expande mundialmente tornando-se uma das mais eficazes armas de controle social e político sob o argumento científico e médico” (Ibid.; p.48).

Ao contrário do que se pode pensar devido a sua tradição democrática, os Estados Unidos da América foram o país que aperfeiçoou e implantou diversos métodos da eugenia de Galton<sup>28</sup>. O país foi pioneiro na organização de comitês e sociedades eugênicas e espalhou por seu território políticas que puniam comportamentos sociais com ações médicas e leis de interdições de casamento para sujeitos específicos, como doentes mentais, alcoólatras e pessoas com doenças venéreas. Diwan descreve, no início do século XX, a multiplicação de instituições eugênicas e a realização de diversos concursos populares para julgar famílias inteiras e crianças de melhor “estirpe”, todos brancos, é claro (Ibid.; p.58-59).

É importante destacar que o aparato institucional eugênico foi financiado e divulgado por grandes corporações industriais, que tiveram um grande papel de viabilização desses procedimentos; “a eugenia foi a aliança entre o poder público, a ciência e a legislação” (Ibid.; p.63).

O comentário sobre a eugenia nos EUA é importante aqui porque vai se encaixar com o relato apresentado por Christianne Gomes sobre os movimentos de recreação no país, na mesma época. Ligando os pontos, percebe-se a simultaneidade entre as práticas de higienização dos divertimentos e controle social pelo lazer e o

---

<sup>28</sup> “Muito controverso na Grã-Bretanha, Francis Galton alcançou mais êxitos nos Estados Unidos, sendo nomeado membro honorário na fundação da Associação Americana de Reprodução, em 1905” (Ibid.; p.51/52).

pensamento eugênico. Pode-se perceber que o que constitui o embasamento para tais ideias que apresentam os divertimentos sadios como elementos de aperfeiçoamento da raça e neutralização dos degenerados da sociedade é esse pensamento que hierarquiza a sociedade a partir de pretensas características biológicas.

O caráter racista da eugenia, no entanto, não é explícito para muitos autores que dela se ocupam. As autoras aqui mencionadas, por exemplo, não assumem o racismo anti-negro do pensamento eugênico, não o reconhecem como um instrumento de afirmação da supremacia branca. O sentido de raça colocado por autores como elas está mais próximo do sentido que é atribuído à obra de Foucault, de algo que precede a ideia de classe. Análises como essas dão mais ênfase à dimensão de classe e por isso falham em medir as consequências da eugenia para a população negra; sem dimensioná-las é mais fácil isolar esse período no passado e não enxergar as suas continuidades e o quanto ele contribuiu para moldar a visão sobre o negro em várias esferas.

Tendo em vista tudo o que já foi exposto, adotando outro sentido de raça, não se pode negar o racismo do pensamento eugênico. O negro era visto como o símbolo da degeneração, do atraso, da ausência de força moral e isso é apenas a aplicação de um imaginário já existente, fruto da criação do sujeito racial, que passou a ter uma explicação pseudocientífica. Retomando Mbembe para ressaltar a ligação entre esse pensamento e o princípio de raça:

Atualmente se admite que a transcrição sociobiológica da raça data essencialmente do século XIX. Mas, se a transcrição sociobiológica da raça é um fato recente, o mesmo não se pode dizer do discurso plurissecular de luta de raças, que aliás, se sabe preceder historicamente o discurso sobre a luta de classes. No entanto, ocorreu que, em meio ao tráfico de escravos e ao colonialismo, assistiu-se ao deslocamento e à inédita aliança de dois discursos – o discurso acerca da raça no sentido biológico do termo (mesmo que esse sentido biológico estivesse longe de ser estável) e o discurso acerca da raça enquanto metáfora de uma proposição mais ampla sobre a velha questão da divisão e da sujeição, da resistência e da fragilidade do político, do elo, por definição sempre fraco e conteúdo inseparável, entre a política e a vida, o político e o poder de matar; o poder e as mil maneiras de matar ou de deixar (sobre)viver. (MBEMBE, 2018a; p.106-107).

Pode-se perceber que as políticas eugênicas tinham entre seus principais objetivos perpetuar e conservar a raça branca, afirmando a sua força e superioridade e, se não eliminar completamente, ao menos embranquecer outros grupos raciais.

Voltarei de forma mais detalhada na descrição da relação entre o pensamento eugênico e o lazer no Brasil mais adiante. O mais importante aqui é saber que o caráter racista das políticas de lazer em seu nascedouro se revela, entre outros aspectos, na sua forte relação com a eugenia, o que nos leva a perceber que o controle exercido pela via do lazer é um controle racializado, que busca manter a supremacia branca e eliminar o negro.

## **2.3**

### **O discurso do lazer moderno e as relações raciais na sociedade brasileira**

Considero importante investigar mais profundamente como esse desenho do lazer se estabeleceu no contexto brasileiro, visto que o trabalho se debruça sobre esta realidade e que tem uma série de especificidades advindas do regime colonial. A partir de agora, me ocupo de inquirir as origens da ideia de lazer moderno na sociedade brasileira à luz das relações raciais aqui vigentes, a fim de investigar o recorte racial do lazer por aqui.

Para isso, analiso alguns momentos históricos específicos, que foram determinantes no encontro entre o discurso racial e a ideia de lazer – ou os valores que a originam – no Brasil.

#### **2.3.1**

##### **A narrativa sobre o advento lazer na sociedade brasileira**

Antes de tudo, trago a narrativa de algumas das principais obras sobre o lazer no Brasil sobre o seu advento nesta sociedade, a fim de apresentar o olhar dessa corrente teórica sobre a ideia de lazer como produto da sociedade industrial. Também para que se perceba de que forma o lazer se relaciona com a industrialização e a urbanização brasileiras nessa narrativa e se observe as suas presenças e ausências.

A premissa do lazer como produto da sociedade industrial é operada mesmo na sociedade brasileira, uma sociedade essencialmente agrária até meados do século XX, cujo processo de industrialização foi muito diferente do das sociedades

européias e se fez dentro de um contexto geopolítico de subalternidade e dependência.

É por essa razão que ao falar sobre o lazer, principalmente neste capítulo, me referirei apenas ao contexto urbano, mesmo reconhecendo que ele não dá conta de explicar a complexidade das relações durante a maior parte da história brasileira, sobretudo por sua menor expressão numérica e concentrada em relação às outras regiões do país. Esse é um dos aspectos da teoria do lazer que critico neste trabalho, o fato de, restringindo-se à realidade urbana, deixar de lado uma grande parcela da população brasileira, que está no campo.

Em sua obra *O lazer no Brasil*, Renato Requixa, ao abordar o lazer, fala sobre os reflexos da industrialização e da urbanização. Como mencionei anteriormente, o autor endossa a tese de que o que possibilitou a configuração do lazer foi a divisão mais nítida dos tempos sociais, que teve lugar com a industrialização. Ele afirma que a preocupação com a temática do lazer surgiu em decorrência do fenômeno industrialização-urbanização (REQUIXA, 1977; p.46). Assim, a sua narrativa do desenvolvimento do lazer está atrelada ao trabalho formal nas indústrias.

Requixa narra o início da industrialização no Brasil dizendo que embora a primeira fábrica a se instalar em São Paulo tenha sido em 1811, esse estado só assume a liderança da industrialização no país em 1920 (Ibid.; p.26). Ele afirma ainda que, segundo relatório do Departamento Estadual do Trabalho de São Paulo, em 1912, as condições do início da industrialização brasileira se igualavam às condições da Europa e Estados Unidos nos primórdios da Revolução Industrial (Ibid.). Trabalhava-se muitas horas – entre 12 e 13 por dia – em condições aviltantes, com baixos salários e havia muitos empregados menores de idade, até mesmo menores de 12 anos. A essas condições se opuseram inúmeras manifestações e greves realizadas pelos operários, “no geral estrangeiros imigrantes, com predomínio de italianos, espanhóis e portugueses” (Ibid.; p.27).

O autor menciona a existência, entre o final do século XIX e o início do século XX, de clubes operários, centros recreativos, associações de caráter político, com tendências anarco-socialistas, que promoviam atividades de lazer para o divertimento e sociabilidade dos operários, com manifesto cunho político. É nesse contexto, ele diz, que se tornam perceptíveis “sintomas típicos de uma sociedade que deixa de ser tradicional e que vai adotando novos padrões de conduta, mais

próprios de uma civilização industrial, urbana e moderna” (Ibid.; p.28). É, em suas palavras, nessas cidades que começam a se apresentar de forma mais nítida as relações entre capital e trabalho, fazendo florescer a dicotomia entre o tempo de trabalho e o do não-trabalho, permitindo que o trabalhador dispusesse de um tempo para si próprio, um tempo verdadeiramente livre.

Requixa narra ainda o advento de uma legislação trabalhista de cunho social no Brasil, em função da própria industrialização, a partir da década de 1930, na era Vargas, quando foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e, posteriormente, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), pela qual foram instituídas a regulamentação das férias, a aposentadoria, o repouso semanal e a jornada laborativa de oito horas, que significou para os trabalhadores maior tempo livre. O autor menciona ainda a criação, em 1946, do SESI (Serviço Social da Indústria) e do SESC (Serviço Social do Comércio), uma iniciativa das classes empresariais para promover, dentre outros serviços, atividades de lazer – ainda que não utilizassem essa palavra – para os trabalhadores da indústria e do comércio e suas famílias (Ibid.; p.31).

A instalação da industrialização e da urbanização têm, para Requixa, reflexos diretos sobre as formas de lazer da população. O autor faz a diferenciação entre manifestações lúdicas tradicionais, que para ele congregam elementos das culturas indígena, africana e europeia e compreendem as manifestações lúdico-folclóricas e as lúdico-religiosas. Essas manifestações lúdicas tradicionais foram afetadas pela urbanização, que sobrepôs à sociedade tradicional uma sociedade moderna, marcada por formas de lazer com as quais elas não puderam competir, como os meios de comunicação de massa, embora não tenham sido completamente eliminadas. Aquilo que o autor denomina como atividades de lazer são as próprias do contexto urbano, como cinema, teatro, rádio, televisão, leitura, esportes, férias, fins de semana e turismo (Ibid.; p.45).

O autor adverte que a abordagem da industrialização dos países ditos desenvolvidos não se aplica à dos países ditos subdesenvolvidos, dentre muitos motivos, porque nestes a industrialização econômica não foi acompanhada pelo oferecimento de meios adequados de subsistência, emprego e infraestrutura urbana suficientes para atender às demandas da população, além de ressaltar o fato de que o país só passa a ter uma população predominantemente urbana na década de 1970 (Ibid.; p.46). Assim mesmo, tal população urbana se concentrou nas cidades

grandes e médias, predominantemente na região sudeste do país, comportando enormes desníveis regionais.

A cultura urbana não foi difundida de forma simétrica em todo o país, o que se espalhou para diferentes localidades foi o que o autor chama de “urbanismo *as a way of life*”, uma tentativa de reproduzir os valores da sociedade urbana embora a urbanização não fosse uma realidade completa. O lazer se inseriria então nessa ideia, estando presente na vida dos cidadãos em suas formas consideradas mais modernas mesmo que não se configurassem as circunstâncias que usualmente o originam. O que se cria é um estilo de vida e comportamento adequado às exigências do capitalismo industrial, independente do seu grau de avanço.

Luiz Octávio de Lima Camargo (1992) no livro *O que é lazer* narra o surgimento do lazer juntamente com a modificação dos tempos sociais causada pela industrialização. Ele diz que o processo de imposição de uma cultura própria pelo trabalho industrial, que imprimiu um ritmo de trabalho diferente do trabalho rural foi uma realidade inclusive no Brasil: “a um tempo natural, humano, uno, integral, do campo, opôs um tempo artificial, alienado da produção, que não se integra nem à dinâmica familiar” (Ibid.; p.36). Esse tempo artificial, em suas palavras, surge à medida que o trabalho industrial não poderia ser permeado pelo lúdico como no campo e era preciso, nos interstícios da jornada de trabalho, atender às necessidades de diversão, entretenimento e prazer.

O autor menciona a luta pela redução da jornada de trabalho dos trabalhadores brasileiros como algo presente desde o início da industrialização, no fim do século XIX e associa isso ao fato de que a mão de obra da indústria era formada por “migrantes europeus que desembarcaram treinados no trabalho e na ação reivindicatória, com consciência sobre os rumos da luta pela redução da jornada de trabalho” (Ibid.; p.40).

Fazendo uma pausa na narrativa da zona do ser, vale ressaltar que afirmações como a mencionada anteriormente podem ensejar duas interpretações errôneas, uma de que a força reivindicatória, a capacidade de luta e resistência a circunstâncias adversas era exclusividade dos imigrantes europeus que trabalhavam nas indústrias, que remete a diversas interpretações teóricas que colocam a classe operária como a única protagonista de lutas e revoluções e outra, diretamente ligada a essa, de que somente os trabalhadores de origem europeia reivindicaram melhores condições de trabalho no Brasil. Esse tipo de visão deturpa e invisibiliza a luta de

muitos outros brasileiros e brasileiras cuja resistência ajudou a moldar os rumos da história deste país, como por exemplo, a população escravizada, cuja resistência e capacidade de reelaboração da realidade foi o que de mais revolucionário se produziu no Brasil, muito antes das lutas operárias, que neste momento não representavam toda a sociedade brasileira. Retomarei a questão dos trabalhadores de origem europeia mais adiante.

Segundo Camargo, as reivindicações de diminuição da jornada de trabalho, no início do século XX eram rebatidas com afirmações como a de que uma jornada menor aumentaria os lazeres alcoólicos e o trabalho da polícia e de que aquilo seria algo anárquico, subversivo e imoral (Ibid.; p.42). Afirma que a gradativa conquista de uma jornada de trabalho reduzida beneficiou o lazer, fazendo com que os trabalhadores, independente do tempo de trabalho, se habituassem a preservar uma faixa considerável de seu tempo livre para atividades “voluntárias, desinteressadas, hedonísticas e liberatórias, chamadas de lazer”. Por essa razão, Camargo diz que o lazer é sim um produto do trabalho (Ibid.; p.49).

Diante do fato, até reconhecido por esses autores, de que no Brasil nunca se configuraram as circunstâncias dariam origem ao lazer, e de que as atividades de lazer já eram uma realidade antes que se começasse a desenhar uma industrialização, surge uma questão: faz sentido buscar as bases circunstanciais do conceito de lazer para definir algo como tal no contexto brasileiro? Faz sentido ligar a origem do lazer no Brasil às reivindicações dos trabalhadores das indústrias, em sua maioria imigrantes europeus e à criação de entidades patronais voltadas para esse público? Creio que não, mas essa é, como estou demonstrando, uma postura adotada pelos principais autores brasileiros, embora em alguns momentos se contradigam por reconhecer que as circunstâncias que dariam origem ao lazer não estavam configuradas no Brasil. Mais importante ainda, foi esse modelo que pautou a atuação do Estado na rubrica do lazer. Tal modelo acaba por excluir da ideia de lazer diversos sujeitos, principalmente os que estavam inseridos de forma desigual na lógica do trabalho formal industrial urbano.

Por exemplo, Camargo adverte que, por mais que a industrialização tenha produzido a urbanização, a urbanização não se reduz àquela, mas guarda uma relativa autonomia. Afirma que há cidades no Brasil que surgiram antes mesmo que se tivesse uma base industrial e a industrialização não é o único fator responsável

pelo processo de urbanização (Ibid.; p.51). O autor afirma ainda, que a configuração do lazer no Brasil está mais ligada à urbanização do que à industrialização.

Nessa mesma esteira, Victor Melo e Andrea Marzano afirmam que, mesmo o Brasil sendo um país marcado pela persistência da escravidão, por uma economia substancialmente agrária e por um limitado processo de industrialização, a sociedade já conhecia formas de divertimento próprias das sociedades industriais desde o século XIX (MELO; MARZANO, 2010).

Os autores questionam a adequação da utilização do termo lazer para designar esse período, por não estarem configuradas as circunstâncias que deram origem ao conceito, mas narram, em um contexto de debates em torno da civilização e modernidade em que se buscava imitar padrões europeus, a importação de uma determinada ideia de lazer (Ibid.; p.12). Essa ideia de lazer estava atrelada à ideia de civilização.

Havia um desejo de reproduzir os padrões de divertimento do mundo europeu, como sinal de civilização, mesmo que por aqui não se tivesse o mesmo, ou nem mesmo próximo, nível de industrialização. Tal intento se materializou em diversos conflitos urbanos, dentre os quais a remodelação urbana de Pereira Passos, no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX: “intelectuais e autoridades defendiam que as diversões da cidade – não só nas praças como também nos teatros e outros espaços – deveriam atestar o seu grau de civilização” (Ibid.; p.13).

Cleber Dias, no artigo *Emergência histórica do lazer no Brasil* (2014), vai mais fundo e questiona a afirmada descontinuidade entre o lazer moderno e os divertimentos pré-modernos<sup>29</sup>, principalmente no contexto da América Latina, onde não só o pensamento sobre o lazer, mas sobre a própria modernidade, reforçam uma ideia de incompletude, de ausência, de atraso em relação a um centro<sup>30</sup>. O autor afirma que se deve especificar em que medida exatamente o lazer é um fenômeno

<sup>29</sup> É importante destacar aqui que o conceito de modernidade que utilizo nesse trabalho difere do apresentado pelo autor. Como foi exposto na primeira parte deste capítulo, me filio ao pensamento decolonial sobre o início da modernidade com a “descoberta” da América, em 1492, o que vai modificar também a sua configuração. Entendo também que não há apenas uma modernidade, mas diferentes modernidades.

<sup>30</sup> “No âmbito do lazer, as implicações dessas formas de pensamento manifestam-se na tendência de alguns estudos concentrarem-se mais na identificação do que faltaria às práticas de lazer na América Latina para se constituírem plenamente como tais. Estudos assim tomam arbitrariamente os padrões da Europa como norma. Nesses termos, só teríamos lazer na América Latina à medida que nossas práticas de divertimento se tornassem semelhantes às práticas da modernidade europeia. Desse modo, o estudo histórico do lazer latino-americano define-se através de suas supostas ausências” (DIAS, 2014; p.52).

social moderno e apresenta a sua emergência histórica em um período muito anterior à configuração das condições entendidas como necessárias de industrialização, trabalho formal e urbanização.

Meu argumento é o de que se pode localizar a ocorrência histórica do lazer no Brasil desde pelo menos os fins do século XVIII. A partir daí existe, então, um processo de construção social do lazer, tal como prescrito em duas definições conceituais clássicas, ainda que não do mesmo modo e nos mesmos termos que havia sido em outras partes do mundo (Ibid.; p.52).

Assim, descreve o esforço das elites já no século XVIII em difundir os valores sociais do trabalho em detrimento do ócio, a massiva reprovação da “vadiação”, as iniciativas de controle dos divertimentos da população desde a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808 e a rede de divertimentos que existiam, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro à essa época, como teatros, cinemas, praias, restaurantes e botequins.

O que importa aqui é perceber que a ideia de lazer no Brasil, seja nas narrativas que o associam às conquistas do operariado industrial, ou nas que o situam no contexto mais amplo da urbanização e “modernização”, nasce fortemente atrelada aos valores de uma sociedade capitalista, urbana e industrial, importados da Europa, juntamente com a ideia de civilização, ideias essas pautadas no eurocentrismo e nas dimensões da matriz colonial de poder.

### **2.3.2.**

#### **O processo de urbanização e industrialização do Brasil e as relações raciais**

Visto que a teoria situa o lazer no contexto da urbanização e da industrialização, importa investigar alguns aspectos das relações raciais na sociedade urbana e industrial para compreender se e de que forma elas moldam a ideia de lazer que aqui nasce. É importante ressaltar novamente que, apesar de se falar “Brasil”, essa narrativa costuma ser centrada principalmente no eixo São Paulo e Rio de Janeiro e nas comunidades negras urbanas desses estados e de outros como Bahia, Pernambuco e Minas Gerais.

Em uma realidade marcada pelo racismo por denegação e pelo mito da democracia racial, que encobrem a materialidade do racismo neste país, faz-se

importante revisitar as bases do discurso racial do Brasil moderno, com fatos que não são apenas eventos históricos que se encerraram no passado, mas que ajudaram a estabelecer a tecnologia do racismo, que se mantém permanentemente.

### 2.3.2.1

#### **O período de transição entre o trabalho escravo e o trabalho livre no Brasil e os sentidos da cidadania negra**

A primeira parada que faremos é no século XIX, compreendendo os momentos finais da escravidão no Brasil e o pós-abolição. Se muitos autores entendem que o surgimento do lazer no Brasil está ligado ao trabalho formal industrializado, que em tese modifica os tempos sociais, é preciso entender como esse trabalho é marcado racialmente no seu nascedouro e situar o negro em relação a essa transição na sociedade. Além disso, esse é um período para muitos autores importantíssimo para a compreensão da “modernidade” brasileira, das bases do republicanismo e da configuração que assumem Estado, Direito e sociedade.

Entendo que a discussão sobre o tempo livre no contexto de uma sociedade em processo de urbanização no Brasil não se iniciou com a diminuição da jornada de trabalho dos operários, como narram os autores dos estudos do lazer, mas com a iminência do fim da escravidão. Como veremos, esse é um momento em que, dentre outras questões, o tempo livre ocupa a ordem do dia, ainda que a preocupação não seja de forma imediata com atividades alternativas a preenchê-lo, mas com a lógica de trabalho livre.

A escravidão negra no Brasil teve seu fim oficial em 13 de maio de 1888 com a assinatura da Lei Áurea. Sabemos que este foi um dos últimos países a abolir a escravidão. Sabemos também que esse evento não tem como único momento a assinatura da lei, mas que foi resultado de uma longa transição, em um período marcado por intensas discussões acerca do fim da escravidão, incertezas quanto à forma como se faria a transição para o regime de trabalho livre e, principalmente, quanto ao destino da massa negra com o fim do cativo – apesar de que grande parte dessa massa já estava liberta nesse momento. O século XIX no Brasil foi agitado não só por essas discussões e pela concorrência de vários projetos que visavam dar um sentido a esse estado de coisas, mas por uma série de eventos sociais que davam o tom dessa dramática transição.

A racialização teve um papel central no processo emancipacionista brasileiro. Aqui podemos perceber uma necessária transição na forma de estruturação do discurso racial. Se as diferenças raciais até então se pautavam de forma incontestada na escravidão, com o fim dela elas precisariam se pautar em outras justificativas para se legitimar. Precisariam ser acomodadas em outras configurações, embora, como veremos mais à frente, a abolição não tenha representado propriamente uma ruptura.

Wlamyra Albuquerque (2009; p.34) afirma, sobre esse período, que estavam sendo reconstruídos os sentidos sociais e políticos da liberdade e da cidadania para a chamada “população de cor” e isso se fazia sob intensa disputa. Para ela, nas últimas décadas do século XIX se faziam notar práticas baseadas na ideia de raça “nos debates jurídicos, nas decisões políticas, na construção de memórias e símbolos da escravidão, nos prognósticos e planos para o futuro da nação” (Ibid). A raça fundamentou hierarquias sociais que estavam ali sendo reformuladas frente ao fim da lógica senhor/escravo e esteve na base dos projetos nacionais em curso nesse período<sup>31</sup>.

Clóvis Moura em *Sociologia do Negro Brasileiro* (2019), ao escrever sobre o escravismo no Brasil, o chama, em sua última fase, de “escravismo tardio”. A partir dessa chave, ele pontua como por aqui, a modernização da sociedade, no que diz respeito principalmente à urbanização e às relações de produção, se fez no âmbito da escravidão, fazendo coexistirem relações escravistas e capitalistas.

O autor situa principalmente no período a partir de 1850, que determina como fase final do escravismo brasileiro, a modernização das cidades e dos hábitos dos brasileiros como resultado de modificações profundas na economia mundial e da passagem da fase de exportação de mercadorias para a fase de exportação de capitais. Essa modernização era injetada do exterior: “tudo aquilo que significava civilização no seu conceito do capitalismo clássico era trazido de fora e se incorporava à nossa sociedade civil, excluídos os escravos” (Ibid.; p.260). Essa

---

<sup>31</sup> Mais construções nesse sentido podem ser percebidas nos trechos abaixo: “(...) na segunda metade oitocentista, a iminência do fim do binômio senhor-escravo, até então estruturante das relações sociais e definidor do rol dos cidadãos, redimensionou concepções de diferença e pertencimento racial”; “(...) o processo emancipacionista foi marcado pela profunda racialização das relações sociais; e a manutenção de certos esquemas hierárquicos foi o principal salto do longo e tortuoso percurso que levou a sociedade brasileira à extinção legal do cativo em 1888” (ALBUQUERQUE, 2009; p.37).

modernização foi capaz de conviver com uma estrutura de dominação e alienação de seres humanos nas relações sociais:

A tecnologia era introduzida do exterior, os meios de comunicação mecanizavam-se, abriam-se estradas de ferro em todo o território nacional, o cabo submarino era inaugurado, tínhamos gás de iluminação, telefone, bondes de tração animal, mas tudo isso superposto a uma estrutura traumatizada no seu dinamismo pela persistência de relações de produção escravistas. Era, portanto, uma modernização sem mudança social. Em outras palavras: as estruturas básicas da sociedade brasileira ainda eram aquelas que procuravam manter e eternizar essas relações obsoletas, criando, com isso, uma contradição flagrante e progressiva com o desenvolvimento das forças produtivas que se dinamizavam (Ibid.).

Essa concomitância entre escravismo e modernização foi, segundo Moura, responsável pela criação de contradições sociais que se acumularam e agudizaram com o tempo (Ibid.; p.261). Para mim, no entanto, isso mostra aquilo que já mencionei na parte anterior do capítulo, que as relações escravistas não são externas ao capitalismo, ou constituem um elemento anacrônico que precisa ser superado para que ele funcione, aquilo que alguns autores chamam de pré-capitalismo. O escravismo é, pelo contrário, parte constitutiva das relações capitalistas, o elemento que as tornou possível em seu início, tendo sido não só o seu sustento financeiro como tendo oferecido as bases da estrutura social necessária para que tais relações se solidificassem.

Dentro dessa modernização narrada por Clóvis Moura, posso situar a emergência de formas de divertimento próprias das sociedades industriais no bojo da urbanização das grandes metrópoles, que buscava seguir os modelos europeus, como as que mencionei no ponto anterior<sup>32</sup>. A emergência dessas atividades se inseriu no contexto de uma sociedade escravista e não deixou de incorporar suas contradições e se inscrever nos mecanismos de racialização próprios do período.

Um dos elementos principais a dar o tom das relações raciais no período mencionado, que é constantemente negado nas narrativas oficiais é a insurgência negra. A resistência dos sujeitos submetidos à escravidão foi intensa durante todo o seu período e se constituiu como um problema na vida institucional brasileira, de modo a determinar as ações políticas, os institutos jurídicos e os desdobramentos

---

<sup>32</sup> O livro *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, organizado por Victor Andrade de Melo e Andrea Marzano traz muitas dessas histórias da emergência de práticas de lazer em um período anterior ao da suposta configuração das circunstâncias da sociedade industrial.

do sistema escravista, embora o discurso hegemônico tenha criado uma ideia de passividade desses sujeitos e aceitação de sua sorte.

A insurgência negra foi, segundo Clóvis Moura, um dos principais fatores a desestabilizar o regime da escravidão, provocando um desgaste econômico, com diversos prejuízos aos senhores pelas rebeliões, pela perda da produção e pelo reforço da estrutura repressiva, um desgaste político, com a preocupação política e militar das autoridades senhoriais e um desgaste psicológico, provocado pelo estado de pânico e receio de novas insurgências (Ibid. p.271-282).

Sobre esse desgaste psicológico, Célia Azevedo narra em *Onda Negra Medo Branco: o negro no imaginário das elites no século XIX* o chamado medo branco, que pautou os diversos desdobramentos políticos da escravidão no Brasil ao longo do século XIX.

Azevedo afirma que o medo branco decorrente da revolução haitiana<sup>33</sup> fez parte do imaginário brasileiro durante todo o século XIX e moldou a forma como o Brasil, principalmente após a sua independência, conduziu sua organização política e jurídica e as estratégias utilizadas para as relações raciais (AZEVEDO, 2004; pp.28-30).

Narra ainda que os “grandes” homens da elite que viviam no Brasil, assustados, se questionavam se no Haiti os negros conseguiram subverter a ordem e acabar com a tranquilidade dos proprietários, por que o mesmo não poderia se repetir por aqui. Isto porque a realidade brasileira não era muito diferente, sendo os quilombos, revoltas, assaltos às fazendas e insurreições presentes desde a chegada dos africanos escravizados ao Brasil. Embora as insurreições que ocorreram até então não tenham sido “bem-sucedidas”, a possibilidade de que pela persistência alguma outra o fosse era real<sup>34</sup>. Resta questionar o significado de “bem-sucedida”

---

<sup>33</sup> Em janeiro de 1804, os negros escravizados, comandados por Toussaint l’Ouverture, depois de intenso conflito com o exército francês, se fizeram vitoriosos e proclamaram a independência da colônia de São Domingos, que passaria a se chamar Haiti, utilizando-se – e subvertendo seu sentido – dos princípios revolucionários da Revolução Francesa. Esse foi à época um enorme exemplo de sucesso de uma revolta negra, que se espalhou por uma América onde vigorava o regime da escravidão e inspirou outros negros no continente a continuar lutando por sua liberdade. Luiz Mott afirmou que no Brasil, a importação de ideias fez com que chegasse o exemplo revolucionário de São Domingos, tanto aos negros brasileiros inspirando revoltas nessa esteira, quanto às autoridades portuguesas, causando medo do perigo que esse exemplo representava à escravidão no Brasil (MOTT, 1973; p.128).

<sup>34</sup> A autora dá o exemplo do desenrolar das insurreições baianas, no início do século XIX, organizadas pelos haussás e nagôs, que, segundo a autora, mesmo não tendo alcançado seus objetivos, não deixavam de ser atemorizantes e representar uma ameaça real (AZEVEDO, 2004; p.29).

empregado aqui, pois, embora as insurreições mencionadas não tivessem resultado na tomada do poder, como no Haiti, elas tiveram diversos efeitos que fissuraram o sistema escravocrata.

Frente a essas expectativas disseminadas de inversão da ordem política e social, de vingança generalizada contra os brancos, os ouvidos educados não só ouviram como começaram a falar e sobretudo a escrever, registrando todo um imaginário em que sobressai a percepção de um país marcado por uma profunda heterogenia sócio racial, dividido entre uma minoria branca, rica e proprietária e uma maioria não-branca, pobre e não-proprietária (AZEVEDO, 2004; p.29).

Diante desse quadro, foram pensadas diversas soluções no sentido de diluir a identidade negra, impedindo a organização do contingente negro e intensificar a repressão a fim de neutralizar o seu potencial revolucionário (Ibid.).

Clóvis Moura chama o fenômeno de síndrome do medo: “uma verdadeira paranoia apoderou-se dos membros da classe senhorial e determinou o seu comportamento básico em relação às medidas repressivas contra os negros em geral” (MOURA, 2019; p.276). A síndrome do medo refletia a necessidade de um controle social despótico capaz de esmagar a massa escrava quando se rebelasse, por isso, em não poucos momentos, ela se traduziu, em um primeiro momento, em uma legislação altamente repressiva e, depois, na modernização dessas táticas de poder, ainda que sob o mesmo objetivo de controle<sup>35</sup>.

O medo branco da onda negra intensificou as discussões que se fizeram nos momentos finais do escravismo sobre o destino da população negra e teve uma influência constitutiva nos desdobramentos políticos – e conseqüentemente jurídicos – da escravidão no país. Célia Azevedo narra duas soluções que partem do medo e se refletem na consolidação do trabalho livre no Brasil, duas soluções que, embora em um primeiro momento pareçam distintas, estão ligadas e

---

<sup>35</sup> Moura diz que, na primeira fase do escravismo “as autoridades coloniais e a classe senhorial usavam de toda a brutalidade, legislando de forma despótica contra o escravo. Isso vai dos alvarás mandando ferrar escravos à legislação da pena de morte, do açoite, execução sumária ‘sem apelo algum dos escravos rebeldes, etc. Nessa fase não há nenhum processo de mediação, e a legislação terrorista reflete essa síndrome de forma transparente. Aliás, para respaldar esse conjunto de medidas jurídicas há todo um aparato de repressão brutal e legal” (Ibid.; p.276). Já na segunda fase, ele assim a descreve: “Há toda uma modernização das classes senhoriais que depois da lei de 1835 passam a procurar elaborar leis protetoras contra a massa escrava. Modernizaram as táticas, mas a estratégia de poder, a fim de manter os escravos sob controle, permanece. E a síndrome do medo continua, sob novas formas, a condicionar o comportamento dos senhores de escravos” (Ibid.; p.280).

compartilham ideias semelhantes: a violenta disciplinarização do negro segundo a lógica do trabalho capitalista e as políticas imigrantistas.

### 2.3.2.2

#### **“Vadiagem”, controle social da população negra e discurso imigrantista**

O controle biopolítico exercido para moldar a subjetividade do trabalhador livre à ainda incipiente sociedade capitalista no Brasil foi um controle racializado, que associava o progresso ao branco, o atraso e o perigo ao negro e intensificou a partir dessas figuras uma repressão violenta, que se pautou principalmente na esfera criminal.

Nas discussões travadas ao longo do século XIX, no momento anterior à abolição da escravatura, como já mencionei, havia uma preocupação quanto ao destino do trabalho livre no Brasil, que se fez, segundo Célia Azevedo, por duas frentes, uma pela proposta de disciplinarização do elemento nacional formado por negros, indígenas e pobres e seu aproveitamento para o trabalho e outra pela proposta de total substituição desses por imigrantes europeus. Ambos acreditavam na inferioridade do negro e do indígena, mas estes últimos se engajaram mais na explicação científica da sua inferioridade racial.

Aqueles reformadores que buscavam incorporar a população negra à sociedade entendiam que isso não se poderia fazer sem que fosse instituído um controle estrito e cotidiano de suas vidas, por parte do Estado (AZEVEDO, 2004; p.40). Buscava-se combater o ócio, um antigo vício da humanidade, chamado de “vagabundagem”, uma ameaça que estava às portas com o fim da escravidão. A repressão sistemática dos que não tinham “modo certo de vida”, não se submetendo à disciplina do trabalho, deveria caminhar de mãos dadas com a indução da formação de uma mentalidade de amor ao trabalho na população.

A autora descreve discursos como o do baiano Moniz Barreto, no início do século XIX, já alarmado com a “vadiagem”, que poderia se expandir com o término da escravidão. Por isso, para ele, era preciso estabelecer uma coação policial sobre os escravos que se alforriassem. Estes só deveriam dispor da liberdade para trabalhar e nunca para “vagar sem destino útil e honesto”, segundo os padrões do

Estado (Ibid.; p.40/41). Assim, começa a se moldar um esforço no sentido de disciplinar os governados para que fossem “úteis”.

Ao lado da repressão, deveria caminhar o aprendizado moral, direcionado para a difusão do dogma do trabalho, naquilo que a autora chama de “pedagogia da transição”. A moralização disciplinadora dos escravos era entendida por muitos como uma chave para prepará-los sistematicamente para a liberdade. Diante do quadro que descrevi anteriormente, da vigência do medo branco, pode-se perceber que os objetivos eram mais de, por meio da internalização pelo dominado da dominação por parte do dominador, neutralizar seu potencial de resistência.

(...) de nada adiantaria a coação policial ao trabalho e o controle administrativo das vidas se não ocorresse simultaneamente uma internalização da hierarquia social ou um reconhecimento subjetivo da posição social a ocupar e dos limites das aspirações. Assim, **era preciso coagir ex-escravos e pobres ao trabalho e manter o seu dia-a-dia sob um controle estatal estrito, sem descuidar de lhes abrir novas perspectivas de vida, o que significava incentivar novas necessidades de consumo e prazer. Estas perspectivas, porém, deveriam restringir-se ao âmbito do trabalho constante e disciplinado.** Fora dele não haveria mais espaço para os homens livres a caminho da cidadania (Ibid.; p.44) (grifo meu).

Esse discurso, ao mencionar o incentivo de novas formas de consumo e prazer dentro do contexto de controle do trabalho disciplinado parece um indício do papel que o lazer como produto já assumia em outras sociedades e viria a assumir posteriormente no Brasil, o de operar uma espécie de educação para os valores da sociedade industrial.

Em suma, os discursos de incorporação do nacional ao mercado de trabalho livre eram pautados no combate à vadiagem, à qual eles – principalmente os negros – eram propensos segundo o discurso oficial, na disciplinarização e coação ao trabalho. A coerção jurídica e policial ao trabalho deveria caminhar ao lado da persuasão moral.

É no olhar para o Direito, mais especificamente a esfera penal que esse combate à vadiagem assume um sentido mais profundo do que somente evitar o ócio em nome da civilização do trabalho, é aí que ele escancara sua dimensão mais ampla e suas raízes racistas.

O sentido do termo vadiagem foi construído a partir de práticas que, se não totalmente, eram em parte muito significativa atribuída a pessoas negras. Outro sentido que se pode apreender do termo, se referia basicamente ao ócio e aos

divertimentos da população negra, que eram tidos como uma perturbação à ordem pública, sendo objeto de controle e repressão por parte da política criminal. Tais divertimentos, elaborados a partir da herança africana e de seus diálogos e incorporações da diáspora, representavam o atraso, a não-civilidade, aquilo que se queria extirpar em nome do avanço da sociedade.

Ana Flauzina, em *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida brasileiro*, ao falar sobre o sistema penal imperial-escravista, apresenta como uma das suas principais características a vigilância e o controle exercidos sobre a população negra, que foi aos poucos sendo transferido da casa grande para o âmbito público, na figura da polícia. A tensão que caracterizou o medo branco fez com que se colocasse em prática um projeto policial cujo principal mote foi a obsessão do controle dos corpos e do modo de vida da população negra (FLAUZINA, 2017; p.67).

A intensificação da rede de controle foi, segundo a autora, uma necessidade, diante do fato de que a intensa urbanização acarretou uma grande concentração de pessoas negras nas cidades. Dá o exemplo do Rio de Janeiro, então capital do Império que, em 1849 agregava a maior concentração urbana de escravos no mundo desde o Império Romano, com a proporção de 110 mil escravos para 266 mil habitantes: “o Rio de Janeiro era quase uma cidade africana” (Ibid.; p.68). As cidades eram habitadas por escravos, libertos e alforriados, que formavam territórios negros e imprimiam no espaço as suas práticas, suas significações, seu modo de vida. Esse fato aguçava o clima de medo das elites, ensejando a criação de mecanismos de repressão mais rígidos e violentos do que tão somente o discurso de estímulo ao amor pelo trabalho<sup>36</sup>.

O Código Criminal do Império, de 1830, foi peça fundamental nesse projeto, ao colocar em prática um esforço criminalizador de diversas condutas atribuídas aos sujeitos negros. É importante ressaltar que, se a essa época o negro era considerado coisa para os outros ramos do Direito, como o direito civil, no qual era

---

<sup>36</sup> “Uma massa negra des governada, vivendo à margem da tutela, com possibilidade de se articular sem maiores resistências, poderia representar não só o fim de um sistema de exploração de mão-de-obra, mas o da própria hegemonia branca no poder. Era preciso apertar os freios, estreitar ainda mais o controle sobre os escravizados, não deixando escapar os libertos à engenharia do controle” (FLAUZINA, 2017; p.68).

qualificado como bem móvel, o único ramo para o qual ele era considerado pessoa era o direito penal, para fins de punição<sup>37</sup>.

A expressão desse esforço de criminalização mais interessante para este momento do trabalho é a criminalização da vadiagem, que segundo Flauzina “é um dos símbolos mais bem-acabados do projeto político imperial no tratamento da população negra” (Ibid.; p.70). O artigo 295 do referido código criminal trazia o seguinte dispositivo:

CAPITULO IV  
VADIOS E MENDIGOS

Art. 295. Não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta, e util, de que passa subsistir, depois de advertido pelo Juiz de Paz, não tendo renda sufficiente.  
Pena - de prisão com trabalho por oito a vinte e quatro dias.

No código penal posterior, de 1890, o dispositivo adquire sofisticação maior:

CAPITULO XIII  
DOS VADIOS E CAPOEIRAS<sup>38</sup>

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de ocupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:  
Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Mais sobre esse assunto em: PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. *O Negro na Ordem Jurídica Brasileira*. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v.83 (1988). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67119>

<sup>38</sup> Sobre tal categoria, Dora Bertúlio afirma: “Novamente aqui as categorias misturam-se e incidem sobre indivíduos determinados, cuja associação permite e reproduz o estereótipo negativo do elemento negro na população brasileira. Mendigos e vadios não eram exclusivamente os negros – eram a maioria, não só do total daquele universo, como do universo de sua população. Capoeira não só eram negros como a capoeira era uma dança ou bailado que, embora tivesse servido de arma de defesa nos idos da escravidão, era principalmente uma dança, tradição, resquícios da cultura africana”. “A Capoeira chegou com os escravos negros e sempre foi marginalizada como ‘coisa de preto e de vagabundo’”. (BERTÚLIO, 2019; p.162).

<sup>39</sup> Os parágrafos ainda dispunham quanto às punições e condições para que a pena fosse extinta, o que estava condicionado à aquisição de um trabalho:

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presídios militares existentes.

Parapho unico. Si o infractor for estrangeiro será deportado.

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, si o condemnado provar superveniente aquisição de renda bastante para sua subsistencia; e suspensa, si apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue.

Podemos perceber que o tipo penal da vadiagem, antes da abolição, se encaixava perfeitamente na situação dos negros libertos, que, deixando o cativoiro, se concentravam nos centros urbanos e no pós-abolição, na massa negra liberta. Para Ana Flauzina, a criminalização da vadiagem no Império veio suprir a lacuna deixada pelos libertos, que escapavam da disciplinarização do poder hegemônico no âmbito senhorial, intensificando-se como resposta uma rede pública de vigilância (FLAUZINA, 2017; p.70).

A vadiagem, em última instância, é a criminalização da liberdade: aos negros não é facultado o exercício de uma liberdade sem as amarras da vigilância. Apartados da cidadania, a sociedade imperial apreende os negros no desempenho de dois papéis: escravos ou criminosos. Tendo em vista a dificuldade em se promover a efetiva ocupação a mão-de-obra negra livre nos termos pautados pela elite, a vadiagem, inserida no pacote de inviabilização social do contingente negro, é uma categoria funcional da política. No Império, portanto, gera-se o ócio como argumento para a punição (Ibid.).

A autora ainda menciona outros dispositivos que intervinham diretamente no direito de ir e vir dos negros, escravizados ou não, como a norma que determinava a prisão e o castigo de escravos que estivessem nas ruas sem uma cédula assinada por seu senhor e a que determinava que os pretos forros, para poderem circular livremente, solicitassem um passaporte junto ao juiz de paz ou criminal, submetido à sua liberação<sup>40</sup> (Ibid.; p.68). Em sua narrativa, “o arcabouço jurídico foi se armando para gerir a movimentação da massa negra nas cidades, dizer onde e quando poderiam circular e professar seus cultos, que tipo de atividades lhes eram cabíveis” (Ibid.; p.69).

Dora Bertúlio (2019) cita, além dos dispositivos dos códigos criminais, as Posturas Municipais, normas de comportamento ditadas pelo município. A autora diz que essas Posturas, enquanto determinavam a estrutura política e administrativa de cada localidade, determinavam também o tratamento e as possibilidades de circulação de negros e brancos. Era nessa instância que se via de forma mais explícita esse papel do Direito delimitando os espaços de pessoas negras.

---

*Paragrapho unico. A sentenza que, a requerimento do fiador, julgar quebrada a fiança, tornarà effectiva a condemnação suspensa por virtude della.*

<sup>40</sup> Artigos 1 e 3 do decreto de 20 de março de 1829.

Bertúlio menciona códigos de postura, como o de Laguna, Santa Catarina (Resolução 429 de 28.03.1857), que “proíbe batuques de escravos e multa os senhores que permitirem tais folguedos” (Ibid.; p.34), e as Posturas Municipais de Paraibuna, São Paulo, que determinavam: “São proibidos na cidade os bailes de pretos (de qualquer natureza), salvo com licença de autoridade” (Ibid.). Esses exemplos mostram o papel do Estado e do Direito no controle do modo de vida e limitação dos divertimentos produzidos por pessoas negras.

Pode-se perceber então que a lógica que inaugura a urbanização e a formação dos valores de uma sociedade industrial no Brasil é informada pelo repúdio ao ócio e imposição da disciplina do trabalho, pela criminalização da liberdade negra, pela repressão de seus ajuntamentos, da diversão e das variadas formas de produção de sentidos para o mundo, da leitura da ocupação do espaço público pela população negra em termos de ameaça e medo.

As elites brasileiras ficavam alarmadas, assombradas com a possibilidade da emergência de um sentido de liberdade a partir da população negra. Percebiam desde cedo os seus ajuntamentos, suas festas, suas danças, seus jogos, suas espiritualidades, como instrumentos potentes para a organização, a elaboração da insurreição, o que colocava em perigo a supremacia branca<sup>41</sup>. Por isso, não de forma ingênua, um de seus principais projetos foi dissolver isso. A liberdade do negro, expressa na elaboração de seus divertimentos não caberia na sociedade urbano-industrial brasileira, não coincidiria com seus valores de manutenção da subalternidade desses sujeitos. Tal sociedade se construiu sobre a negação, o apagamento e a repressão desses divertimentos, criando outros – sob a rubrica de lazer – que afirmavam outros sentidos de mundo.

A outra solução pensada no século XIX mencionada por Célia Azevedo, que se contrapunha ao aproveitamento do negro livre no mercado de trabalho por meio de políticas de disciplinarização foi o imigrantismo, a proposta que ao final foi vitoriosa. Muitos reformadores propuseram como solução para os problemas raciais que o Brasil enfrentava, o fim do tráfico negreiro e a iminente abolição da

---

<sup>41</sup> Nesse mesmo sentido, Ana Flauzina: “A legislação que investiu contra vadios, mendigos e vagabundos, por exemplo, serviu a uma vigilância que se posicionava ante a uma massa negra urbana de forma a cercar sua movimentação espacial, evitar as associações, extirpar as possibilidades de qualquer ensaio de reação coletiva” (Ibid.; p.85).

escravatura, a substituição física do negro pelo imigrante europeu, tanto na agricultura quanto nas atividades urbanas (AZEVEDO, 2004; p.51).

O incentivo à imigração europeia foi um dos maiores instrumentos da política de branqueamento da população brasileira. Segundo seus defensores, era preciso aumentar o número de brancos nas cidades, tomadas pela população negra e realizar “infusões de sangue europeu” na população brasileira a fim de promover o progresso, a cultura e a civilização. O negro era associado à escravidão e ao atraso, enquanto o branco era associado ao progresso e ao trabalho livre<sup>42</sup>.

Influenciados pelas teorias do racismo científico que já faziam eco na Europa e Estados Unidos, os imigrantistas afirmavam a inferioridade natural dos negros e a sua incapacidade para internalizar a disciplina do trabalho livre e os sentimentos civilizados. Aqui, o argumento da propensão do negro à vadiagem, da sua paixão pelo ócio, foi um elemento que contribuiu para inviabilizá-lo como mão de obra para o mercado de trabalho formal.

Como contraponto a isso, defendia-se que o europeu era laborioso, preparado para o trabalho, o único capaz de conjugar trabalho e liberdade e assim seria um elemento moralizador da sociedade brasileira, ensinando à massa de escravos e trabalhadores pobres os valores e a disciplina do trabalho. O europeu teria a função de contribuir para a civilização, a construção de uma identidade nacional mais próxima do elemento branco e lançar as bases para a organização da família no país (Ibid.; p.63).

Como era de se esperar, a imigração incentivada foi a do europeu, defesa essa pautada pelos discursos do racismo científico que afirmavam a superioridade biológica da raça europeia.

O imigrantismo teve um nítido sentido racista. Azevedo menciona que “quaisquer imigrantes seriam bem-vindos, desde que ‘agricultores, trabalhadores e moralizados’, o que não dizia respeito aos chineses, aos africanos, nem aos

---

<sup>42</sup> “Tavares Bastos é um exemplo típico desta postura numa época em que ela ainda tomava forma. Em seus textos há uma ligação explícita e até mesmo orgânica entre branco e trabalho livre e, portanto, liberdade/progresso/civilização, o que por sua vez implica pequena propriedade/cultura intensiva e diversificada/desenvolvimento. Já o negro definia-se pela falta disso tudo, ou pela negação do que é bom, do que é ideal. O negro era o real a corrigir, pois denotava a própria escravidão e, por conseguinte, trabalho compulsório/atraso/barbárie e imoralidade, o que implicava grande propriedade/monocultura extensiva e rotineira/estagnação” (AZEVEDO, 2004; p.55).

nacionais, descendentes de raças não viris e pouco inclinadas ao trabalho” (Ibid.; p.126).

O Direito assume aqui, mais uma vez, um papel determinante no estabelecimento, legitimação e naturalização desse estado de coisas. Como diz Dora Bertúlio (2019):

Coube, então, ao Direito, em uma apresentação *lato sensu* – o sistema jurídico, internalizar os conceitos de interesse do Estado, a fim de reorganizar e devolver a esse mesmo Estado, agora em forma de leis, normas, regulamentos ou sentenças para adequar e manter a arianização do país e neutralizar a concorrência do negro no mercado de trabalho. Esta função, no Direito positivo, ‘na medida de sua dimensão ideológica em que opera com problemas fatuais e fornece uma solução igualmente ideológica, de forma a sorrateiramente invadir nossos corações e mentes’, adquire um valor inquestionável porque é Direito; justo porque a justiça é o fim do Direito; e igual porque dirige-se indistintamente a todos os cidadãos. ‘O destinatário da norma jurídica é todo mundo e ninguém’” (p.35).

A imigração, com seu padrão ariano, continuou sendo assunto do Direito nas constituições e documentos legais que se seguiram, até que no fim da década de 1940, o Estado Brasileiro assumiu uma postura cautelosa quanto à enunciação de detalhes sobre sua política imigratória. Bertúlio afirma que não tendo ocorrido qualquer manifestação do legislativo sobre os textos que restringiam a imigração negra, pode-se subentender a sua vigência até os dias de hoje (Ibid.; p.48).

É nesse cenário que se forma no Brasil um proletariado branco, que vai ocupar o ambiente agrário, mas também o urbano, nas fábricas que inauguraram a industrialização brasileira. O trabalho livre formal foi construído com base em um discurso racista, que considerava o branco mais apto a ocupar essas posições. É no seio desse trabalho formal, ocupado em sua maioria por trabalhadores brancos, que os estudos do lazer situam a sua emergência.

Aqui conseguimos perceber a materialização da divisão racial do trabalho estabelecida na matriz colonial de poder – com chancela do Estado e do Direito, que inscreve os diferentes grupos raciais em posições de superioridade – ainda que na precariedade e exploração – e outros em completa subalternidade. O trabalho formal, que tem o sentido de lazer a ele atrelado, é racializado, construído a partir da branquitude.

### 2.3.2.3

#### **Eugenia brasileira: a história que a História não conta**

Retomando o argumento da ligação entre o lazer como dispositivo biopolítico e o pensamento eugênico, importa falar sobre os contornos que a eugenia assumiu no Brasil e sua relação com o lazer. Isso porque, na esteira dos acontecimentos narrados no tópico anterior, a “modernização” do Brasil e implantação da lógica do capitalismo urbano industrial contaram com os argumentos eugenistas, que representaram uma sofisticação do discurso do período anterior, ainda como decorrência da necessidade de resolver o “problema do negro”.

Há um constante movimento de negar a importância da eugenia na história do Brasil e da América Latina como um todo. A prática não é negar que esse pensamento tenha sido adotado no Brasil durante um período, mas é relativizar a sua importância na construção da sociedade e das instituições, isolando no passado os seus efeitos. Esse quadro fez com que, mesmo as pessoas que estudam relações raciais no Brasil e dentre eles os intelectuais negros, pouco explorassem esse tema especificamente. A já mencionada relação entre a origem das políticas de lazer e o pensamento eugênico torna-se mais explícita quando se olha para o contexto brasileiro. É por isso que me lanço a essa investigação.

Importa dizer que a eugenia na América Latina assumiu contornos diferentes daqueles que teve na Inglaterra, Estados Unidos ou Alemanha. Por isso se fala que no Brasil se desenvolveu um modelo singular de eugenia, diante da sua realidade específica no início do século XX, um país subdesenvolvido, com população predominantemente rural, católica analfabeta e, principalmente, racialmente mista. O Brasil era citado em diversos estudos internacionais no campo da eugenia como o exemplo do atraso e da degeneração, devido a dois fatores principais: o clima tropical e a composição racial. Era preciso modificar essa imagem.

Segundo Nancy Stepan (2004; p.336), a eugenia surgiu no Brasil como resposta a algumas questões que se colocavam. Principalmente, a questão social, a miséria e os problemas de saúde que a população, em grande parte negra, enfrentava. Menciona a abolição tardia da escravatura, que criou uma massa de escravos abandonados à própria sorte que se juntaram à corrente migratória dos

pobres em direção às cidades e o contexto da industrialização e urbanização, que trouxe mudanças muito rápidas para a rotina das cidades<sup>43</sup>.

A eugenia se apresentou como uma estratégia para alcançar a modernização no Brasil, como uma forma de se superar o passado agrário e a degeneração racial, ingressando no mundo civilizado. Ela está relacionada com o tema que tomou o pensamento brasileiro principalmente no fim do século XIX e início do século XX, a modernização, o progresso, que tinha como figura principal a Europa. Modernizar era se assemelhar aos hábitos europeus, inclusive, como já mencionei, os hábitos de lazer. Tal modernização, no entanto, só poderia ser alcançada com o aperfeiçoamento da raça, a formação de um povo bonito, forte e saudável pela melhoria do seu perfil racial com a eliminação dos elementos considerados disgênicos, degenerados. O que, segundo esse pensamento, impedia o Brasil de avançar rumo ao progresso era a sua limitação racial.

Um dos precursores da eugenia no Brasil foi o médico Renato Kehl. Em 1917, na cidade de São Paulo, Kehl organizou uma reunião de médicos para discutir a ciência eugênica de Francis Galton e dentro dela temas como a realização de exames pré-nupciais e a legislação matrimonial sobre casamentos consanguíneos (STEPAN, 2004; p.339). A partir daí, articulou médicos para a criação de uma sociedade científica, a *Sociedade Eugênica de São Paulo*, criada em 1918, na qual esteve envolvida boa parte da elite médica e profissional da região, todos homens e brancos. O especialista em saneamento carioca Belisário Penna era um dos vice-presidentes honorários.

A associação teve grande sucesso e, segundo Stepan, desde o início se definiu como uma organização científica, que realizaria estudos científicos, conferências e propaganda sobre o fortalecimento físico e moral do povo brasileiro (Ibid.; p.341). Renato Kehl, que era quem conduzia as reuniões, apontava para os avanços feitos na Europa com relação à eugenia e à necessidade de que o Brasil

---

<sup>43</sup> “Numa época marcada por profundas transformações técnicas e sociais, em que a industrialização e a urbanização traziam novos problemas sanitários, entre eles, a habitação precária dos operários, os intelectuais eugenistas julgavam que essas condições resultavam da incapacidade dos trabalhadores. Como solucionar? Quais as medidas propostas pela eugenia? Seus propagandistas afirmavam ser positiva a educação sexual dos jovens, que visava ao casamento de homens eugênicos com o objetivo de uma procriação sadia. Consideravam preventivas, sob o ponto de vista eugenista, as medidas contra os vícios morais, como o alcoolismo, ou as doenças, como a sífilis e a tuberculose, e, por fim, os intelectuais eugenistas desejavam restringir a união sexual, ou esterilizar os degenerados, os loucos e os criminosos” (SANTANA; SANTOS, 2016; p.34).

acompanhasse esses avanços, estudando a hereditariedade, a evolução e a influência de fatores como o meio ambiente, as condições econômicas, os costumes e os hábitos sobre a raça brasileira (Ibid.).

A autora descreve intensa campanha para levar a eugenia à arena pública, com a organização de eventos, palestras em diversos locais e publicação de artigos na imprensa diária e semanal. As obras de Renato Kehl, como *A Cura da Fealdade* (1923a) e *Eugenia e Medicina Social* (1923b), além de *Exército e Saneamento* (1920), de Belisário Penna e *O Problema Vital* (1918), de Monteiro Lobato, são descritas como os primeiros esforços eugênicos.

A eugenia permeou discussões na área da saúde, principalmente em faculdades de medicina, na psiquiatria, com a criação da *Liga Brasileira de Higiene Mental*, fundada no Rio de Janeiro em 1922 com a proposta de realizar um programa de higiene mental para os pobres e criminalmente insanos – principalmente prevenção da delinquência, do alcoolismo e das doenças venéreas – na antropologia e na medicina legal, cujas discussões vinculavam o crime à questão racial (Ibid.: p.344). O *Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia* foi realizado no Rio de Janeiro em 1929, na Academia Nacional de Medicina, presidido pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto<sup>44</sup>. A partir desse período, a eugenia ganhou maior publicidade.

Um importante ponto a se destacar é que o pensamento eugênico brasileiro se filiou, principalmente, às ideias neolamarckianas sobre genética, ao invés das ideias mendelianas. O neolamarckianismo pregava a herança de características adquiridas, acreditando que características externas como doenças, hábitos morais, e forma física faziam parte do material genético, sendo transmitidas às gerações posteriores. Assim, nessa concepção, os maus hábitos se perpetuariam geneticamente para as próximas gerações, bem como os bons hábitos poderiam modificar o seu material genético. Essa crença gerava uma visão otimista, no sentido de que poderia ser possível o aprimoramento genético da nação.

---

<sup>44</sup> Segundo Stepan, “os temas abordados na conferência foram, de fato, abrangentes: matrimônio e eugenia, educação eugênica, proteção da nacionalidade, tipos raciais, a importância dos arquivos genealógicos, imigração japonesa, campanhas antivenéreas, tóxicos e eugenia, tratamento dos doentes mentais e proteção à infância e à maternidade. Os participantes aprovaram diversas resoluções, a mais controversa das quais foi a defesa de uma política nacional de imigração que limitasse a entrada no Brasil aos indivíduos julgados ‘eugenicamente’ adequados com base em algum tipo de avaliação médica” (Ibid.: p.345).

Tal visão esteve associada ao pensamento dos sanitaristas, que pregavam a higienização (Ibid.; p.348). Os eugenistas brasileiros acreditavam que as reformas sanitárias seriam capazes de melhorar a adequação hereditária. O saneamento era apresentado como a cura para todos os males do país e muitos repetiam o lema “sanear é eugenizar”.

Nancy Stepan descreve como essa vertente da eugenia, em contraposição a um pensamento mendeliano que era mais pessimista quanto à possibilidade de regeneração racial, se adequava mais à realidade brasileira:

Além dessa compatibilidade com o saneamento, o estilo neolamarckiano da eugenia era também congruente com a moralidade tradicional, o que o tornava ainda mais atraente no Brasil. Como o estilo neolamarckiano de eugenia mantinha abertas as possibilidades de regeneração e um lugar para ação moralizadora, encaixava-se bem na doutrina católica e permitia a fusão das linguagens moral e científica. Pobreza, doenças venéreas e alcoolismo podiam ser vistos como produtos tanto de condições sociais como de escolha moral (Ibid.; p.349).

O lazer moderno aparece no bojo desse conjunto de comportamentos que deveriam ser estimulados a fim de sanear a nação. Um dos pilares desse pensamento era o incentivo às atividades físicas como maneira de adquirir uma boa forma física e à alimentação saudável. A imagem do cidadão brasileiro devia ser a imagem de um corpo forte, robusto e belo. A promoção dos esportes foi uma das causas defendidas inicialmente pela *Sociedade Eugênica de São Paulo*, como forma de aprimorar a raça (Ibid.; p.350). O incentivo à saúde por parte do Estado teve sua origem na eugenia.

No Brasil, é perceptível que a raça estava no cerne da questão eugênica. A hereditariedade inferior e disgênica era atribuída aos negros e indígenas. Eles eram a fonte dos males e do atraso da nação. A modernização chegaria pela eliminação desse material genético. Nara Santana e Ricardo Santos (2016; p.34) apontam como um dos motivos mais importantes para o desenvolvimento do eugenismo a preocupação com o controle da população de egressos da escravidão. A formação da identidade nacional colocava o negro e sua contribuição em posição de marginalidade, tendo o branqueamento como um horizonte.

(...) a eugenia foi profundamente estruturada pela composição racial e pelas preocupações raciais do país. Em um sentido bem fundamental, a eugenia referia-se à raça e ao aprimoramento racial, não à classe. Isso porque concentrava suas atenções nas doenças que eram vistas como particularmente prevalentes entre os

pobres, vale dizer, entre a população principalmente negra ou mestiça. Essa população era percebida como ignorante, doente e cheia de vícios, com altas taxas de alcoolismo, imoralidade, mortalidade e morbidade. Se na cena pública a literatura eugênica utilizava a palavra “raça” invariavelmente, no singular, para referir-se ao “povo brasileiro”, na esfera privada ela significava a “raça negra” (STEPAN, 2004; pp.355-356).

Silvana Goellner, ao contrário de outros autores que escrevem sobre eugenia, a afirma expressamente como uma política de fortalecimento da raça branca. A autora relata que a eugenia foi uma forma de buscar na ciência elementos para justificar a supremacia branca pela afirmação de que os brancos deveriam ser aprimorados quanto às suas capacidades físicas e morais para se diferenciar dos negros, degenerados que eram (GOELLNER, 2008; p.10). As políticas para o fortalecimento da raça se destinavam a robustecer a raça branca para que ela se tornasse predominante no DNA nacional.

É importante retomar e destacar que os eugenistas não eram um grupo isolado que apenas fazia eventos e defendia suas ideias na imprensa. Eles compunham uma elite intelectual e política e tiveram grande influência na vida política do país. O pensamento eugênico fez parte da estrutura do Estado brasileiro e teve um importante papel na sua formação.

Nara Santana e Ricardo Santos afirmam que os eugenistas formaram um grupo fortemente organizado para dominar áreas da política, educação e cultura e que tinham uma grande estratégia política para, pela publicação de periódicos como o *Boletim de Eugenia* e as associações já mencionadas, veicularem suas ideias. Também formavam grupos de pressão junto ao Congresso Nacional e ao Poder Executivo.

Afirmam ainda que esse grupo tentou inúmeras vezes transformar a legislação em diversos assuntos, desde a saúde reprodutiva, educação, até a imigração, tendo sido bem-sucedidos em algumas delas (SANTANA; SANTOS, 2016; p.34). Muitos desses cientistas formavam a assessoria técnica dos governos na elaboração de políticas públicas de saúde, educação, saneamento, com vistas a resolver os problemas do país<sup>45</sup>. Esse ideário também influenciou o senso comum brasileiro, perpetuando algumas noções até os dias de hoje.

---

<sup>45</sup> “Os artigos e as teses produzidos recentemente enfatizam, demasiadamente, as possíveis diferenças científicas entre os agentes. Todavia, fazem pouca menção ao papel político que os atores exerceram. Os agentes (intelectuais) desse processo podem ser definidos como aqueles que ocuparam um importante espaço na formulação, na direção e na organização em qualquer área da

Nancy Stepan (2004; pp. 372-373) narra como os eugenistas tiveram grande espaço na máquina governamental no período do Estado Novo<sup>46</sup>. Renato Kehl criou, em 1931, a *Comissão Central Brasileira de Eugenia*, com a tarefa de fazer *lobby* pela legislação eugênica entre os membros da Assembleia Constituinte de 1933. Belisário Penna foi nomeado diretor do Departamento Nacional de Saúde Pública, subordinado ao novo Ministério de Educação e Saúde Pública. Roquette-Pinto e Renato Kehl integraram uma comissão especial dentro do Ministério do Trabalho para consultoria sobre eugenia e problemas de imigração (Ibid.; p.373). A maior vitória dos eugenistas foi a inclusão, na Constituição de 1934, de um dispositivo que declarava a responsabilidade do Estado na promoção da educação eugênica<sup>47</sup>. Mais uma vez, o Direito foi um importante instrumento de estabelecimento de uma ordem baseada no higienismo racial.

Voltando à relação entre o lazer e o pensamento eugênico, Silvana Goellner, ao se debruçar sobre a relação entre esporte e nacionalismo no início do século XX, afirma que, dentre as inúmeras ações desenvolvidas em prol do fortalecimento da raça branca, algumas se voltaram para o robustecimento do corpo, a fim de fortalecer a saúde, destacando-se dentre elas prescrições em favor de horas razoáveis de sono, banhos de mar, da exposição ao sol, da alimentação adequada e da realização de atividades físicas (GOELLNER, 2008; p.2).

O esporte, que até então tinha um caráter elitizado e aristocrático, passa a ser “recomendado como uma prática que possibilita o desenvolvimento orgânico e social dos indivíduos tornando-os mais fortes e conscientes de seus deveres para com a sociedade e a Nação” (Ibid.; p.3). Houve um estímulo à mudança de comportamento das pessoas com relação aos esportes. Os exercícios físicos foram então entendidos como agente de ordenação dos corpos, cuja prática aumentaria a saúde da população.

Foi esse entendimento que fez com que o esporte adquirisse importância no cenário nacional, tornando-se política de estado, por exemplo, como disciplina integrante do plano nacional de educação. Tudo com o objetivo de desenvolver as

---

*sociedade, não ficando restrito ao mundo das ideias eugenistas, científicas ou não*” (SANTANA; SANTOS, 2016; p.35).

<sup>46</sup> A autora entende como Estado Novo a Era Vargas como um todo, não só o período a partir da Constituição de 1937, mas desde 1933, compreendendo a Constituição de 1934 nessa narrativa.

<sup>47</sup> “Art. 138. Incumbe à União, aos Estados e aos Municípios, nos termos das leis respectivas: b) estimular a educação eugênica;”.

virtudes da raça e as aptidões hereditárias dos indivíduos. A Educação Física brasileira, que era incipiente até a década de 1930, foi se estruturando enquanto campo graças a esse intento. Ela tinha, no entanto, forma e objetivo definidos:

Advoga-se, então, em favor de uma educação física e esportiva que, pautada por um estatuto científico e ao mesmo tempo moral, estivesse articulada à medicina e às normas jurídicas em favor de uma nova ordenação dos corpos, fortalecendo, assim, a raça branca – ideal imaginário de um povo ameaçado pela mestiçagem (Ibid.; p.4).

No Brasil, a relação entre lazer e eugenia assumiu diferentes contornos. Se em países como Inglaterra e Estados Unidos, que descrevi anteriormente, ela tinha um caráter mais preventivo, no sentido de controlar os divertimentos da população para prevenir a ociosidade e sanar a depravação moral, no Brasil, além disso ela tinha uma importância ainda maior, dada a crença na possibilidade de alterar a composição genética da população.

Uma demonstração disso é o estímulo às atividades físicas para as mulheres nesse período, objeto da pesquisa de Silvana Goellner<sup>48</sup>. A autora afirma que para possibilitar o fortalecimento da raça, investiu-se em educar, fortalecer e aprimorar o corpo da mulher – da mulher branca – entendido como o instrumento para esse aperfeiçoamento, por ser a responsável por gerar filhos “hígidos e fortes” (Ibid.; pp. 4-5). Entendia-se que a mulher branca tinha um papel importante por ser a “célula *mater* da sociedade”, devendo ser forte para transmitir as características genéticas aos filhos.

Goellner construiu sua pesquisa pela análise dos números da *Revista Educação Physica*, periódico que teve muita importância para o estabelecimento da Educação Física no Brasil, tendo sido o primeiro periódico específico do campo no país. Lançada em 1932, até o seu terceiro número como *Revista Técnica de Atletismo e Sports*, encerrando sua publicação em 1945<sup>49</sup> (GOELLNER, 1999;

<sup>48</sup> Essa relação entre a eugenia e o estímulo à prática esportiva para as mulheres a partir da análise do discurso da *Revista Educação Physica* foi objeto também da tese de doutorado da autora: GOELLNER, Silvana Vilodre. *Bela, maternal e feminina: imagens da mulher da Revista Educação Physica*. Campinas SP, 1999.

<sup>49</sup> “Criada no Rio de Janeiro por um grupo de professores civis de Educação Física, liderados por Oswaldo Rezende e Paulo Lotufo e financiada por uma editora particular, a Cia. do Brasil, a Revista Educação Physica conta, inicialmente, com o apoio de alguns nomes importantes da Educação Física da época, como por exemplo, Américo Netto, professor da Escola de Educação Física do Governo do Estado de São Paulo; Henry Sims, diretor da Associação Cristã de Moços do Rio de Janeiro; Fred Brow, técnico da Confederação Brasileira de Desportos; George Summers,

p.4). Segundo a autora, a revista surge para fornecer conhecimentos científicos e pedagógicos e circular informações para profissionais e leigos nesse momento em que havia um clima de euforia em torno das atividades físicas<sup>50</sup>.

A *Revista Educação Physica* se colocou como uma das pioneiras na produção de um discurso sobre o lazer, inclusive usando esse termo em muitos momentos, embora, segundo autores dos estudos do lazer, a uma, não estivessem configuradas as circunstâncias que concretizariam o conceito de lazer, como a conclusão do processo de industrialização e a urbanização completa e, a duas, o termo só tenha passado a ser amplamente utilizado no Brasil a partir da década de 1970. Seu discurso era abertamente eugênico alinhado ao pensamento eugênico, contando inclusive com a menção e a contribuição dos seus principais nomes, como Renato Kehl<sup>51</sup>.

É possível perceber que havia um objetivo, por parte principalmente do Estado, de moldar as vivências da população no seu tempo livre por meio da introdução de práticas equilibradas, práticas que conduziriam ao controle de suas paixões imorais. Esse controle não interessava a ninguém mais do que ao capitalismo industrial que se consolidava, que assim garantiria a produtividade e a conservação da força de trabalho, além da adequação a seus valores e a aptidão ao consumo. As formas recomendadas de lazer se ligavam a um ideal de branquitude, excluindo os divertimentos produzidos pela população negra, que eram

---

*membro da Associação Cristã de Moços da América do Sul; Coelho Neto, escritor, entre outros*" (GOELLNER, 1999; p.5).

<sup>50</sup> "Produzida num tempo de significativas mudanças econômicas, sociais e culturais na e da sociedade brasileira, a *Revista Educação Physica* expressa e registra, nas suas páginas, diferentes perspectivas de educar o corpo de mulheres e de homens, cuja energia física é observada como potencializadora de um gesto eficiente capaz de produzir mais e com maior rapidez. O temor à degenerescência da raça e o robustecimento da força produtiva necessária ao desenvolvimento da economia nacional, evocam um maior controle sobre o corpo, objetivando resguardar e canalizar suas energias. Seja pela ótica do trabalho, seja pela do lazer, o trabalho corporal é reconhecido como essencial ao desenvolvimento da nação porque capaz de mobilizar, simultaneamente, duas energias: a do corpo individual e a do corpo social". (Ibid.; pp.2-3)

<sup>51</sup> A folha de rosto da revista, em todas as edições analisadas, trazia uma espécie de declaração de objetivos da publicação, que incluía favorecer o surto dos esportes como fator de aperfeiçoamento da raça, propagar os fins morais e sociais das atividades físicas e ainda atuar em conjunto com o governo e instituições particulares na execução de programas de educação física. O escopo da revista era assim apresentado em seus editoriais: "*Educação Physica tem como escopo, ademais de ser o órgão coordenador da campanha em prol do fortalecimento de nosso povo, da eugenia de nossa raça, ser o elemento difusor de ensinamentos racionais, produtores, que façam dos brasileiros, homens fortes, sadios. Propugnamos pela higidez dos nossos patrícios, pela difusão tão necessária da educação physica, que é o fator mais decisivo do aprimoramento étnico*" (*Revista Educação Physica*, nº 11, 1937).

considerados perigosos pelo Estado – como era o caso do samba, da capoeira, das rodas de danças populares como o jongo.

O lazer aparece no bojo desse modelo de sociedade moderna e civilizada – antes mesmo da industrialização, mas como elemento da urbanização – que vai se refletir também em políticas de Estado, como um elemento que atesta o grau de civilização, por seu referencial europeu, que disciplina para a produtividade do capitalismo industrial e estimula o consumo. Ele é assumido conjuntamente pelo Estado e pelo mercado como o elemento higienizador do comportamento social, como parte de um controle biopolítico.

Considero importante ressaltar que, em toda essa análise relacionada à sociedade brasileira, estamos falando da atuação do Estado e do Direito. Hegemonizados pelas elites, eles vão legitimar esse novo modelo de sociedade e concretizar o lugar relegado aos corpos subalternizados.

Toda essa construção é pautada no racismo. Essa sociedade capitalista urbana e industrial, que de nova não tem nada – posto que uma decorrência do modelo colonial, nasce pautada na supremacia branca, nas políticas de branqueamento e na repressão dos demais grupos raciais e não experimenta, em momento posterior algum, uma ruptura profunda.

Não está em questão aqui a crítica ao confinamento do conceito de lazer ao trabalho, a proposição feita por alguns estudiosos do lazer, de conceituá-lo a partir de outros elementos. O que se analisa é o discurso hegemônico de lazer, que é objeto de políticas de Estado e pauta a configuração do mercado. Esse discurso que teve e continua tendo desdobramentos práticos, que encontro na análise de um direito ao lazer. Inclusive, o tratamento constitucional do direito ao lazer, que motivou essa pesquisa desde o mestrado, apresenta o lazer ligado ao trabalho, figurando este no artigo 7º, referente aos direitos do trabalhador.

O que se coloca como tarefa a partir de agora é compreender como essa configuração do lazer influi na sua vivência por negros e negras, quais são esses desdobramentos.

### 3.

## **Apresentação da pesquisa de campo**

### 3.1

#### **Lazer e cultura, cultura(s) negra(s)**

A análise das questões da população negra em torno do lazer como forma de preencher o direito ao lazer com as demandas contra hegemônicas da sociedade brasileira foi o desafio que me lancei ao fim de minha dissertação de mestrado e também ao campo do lazer.

Tal análise passaria pela compreensão das vivências de negros e negras no lazer, em suas interdições e agências. Essa tarefa se colocava também como forma de investigar os desdobramentos do recém abordado recorte racial no discurso do lazer na prática, na dimensão da vida humana, repleta de resistências, contradições e outras coisas que escapam ao que a teoria determina.

Aqui cabe uma discussão importante para este trabalho, que busca contribuir para uma crítica ao Direito e se inserir em um projeto mais amplo de recentramento dele a partir da perspectiva dos povos dominados. A abordagem do lazer que faço em minhas pesquisas visa a uma interpelação do Direito formal pelas questões pertinentes à ordem social que foram excluídas de sua dimensão. O tratamento jurídico do lazer é demasiadamente tímido diante das muitas questões que ele engendra na sociedade brasileira, mais ainda quando se trata das demandas da população negra. Isso se deve às próprias características que marcam o direito moderno ocidental.

Dora Bertúlio (2019) aponta a necessidade de inserção das reais questões da sociedade no Direito, pois este foi construído de modo a camuflá-las, perpetuando os interesses das classes dominantes. Diz que a ordem política e econômica é pouco questionada ou apontada como algo que interfere na formação, aplicação e eficácia das leis e que isso naturaliza as discriminações que o Direito assegura (p.113).

A autora afirma que a apreensão dogmática do Direito não permite que sejam questionadas as suas escolhas do que entra ou não naquilo que se considera parte dele, escolhas que são compreendidas nas ideias de legalidade e justiça, que

estabelecem seus limites<sup>52</sup> sem que todo o tecido social participe do processo. Assim, o Direito não se ocupa do negro como ser social e perpetua o seu lugar de subalternidade na ordem jurídica: “As poucas internalizações do viver popular que ultrapassam o campo dos costumes para o Direito formal, são aquelas do mundo e da cultura branca” (Ibid.; p.9). Isso faz com que o Direito não se mostre capaz de resolver os reais problemas da sociedade.

Busco fazer aqui a inserção se não no Direito na discussão dele, das questões relativas ao lazer da população negra, da sua produção cultural, que usualmente são colocadas para fora do interesse dele, como se não lhe dissessem respeito, o que permite a manutenção de desigualdades que se verificam nessa área.

Para isso, diante do sempre angustiante e difícil recorte que uma pesquisa de campo requer, decidi me ater à cultura como dimensão do lazer da população negra. Cultura é sempre um termo polissêmico, mas que aqui assume o sentido primeiro de belas artes, englobando a produção artística, as festas, eventos e reuniões.

Para compreender a dinâmica do acesso e das possibilidades de vivência do lazer, preferi mergulhar em um aspecto que já me inquietava desde o mestrado: as possibilidades de produção do conteúdo das atividades de lazer por pessoas negras, conteúdos esses pautados em narrativas a partir da negritude, criando imagens diferentes das propagadas no discurso hegemônico do lazer, que muitas vezes reforçam o racismo.

A essas possibilidades, chamei de acesso simbólico ao lazer, que se refere às chances e condições de produção de narrativas partindo de sujeitos negros nas mais diversas dimensões do lazer, a possibilidade de criar no lazer. Entendo que o acesso simbólico é capaz de – não só ele, mas é um dos caminhos possíveis – proporcionar experiências melhores de lazer para a população negra em geral, que não reforcem os efeitos do racismo, nem sejam um instrumento a serviço da ideologia do branqueamento, da alienação da identidade negra e podem cumprir essa função também como forma de educação da população branca.

---

<sup>52</sup> “A apreensão dogmática do Direito, por outro lado, impede o questionamento das situações que culminam com fatos tipificados pelo Direito. Estas ações legitimadas e cobertas com a legalidade, no interesse do Direito e da Justiça, sub-repticiamente, formam e intensificam a apreensão do estereótipo racista do negro como elemento diferenciado e inadequado para o convívio social” (Ibid.; p.9).

Essa foi uma aposta que fiz como a mais apta a corresponder aos limites e objetivos deste trabalho, que não encerra em si todas as possibilidades do lazer experienciado ou até produzido por pessoas negras, mas busca compreender uma parte desse universo.

A escolha da cultura tem um papel importante também pelo histórico de mobilização do conceito na luta política negra, como forma de compreensão e produção de uma identidade negra, das resistências, construções e lutas por direitos. A análise da produção cultural negra não é exclusividade deste trabalho, mas tem sido feita por diversos intelectuais e ativistas negros e negras como um dos elementos centrais da agência negra no fortalecimento da subjetividade e combate aos efeitos do racismo.

E qual é a relação entre cultura e lazer? Esse é um tema importante de abordar inicialmente porque o esvaziamento do conceito de lazer faz com que, no senso comum e na produção cultural esses elementos sejam compreendidos como se fossem categorias estanques. O meio da cultura mobiliza muito pouco o termo lazer e o campo do lazer aborda timidamente a produção cultural. Diante disso, o lazer é visto como algo por demais abstrato, que é tudo e ao mesmo tempo nada, o que dificulta que se veja uma necessidade de discutir as questões da cultura pela chave do lazer. Aqui me posiciono de modo oposto a isso.

Já na dissertação, apresentando as classificações do lazer, abordei a relação entre cultura e lazer. Dentre a classificação criada por Dumazedier, determinada pelo interesse predominante na atividade, aparecem os lazeres artísticos, que defini como “aqueles ligados à arte, à busca pelo belo, o imaginário, ao consumo do resultado das produções artísticas”, listando “o teatro, a música, o cinema, a dança, as artes plásticas, a poesia e a ficção” como atividades de lazer em que predomina o interesse artístico (LOPES, 2017; p. 42).

Com base na formulação do próprio Dumazedier na obra *Lazer e Cultura Popular* (1978), em que ele afirma que qualquer participação na vida cultural, com a participação ou criação de um produto cultural constitui uma atividade de lazer, afirmo que o acesso – que nunca é somente passivo – e a produção artísticas estão dentro do conceito de lazer:

Há também um preconceito por parte daqueles que produzem atividades culturais em denominar suas atividades como lazer, afirmando que isso reduziria

sua importância, de forma semelhante ao que se dá com os esportes, dando origem a abordagens sobre cultura sem mencionar o lazer e à criação de órgãos e projetos sobre “cultura e lazer”, como se fossem coisas estanques. Isso esvazia o sentido de lazer, levando a um pensamento restrito e a uma visão cada vez mais limitada no senso comum.

Sabemos que a cultura não se resume ao lazer; ela tem seu conteúdo, dinâmica e objetivos, mas seus produtos não deixam de ser um dos lazers disponíveis à população. O consumo da cultura é um lazer, por isso podemos tratar dela nesse sentido (LOPES, 2017; p.42).

Assim, não encontro grandes dificuldades, nem penso ser necessário fazer grandes divagações para entender que a cultura pode – e deve – ser lida na chave do lazer, pois isso só enriquece a abordagem e acrescenta em valores e necessidades envolvidas no acesso aos bens culturais.

Outra discussão que acredito que mereça mais divagações é a questão da cultura negra. Do que falo quando falo em cultura negra? Na abordagem do campo, utilizarei algumas vezes termos como cultura negra, arte negra, produção cultural negra. Mas em que sentido?

Me tomo do tratamento da cultura negra apresentado na obra *Cultura negra: novos desafios para os historiadores*, organizada pelos historiadores Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil, que apresentam as imprecisões e contradições da ideia de cultura negra, que pode ensejar homogeneizações, naturalizações e reproduções de estereótipos, ou apresenta-la como algo essencializado e estático, erigindo critérios absurdos para compreender uma manifestação como integrante ou não de uma cultura negra.

Como resposta a isso, compreendem a cultura negra como algo que surge a partir das experiências de sujeitos plurais:

As culturas tornam-se negras, em função das lutas sociais e das identidades políticas construídas pelos descendentes de africanos em todas as Américas depois da tragédia do tráfico da escravidão moderna e da experiência do racismo. De fato, não existem culturas negras – muito menos uma única cultura negra – definidas a priori como um conjunto de práticas com certas características comuns, consensuais e imutáveis (ABREU, XAVIER, MONTEIRO, BRASIL, 2018; p.11).

Esse entendimento se aproxima do que compreendi como cultura negra antes mesmo da escrita deste trabalho, que é aquilo que é produzido a partir das experiências negras em sua pluralidade. Um conceito dinâmico, mais ligado aos sujeitos que a produzem do que a elementos fixos ou ascendências genéticas que

devam ser encontradas. Isso porque o próprio conceito de raça é dinâmico, no sentido de não ser uma categoria genética, mas um construto histórico, social, político e cultural, e o que define a negritude no Brasil são o fenótipo e a experiência<sup>53</sup>.

O artigo de Martha Abreu e Matthias Assunção na referida obra contrapõe a noção de cultura negra à noção de cultura popular. Contrapondo os folcloristas, que apresentaram uma visão um tanto quanto estática da cultura popular, sem enfatizar a produção dos sujeitos e simbolizando uma tradição pura em relação à modernização trazida pela industrialização. Contrapondo também o conceito de cultura popular<sup>54</sup> como produção de um povo mestiço, no bojo do mito da democracia racial e exaltação de uma nação mestiça, ou visões que observavam a cultura negra como contribuições africanas, que eram sobrevivências destinadas a desaparecer, os autores apresentam uma ideia de cultura negra ligada à ação de sujeitos sociais concretos na elaboração de sua herança e no combate ao racismo.

A cultura negra não seria então vista sob a ótica de expressões culturais negras ou afro-brasileiras, mas “a partir da ação de sujeitos sociais concretos que recriam os patrimônios herdados em diálogo com novos desafios e situações históricas concretas” (ABREU, ASSUNÇÃO, 2018; p.24).

Além disso, pensar a cultura negra de forma dinâmica, valorizando mais a construção política da identidade cultural negra inserida em uma perspectiva mais ampla que é a luta contra o racismo, amplia o escopo do que pode ser compreendido como cultura negra. Deixa-se de enfatizar apenas as continuidades comprovadamente africanas – como se fosse possível determinar isso de forma

---

<sup>53</sup> Afirimo isso a partir da compreensão apresentada por Oracy Nogueira, quando fala em preconceito de marca e preconceito de origem e conclui que no Brasil o que define alguém como negro são os seus traços compreendidos conjuntamente com a posição social. Esse critério é invocado não só por mim, mas por diferentes intelectuais na defesa da titularidade das políticas de ação afirmativa, por exemplo, tendo sido mencionado em um dos votos no julgamento da emblemática ADPF 186 pelo STF.

<sup>54</sup> Essa ideia de cultura popular está presente em algumas publicações na teoria do lazer, tendo sido mobilizada por mim também na dissertação, sempre na tensão entre uma cultura genuinamente “popular” e uma cultura de massas, como se o lazer genuíno devesse não ser capturado pela cultura de massas ou indústria cultural e as suas intercorrências fossem hibridismos. Aqui assumo uma posição diferente da que outrora, por falta de conhecimento de outros referenciais, endosse. “*Por um lado, podiam associar a cultura popular à não modernidade, ao local do atraso e do retrógrado, onde os oprimidos necessitariam de uma consciência mais crítica, que precisava ser despertada por lideranças intelectuais; por outro, existiam os que atribuíam à cultura popular a evidência do futuro positivo do país, a partir das singularidades da nação e da capacidade de resistência dos populares às transformações da modernidade capitalista*” (ABREU, ASSUNÇÃO, 2018; p.18).

completa – e passa-se a compreender “os trânsitos culturais e recriações implementadas pelos africanos e seus descendentes no Brasil” (Ibid.; p.26).

Ou seja, cultura negra não é aquilo que comprovadamente é uma continuidade africana, pressupondo um purismo, sem atravessamentos pelas muitas dinâmicas culturais do Novo Mundo, mas engloba também as criações dos sujeitos sociais negros diante das circunstâncias em que vivem<sup>55</sup>, os intercâmbios, incorporações, tudo o que caracteriza sua experiência na América Ladina.

Isso é, inclusive, o que compreendo da categoria da amefricanidade, nas suas dinâmicas culturais de criação, adaptação e resistência. Compreendo que aqui, Lélia Gonzalez enfatizou, ao contrário de uma categoria identitária estática, a práxis de construção dos sujeitos amefricanos diante das circunstâncias de dominação e da materialização do racismo na América Ladina. Isso diz respeito menos a um conteúdo estático e mais aos sujeitos que a mobilizam, acolhendo as inúmeras contradições. Thula Pires afirma no mesmo sentido:

Lélia Gonzalez reivindica a importância de se reconhecer um fazer próprio da experiência amefricana. Para ela, tentar achar as “sobrevivências” da cultura africana no continente americano, atribuindo à África aquilo que aqui é produzido, é um equívoco que pode encobrir as resistências e a criatividade da luta contra a escravidão, contra o genocídio e a exploração que por aqui se desenvolveram. A amefricanidade carrega um sentido positivo, “de explosão criadora”, de reinvenção afrocentrada da vida na diáspora, afinal, “foi dentro da comunidade escravizada que se desenvolveram formas político-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar uma luta plurissecular de liberação” (PIRES, 2019; p.70).

É assim que construo a pesquisa de campo e observo a produção de minhas entrevistadas e entrevistados, a partir de sua agência enquanto negras e negros e da forma que mobilizam a identidade racial. Não pretendo, portanto, embora em alguns momentos isso seja possível, construir uma árvore genealógica das atividades desempenhadas, ou imaginá-las como exclusivamente negras, mas sim observar, com base na categoria que centra este trabalho, aquilo que é agenciado por sujeitos sociais concretos. Não pretendo dissolver as contradições, mas acolhê-las.

---

<sup>55</sup> “Da mesma forma, o vasto campo de produção de formas de cultura popular no Brasil, na atualidade, não pode mais ser classificado como ‘tradicional’, ‘nativo’, muito menos ‘oral’, como nos tempos de Mello Moraes, Nina Rodrigues ou mesmo Artur Ramos. Os detentores da cultura popular/cultura negra hoje participam também da cultura de massas, da escrita e do universo digital na internet. As fronteiras entre as categorias ‘tradicional’ e ‘moderno’, ‘popular’ e ‘negro’ ou ‘afro-brasileiro’ são, portanto, embaraçadas e pouco precisas” (Ibid.).

## 3.2

### Sobre a metodologia

“É de bom tom preceder uma obra de psicologia por uma tomada de posição metodológica. Fugiremos à regra. Deixaremos os métodos para os botânicos e matemáticos. Existe um ponto em que os métodos se dissolvem”.  
(Frantz Fanon)

A metodologia é uma grande questão para quem se propõe a realizar um trabalho empírico em um campo tão pouco atravessado pela empiria como o Direito. Quando a empiria se faz, ela pouco respeita os rigorosos métodos colocados pelas demais ciências sociais, o que sugere uma certa blindagem do Direito diante dos parâmetros que vigoram para outras ciências que, segundo essa pretenciosa visão, têm menos prestígio. Para aqueles que, como eu, se preocupam profundamente em não reproduzir tamanho desrespeito, embora em um contexto que pouquíssimo trabalhe o método, se coloca um paradoxo, que se traduz em medo, paralisia, engessamento.

Este trabalho, no entanto, busca partir de uma perspectiva teórica que desafie o paradigma dominante da ciência, fundado na colonialidade do saber, cujo pensamento eurocêntrico apresentou uma forma única de compreender o mundo e ao mesmo tempo operou o violento apagamento das perspectivas dos povos dominados.

Adoto nele a categoria político-cultural da amefricanidade como uma virada epistemológica que visa a produzir uma leitura da realidade a partir da experiência e resistência dos sujeitos amefricanos, centralizando práticas que outrora foram negadas, suprimidas, sob o argumento de que não eram ciência, ou aqui, de que não eram Direito. Essa é uma das muitas propostas epistemológicas que buscam enfrentar o racismo epistêmico<sup>56</sup>, que não só nega as cosmovisões dos grupos racializados no signo da inferioridade, como propaga uma visão de mundo única,

---

<sup>56</sup> Em artigo que aborda o racismo epistêmico e o conhecimento construído nas universidades ocidentalizadas, Ramon Grosfoguel afirma: “a inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo” (GROSFOGUEL, 2016; p. 25).

que perpetua o que Achille Mbembe chamou de “razão negra”. Narrativas que criam uma figura espectral do negro a fim de subalternizar, segregar e excluir (MBEMBE, 2018a). Além disso, o racismo epistêmico impõe a assimilação cultural aos sujeitos que fogem ao paradigma dominante, os transformando em objeto sobredeterminado, fragmentando sua identidade.

Diante de tudo isso, o fazer do campo não poderia partir de uma perspectiva diferente da proposta epistemológica a que subscreve. Aqui, os cânones metodológicos gerados a partir de um paradigma positivista, calcados na ideia de objetividade e neutralidade científicas e em um pretense distanciamento entre o pesquisador e o “objeto” de pesquisa<sup>57</sup>, ou até mesmo os paradigmas críticos, mas que ainda partem de um viés eurocêntrico e supostamente alheio à dinâmica racial, não têm centralidade. Estes últimos podem ter importância à medida que auxiliam a organização da pesquisa, mas são afastados ao impor limitações que impeçam justamente aquilo que é primordial: construir o conhecimento a partir das vozes, experiências e produções negras, com os seus atravessamentos corporais e suas nuances<sup>58</sup>. Por isso, como no texto de Fanon mencionado, deixo o método em alguns momentos, o utilizo na medida em que me auxilia na organização do pensamento, mas não permito que ele seja um obstáculo, um silenciador dessa pesquisa.

---

<sup>57</sup> Assim Ramon Grosfoguel afirma: “*A divisão de ‘sujeito-objeto’, a ‘objetividade’ – entendida como ‘neutralidade’ –, o mito de um ‘Ego’ que produz conhecimento ‘imparcial’, não condicionados por seu corpo ou localização no espaço, a ideia de conhecimento como produto de um monólogo interior, sem laços sociais com outros seres humanos e a universalidade entendida como algo além de qualquer particularidade continuam sendo os critérios utilizados para a validação do conhecimento das disciplinas nas universidades ocidentalizadas. Qualquer conhecimento que pretenda partir do corpo político do conhecimento (Anzaldúa, 1987; Fanon, 2010) e chegar à geopolítica do conhecimento (Dussel, 1977), em oposição ao mito do conhecimento da egopolítica cartesiana, é visto como tendencioso, inválido, irrelevante, sem seriedade, parcial, isto é, como conhecimento inferior*” (GROSFOGUEL, 2016; p. 26). Aqui se busca também na metodologia, enfrentar esse cânone.

<sup>58</sup> Ao falar sobre discursos racializados e epistemologias étnicas, Glória Ladson-Billings retrata o dilema do intelectual negro, que busca se situar entre a criação de um novo discurso que negue completamente o que Audre Lorde chamou de “ferramentas do mestre” e a utilização destas para “desmantelar a casa do mestre” e diz: “*É nesse limbo epistemológico – entre o velho e o novo discurso – que se encontram diversos estudiosos não-brancos. Os mecanismos para o reconhecimento, para a promoção, para a estabilidade e para a publicação acadêmicas são controlados primeiramente pela ideologia dominante. Os estudiosos não-brancos encontram-se na seguinte situação: foram treinados nessa tradição dominante e, ao mesmo tempo, precisam libertar-se dela*” (LADSON-BILLINGS, 2006). Tal dilema parece não encontrar uma solução fácil, mas, naquilo que for possível, consideradas as continuidades e ambiguidades, buscamos elaborar outras ferramentas.

Este é, portanto, um trabalho de campo que se realiza em primeira pessoa, levando em consideração os atravessamentos tanto das sujeitas e sujeitos de pesquisa quanto da própria pesquisadora, mulher negra, criada na periferia e transitoriamente moradora da zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Pires e Silva (2015; p.72), ao abordar a necessidade de enfrentamento ao racismo epistêmico, afirmaram que a consolidação de uma epistemologia “colorida” demanda o desenvolvimento de modelos metodológicos que acompanhem essa nova forma de se tratar a realidade. Assim, segundo elas, faz-se necessário valorizar “técnicas investigativas que amplifiquem vozes subalternas e que permitam a aplicação do critério raça como preferencial para apreciação das estruturas de dominação existentes” (Ibid.).

Assim, a ferramenta metodológica que se mostrou mais adequada aos objetivos da pesquisa foi a utilização de histórias e narrativas, que no marco da Teoria Crítica da Raça é chamada de *storytelling* e é um dos seus principais pilares. Essa técnica centraliza como fonte para a produção de conhecimento os testemunhos, histórias e narrativas dos sujeitos. Tais narrativas são consideradas fundamentais para que se compreenda as opressões a partir não de um olhar enviesado da branquitude em suas categorias analíticas, mas daquelas vozes que são silenciadas pelo racismo epistêmico, produzindo uma “contra história”. Pires e Silva afirmam:

A proposta de fomentar técnicas investigativas sobre esse prisma orienta-se pela tentativa de promover o diagnóstico presente da ideologia que sustenta o racismo, nomeando as lesões racistas e empoderando suas vítimas, que passam a falar por elas mesmas. Serão as suas experiências as fontes privilegiadas de uma forma de produzir conhecimento que até então impediu que elas ecoassem - por exigências de suposta neutralidade, objetividade e universalidade. Se as estatísticas não mostram a real situação social dos negros, porque a exigência de uma postura estatal *color blind* impedia que produção de dados fosse orientada por cortes de cor ou raça, gênero, orientação sexual, filiação religiosa, etc., e se as investigações até então dotadas de cientificidade estavam pautadas no ideal cartesiano ou não atribuíam ao critério raça um *locus* privilegiado de análise, só a experiência pode demonstrar e denunciar as marcas cotidianas do enfrentamento ao racismo e suas principais implicações (PIRES, SILVA, 2015; p. 73).

Essa ferramenta estabelece uma outra relação entre pesquisador e pesquisado, uma vez que o pesquisador é situado na pesquisa, implicado com seus atravessamentos e vulnerabilidades. Além disso, ela acolhe as contradições da realidade pesquisada, abdicando da pretensão de uma verdade única. Ladson-

Billings afirma que o valor da narração de histórias está na possibilidade de se demonstrar que um mesmo fenômeno pode ser retratado de diferentes formas, a depender de quem conta a história (Ibid.; p.270).

A utilização da contação de histórias aqui também se mostra interessante pelo fato de a Teoria Crítica da Raça ter se direcionado a pensar criticamente o Direito, introduzindo as narrativas como forma de desafiar a compreensão do ordenamento jurídico, apontando, por trás dos postulados de igualdade formal e neutralidade, as exclusões que ele por si só engendra. As histórias teriam o poder de demonstrar essas exclusões e contribuir para uma outra interpretação do Direito, considerando o elemento humano que é negado em seu discurso e assim produzindo outras respostas, mais potentes.

Tal proposta se coaduna com os objetivos deste trabalho, de produzir uma leitura do Direito a partir da amefricanidade, em pretuguês. Assumindo aqui, como disse Lélia Gonzalez (1983; p.225), o risco do ato de falar com todas as implicações, assumindo a própria fala porque temos sido infantilizados, falados pelos outros. Também na metodologia, “o lixo vai falar, e numa boa”.

Assim, as questões que envolvem a produção do lazer por pessoas negras serão abordadas a partir das narrativas produzidas pelas sujeitas e sujeitos de pesquisa, buscando, naquilo que for possível pela extensão deste trabalho, não perder a riqueza das histórias pessoais, que revelam aspectos da subjetividade e enriquecem a compreensão da temática. Toda a estruturação dos capítulos que se seguem é pautada pelas histórias contadas. Os temas analisados teoricamente partem delas.

### 3.3

#### **Sobre a pesquisa de campo**

Quando foi pensado, ainda no início da pesquisa, o campo seria construído a partir de entrevistas com figuras relevantes na produção do lazer com conteúdo que partisse do aporte cultural construído por negros e negras, tendo a cidade do Rio de Janeiro como recorte, em razão da amplitude do objeto.

Buscava investigar – porque de fato não conhecia de perto muitas das iniciativas que abordei – o lazer produzido por negros e negras na cidade a partir dos relatos de pessoas negras que liderassem projetos culturais e de lazer voltados

para pessoas negras e, embora essa tenha sido uma grande dificuldade, por causa da grande quantidade de projetos e do meu pouco conhecimento dessa amplitude pela falta de familiaridade com a área, já tinha algumas dessas pessoas em mente, com base em movimentos que já conhecia por meio das redes sociais.

Qualifiquei o projeto de tese no final de 2019 e a tarefa seguinte que me fora colocada era de delinear esse campo metodologicamente, fazer contato com os possíveis sujeitos de pesquisa, imaginar outros a partir da técnica da “bola de neve” e me organizar para realizar as entrevistas, acompanhadas de visitas informais a eventos e circulação nesse circuito cultural. No entanto, esses planos foram atropelados pela pandemia do COVID-19, que veio à tona no Brasil em março de 2020 e impôs um isolamento social que afetou profundamente tanto as atividades culturais quanto a construção deste campo.

O atravessamento do campo pela pandemia se deu de diversas formas, a primeira delas foi produzindo um sofrimento psíquico que intensificou a dinâmica do racismo como limitador da produção acadêmica de intelectuais negras e negros, criando inseguranças severas com os aspectos metodológicos, questionamento da própria capacidade de produzir algo que correspondesse ao rigor exigido de uma tese de doutorado, síndrome de impostora, obstrução do processo criativo, interdições e paralisias muitas, marcadas no corpo físico como transtorno de ansiedade generalizada.

A segunda forma foi a própria interdição da possibilidade de entrevistas presenciais e sua substituição pelas famigeradas chamadas de vídeo. Naquele momento, diante do isolamento, eu não teria como frequentar programações, ter uma forma mais efetiva de conhecer novas sujeitas e sujeitos e me aproximar mais efetivamente daqueles que tentava entrevistar e isso delimitou mais as minhas escolhas, que acabaram se fazendo por uma questão de viabilidade do contato.

Isso quer dizer que, a escolha dos sujeitos e sujeitas de pesquisa foi realizada a partir daquelas figuras que eu já conhecia, não de ter proximidade, mas por acompanhar o trabalho pelas redes sociais, também para que tivesse maior segurança no contato com essas pessoas – diante da condição psicológica atípica, por ter algum amigo ou amiga em comum que fizesse essa ponte previamente. Diante disso, a ideia de amostra foi modificada em alguns aspectos, não mais se vinculando somente a eventos e projetos específicos, mas na experiência de corpos negros na produção cultural.

Fazendo o recorte para os lazeres artísticos, nos quais é mais fácil observar aspectos específicos de expressão da subjetividade negra, mas também transpondo essa rígida classificação, pensei na escolha de pessoas cuja atividade se inscrevesse em algumas áreas específicas: música, dança, slam, teatro e audiovisual, para que tivesse uma amplitude de manifestações que oferecesse também uma amplitude de perspectivas.

Dessa forma, cheguei ao elenco de dez sujeitas e sujeitos de pesquisa, que foram entrevistados virtualmente, por meio do aplicativo Zoom, nos meses de novembro – mês no qual eu mesma contraí COVID-19 – dezembro de 2020 e a última em janeiro de 2021. A entrevista se deu por meio de um roteiro semiestruturado que foi sofrendo algumas alterações de acordo com as diferenças na atividade desempenhada por cada entrevistado. Também sofri alguns contratempos como o desencontro de agendas com outras pessoas que pretendia entrevistar inicialmente e surpresas, com a superveniente possibilidade de entrevistar outras que não estavam no plano inicial.

Vale ressaltar que a entrevista por meio virtual assume diferentes características, que moldaram o desenho desse campo. Não há o contato prévio, o olho no olho, os deslocamentos que podem contribuir para uma maior abertura nas conversas e para uma maior imersão da entrevistadora. O tempo é mais escasso, visto que o isolamento impôs uma outra temporalidade, agendas lotadas de reuniões virtuais e pouca paciência para chamadas mais longas. Isso fez com que as conversas durassem menos tempo do que talvez durariam se fossem feitas presencialmente e proporcionassem uma maior objetividade para os entrevistados em seus relatos.

Eu, por minha vez, me vi em muitos momentos, mais travada e limitada na função de entrevistadora, fosse pela insegurança e sensação de estar incomodando em um contexto tão problemático, tomando o tempo das pessoas, pela tensão diante de agendas mais apertadas e da preocupação em abordar todos os temas, ou, em muitos casos, nervosa diante da admiração e reconhecida importância que tinham as pessoas entrevistadas.

Apesar de não tomar o assunto como objeto de estudo, não há como negar na configuração deste trabalho e no cenário no qual ele se realiza, as implicações emocionais e objetivas da pandemia e todos os seus efeitos na sociedade, que estão

longe de ser superados e ainda não permitem vislumbrar um pós-pandemia<sup>59</sup>. Tanto que os seus efeitos nas atividades foram objeto de uma das perguntas presentes no roteiro.

### 3.4

#### **Sobre as sujeitas e sujeitos de pesquisa**

Agora, me ponho a apresentar prévia e brevemente as sujeitas e sujeitos de pesquisa e os assuntos abordados nas conversas. As questões por eles levantadas em suas histórias atravessarão os capítulos que se seguem de forma que será explicada adiante.

A escolha em nenhum momento se colocou intencional nisso, mas dos dez entrevistados, todos negros, sete são mulheres cis e três são homens cis, de diferentes idades, sexualidades, classes e trajetórias de carreira.

Optei por não ocultar as identidades deles e delas e pedi autorização para tal, pelo fato de suas trajetórias pessoais e profissionais estarem intimamente ligadas à análise do campo e também pelo fato de serem pessoas públicas, cuja história já foi contada em uma série de outros veículos, aos quais inclusive recorro para auxiliar nas análises. Importante destacar que tive um enorme cuidado de não expor aspectos muito sensíveis, tampouco fazer juízo de valor sobre suas perspectivas e atuações.

Mc Carol Félix é cantora de funk, atriz, dançarina e produtora no Passinho Carioca, que é companhia de dança, projeto social e produtora.

Fabíola Machado é cantora e uma das idealizadoras do Grupo Awurê, que, além de grupo musical, promove o evento Awurê no Quintal do Samba, no bairro de Madureira.

---

<sup>59</sup> Escrevi esse texto no fim de janeiro de 2021, quando o Brasil havia iniciado uma campanha de vacinação, mas que caminhava a passos muito lentos diante de todos os impasses nos quais o cenário político nos colocou desde o início da pandemia. O clima era de grande incerteza. Revisitei o texto em outubro de 2021, depois de um longo hiato na escrita por mais um bloqueio criativo e descrença na relevância da mesma, agora tendo terminado a escrita dos capítulos referentes ao campo e, mesmo com o avanço da campanha de vacinação, que está agora na terceira dose e com o progressivo retorno às atividades presenciais com a diminuição de casos e mortes, não se pode dizer que a pandemia está próxima de ter um fim, visto que outros países que avançaram na vacinação e flexibilizaram voltaram com as restrições diante de um aumento de casos e do possível surgimento de novas variantes.

Dom Filó é produtor cultural, DJ, videomaker e coordenador do CULTNE – Acervo Digital de Cultura Negra, o maior acervo digital de cultura negra do país. Filó tem uma extensa história de envolvimento com a produção cultural negra que vai desde a produção de bailes *black* nos anos 1970, atuação no Clube Renascença até a intensa produção nos mais diversos campos da cultura negra.

Flávia Souza é dançarina, cantora, atriz e dramaturga e coordena o grupo Afrolaje, que trabalha com jongo e capoeira angola e, dentre outras atividades, promove uma roda de danças populares afro-brasileiras no bairro do Méier.

Gênesis é poeta, slammer, atriz, contadora de histórias, como ela denomina, “especuladora do futuro” e é uma das integrantes do Slam das Minas do Rio de Janeiro.

Maria Angela de Jesus é executiva do audiovisual, hoje diretora de produção na VIACOM BRASIL, à época da entrevista diretora de conteúdo original da Netflix no Brasil, tem uma extensa e bem-sucedida carreira em produção para cinema e tv paga.

Mc Martina é poeta, slammer, atriz e cantora, organizadora do Slam Laje, que acontece no Complexo do Alemão, favela onde ela foi criada.

Nando Cunha é ator de televisão, teatro e cinema com 27 anos de carreira, largamente conhecido pelos papéis que interpretou em novelas de grande repercussão.

Rodrigo França é ator, diretor, dramaturgo, escritor, roteirista e produtor e é autor e diretor de peças importantes no cenário do teatro negro atual.

Sol Miranda é atriz, produtora, escritora de textos poéticos e dramaturgicamente e coordenadora do Grupo Emú, que se desdobra na Cia Emú de Teatro Negro, na Emú Produções e no NEGRAHR – Grupo de Estudos Geracionais sobre Raça, Artes, Religião e História, ligado ao departamento de História da UFRJ. Além disso, era, ao tempo da entrevista, diretora do Fórum de Performance Negra do Rio de Janeiro.

Essas sujeitas e sujeitos, com suas atuações multifacetadas, histórias de vida e percepções, formam uma colcha de retalhos, cujo fio principal é a expressão das subjetividades negras a partir da arte, que se coloca não como um ofício romantizado, mas como algo que suscita questões muito sérias, que são objeto de luta das mais diversas formas. Nosso percurso nessa pesquisa, a partir de agora, será acompanhado dessas pessoas e seus olhares.

### 3.5

#### Da organização dos dados

A fim de organizar a abordagem e análise dos dados produzidos nas entrevistas, eles serão agrupados em temas a partir de cinco categorias, que surgiram não só anteriormente, no roteiro das entrevistas, mas dos assuntos que ao final chamaram mais atenção, vindos das histórias contadas. Deixei que o campo me apresentasse as principais questões atinentes a esse universo e organizei a análise do modo ao qual esses relatos me conduziram.

As categorias são: subjetividade/identidade, cadeia produtiva, recursos, território e resistência. A categoria da subjetividade/identidade toma um espaço maior, no capítulo 4, pois nela apresento as sujeitas e sujeitos de pesquisa, discorro sobre suas trajetórias pessoais e profissionais e a relação que pôde ser observada entre a sua atuação e a sua posicionalidade racial, recorrendo também a outros textos para contextualização quando considerei necessário.

No próximo capítulo, condensei as outras categorias, cada uma correspondente a um tópico: cadeia produtiva, na qual abordo as condições de produção e as discussões que aparecem nas falas sobre a composição racial da cadeia produtiva dessas atividades, com um enfoque mais específico no audiovisual. Recursos, na qual analiso a questão da forma como essas atividades se sustentam do ponto de vista econômico, nas dinâmicas de fomento. Território, em que analiso a relação do lazer produzido com o espaço na cidade do Rio de Janeiro, nas suas desigualdades e limites, além do uso do espaço que algumas dessas atividades promovem. Por último, faço uma reflexão sobre a resistência, como ela é vista pelos entrevistados e entrevistadas, a relação entre a produção cultural e a luta política negra e reflito também sobre o potencial da arte como resistência negra.



## 4.

### **Arte e subjetividades negras**

Neste primeiro capítulo da pesquisa de campo, analiso a categoria subjetividade/identidade, contando as histórias das entrevistadas e entrevistados, que estão organizadas em subtópicos conforme uma proximidade de temas que mobilizam. Essa divisão não pretende categorizar as atividades e os depoimentos, mas constitui-se só para fins de organização do texto. As histórias vão se revelando ao longo da leitura, entremeadas de contextualizações e reflexões sobre os temas levantados. Ao final, faço uma reflexão teórica sobre a ideia de subjetividades negras e a relação da arte com a sua expressão/formação.

#### 4.1

##### **A celebração da herança africana nos ritmos e danças**

###### 4.1.1

##### **Cultura, pertencimento e resgate da identidade: a experiência no Awurê**

Folha que cura, voz que benze

Na gargalhada do ganzá

Vento que leva a dor da gente

Longe pra nunca mais voltar

Canto do meu povo do Ilê

Santo que vem abençoar

O banzo ficou lá no mar

Tempo que vem pra temperar

Nosso chão cheio de dendê

Dia bom de viver, Awurê!

(Awurê)

Fabíola Machado foi a primeira entrevistada nesse percurso e é quem nos conta a história do Awurê, o evento que ocorre no Quintal do Samba em Madureira e o grupo com o mesmo nome.

A primeira pergunta que fiz a todos os entrevistados foi como o lazer aparecia em sua história de vida, isso com o objetivo de extrair o sentido que a palavra lazer tem para cada um e cada uma e “quebrar o gelo” da entrevista virtual, permeada por um nervosismo mais meu do que de quem estava do outro lado. Nesse caso, outro fator de tensão constante foi a conexão de internet, que prejudicou alguns trechos da conversa virtual e só não causou um estrago maior pela paciência de minha interlocutora.

Perguntada sobre o lazer, primeiro houve um estranhamento quanto ao questionamento e talvez ao sentido de lazer, tanto que ela parou alguns segundos para refletir e eu a estimulei dizendo que queria entender justamente a sua percepção sobre isso, sem resposta correta. Fabíola responde então que para ela o lazer está muito ligado à cultura, que a cultura é lazer também e ambos são direitos que estão relacionados a ser um cidadão com determinada concepção de mundo.

Conta então que o questionamento a remeteu à capoeira, que praticava quando tinha entre 9 e 10 anos de idade, que era lida à época como um lazer, mas que hoje é percebida por ela como um dos primeiros locais em que teve acesso à cultura negra: o samba de roda, o maculelê e posteriormente o candomblé, sendo também o lugar em que ouviu falar de Zumbi dos Palmares pela primeira vez. Em razão dessa experiência, diz que para ela não existe uma separação entre lazer e cultura, os dois estão muito ligados e ligados aos movimentos artísticos dos quais ela faz parte.

É esse sentido de lazer impregnado de cultura que vai pautar a narrativa de Fabíola e as minhas percepções e reflexões a partir dela.

Fabíola explica que a sua relação com a música vem da vivência no terreiro de candomblé, do qual faz parte desde criança, em uma rotina na qual a música sempre esteve presente, desde o momento que se acorda, que se come até o horário em que se vai dormir. Por isso sempre amou cantar. Ela integra outra iniciativa, o Moça Prosa<sup>60</sup>, que já fazia parte de um movimento de revitalização da cidade do

---

<sup>60</sup> Fabíola é uma das criadoras e vocalistas do Moça Prosa, um grupo de samba formado apenas por mulheres que existe desde 2012, tocando na Pedra do Sal, zona portuária do Rio de Janeiro. O objetivo é enaltecer as mulheres compositoras e intérpretes do samba e falar sobre as mazelas do

Rio de Janeiro desde 2012, na Zona Portuária, a partir da construção de um espaço de mulheres.

Em janeiro de 2018, junto com três homens negros produtores (Anderson, Pedro e Arifan) também religiosos, decidem fazer um evento para falar daquilo que eles acreditavam, em um momento em que as pessoas estavam demonizando as religiões de matriz africana. Algo que pautasse o que ela chama de *reafricanização* do samba, visto que, em suas palavras, as pessoas diziam amar muito o samba, mas nunca diziam de onde ele vem, “falam sempre que ‘ah, é muito lindo, mas...’ não falam que isso vem de África”.

Isso tendo Madureira como palco, em um movimento de valorização do subúrbio carioca e inversão do fluxo subúrbio-centro/zona sul. Um lugar, nas palavras de Fabíola, já consagrado por ter a Portela, o Agbara Dudu, o Jongo da Serrinha, o Baile Charme, dentre outros: “a gente não criou nada. A gente, simplesmente, foi se juntar a um grupo de pessoas que já faziam cultura, já pensava nesse lazer há muito tempo. A gente foi ali se juntar a essas pessoas para fazer um circuito”<sup>61</sup>. Ali se falava de valorização da influência africana na música, na comida, na literatura, na gastronomia, no cinema, na poesia, “de tudo o que passa sob a influência africana em diáspora”.

A decisão de fazer o evento debaixo de uma mangueira, em um quintal, foi em razão do valor ancestral daquela, de sua importância para a espiritualidade. Embora tenha sido pensado como roda de samba, Fabíola conta que o Awurê passou a misturar outras coisas, de modo que muitas pessoas do público de samba estranharam. O som que era feito incorporava também toques de candomblé que eles já faziam dentro de seus terreiros:

O Ari como Ogã, o Quack também como Ogã de umbanda, o Ari como Alagbê de candomblé. A gente começou a trazer os Ogãs de famílias importantes como a família Encarnação, daqui do Rio de Janeiro, trazer os ritmos. Um dos meninos, que é Fabrício, vem do candomblé uruguaio. A gente traz o jongo, o maracatu, a folia de reis. Traz outros ritmos que compõem o nosso som. É ser essa mistura de ritmos, tendo o tambor como esse instrumento catalizador. O Awurê são os instrumentos, o ritmo é dado pela percussão. A percussão é que comanda toda essa mistura de sons que existe no Awurê.

---

racismo e do machismo, barreiras enfrentadas por elas até no meio do samba. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/formado-so-por-mulheres-moca-prosa-propoe-reflexao-sobre-resistencia-forca-femininas-23963292> (acesso em 2/10/21)

<sup>61</sup> Sobre Madureira e esse circuito cultural negro, discorrerei mais detalhadamente em capítulo posterior.

O tambor como instrumento catalisador do Awurê é algo que me chama a atenção, pois o evento reúne uma série de elementos musicais, culturais e artísticos em torno do tambor, que é uma marca da herança africana. Ele não se encaixa em uma única definição, é múltiplo, é um conjunto de experiências.

As referências artísticas elencadas por Fabíola apontam para esse caminho: o maracatu, o Bloco Ilê Ayê, o Jongo da Serrinha, o Agbara Dudu, os Filhos de Gandhi, blocos de afoxés do Rio de Janeiro. Para ela, os afoxés trabalham uma ideia de “sair de dentro dos Egbes” e levar o sagrado para fora dos terreiros por meio de muitos elementos, como os “atabaques que comem”.

#### 4.1.1.1

##### **Espiritualidade de matriz africana, cultura e identidade negra**

A ideia de levar o sagrado para fora dos terreiros, nas palavras de Fabíola: “passar dos muros do Egbe” é elemento constitutivo do Awurê. É a partir dessa relação entre espiritualidade, cultura e identidade que encontro o lugar da subjetividade negra nessa prática de lazer e os seus significados tão profundos.

Minha interlocutora explica que essa representação do sagrado não significa “fazer um terreiro”, que pessoas que assistem aos vídeos do evento chegam a perguntar se “aquilo é santo mesmo”, questionando se havia incorporação, mas que nunca houve. Trata-se de mostrar que existe aquela vivência, o lúdico que há nela: “aquilo ali é como se você estivesse num teatro, tanto é que a gente bota num espaço onde ele tá ali representando o lúdico. É o lugar de lúdico, onde você está mostrando a beleza, porque existe beleza”. É, para ela, algo que transcende a espiritualidade, que passa pela religião, pode a incorporar, mas não somente.

Creio que a preocupação em fazer essa diferenciação se relaciona com um pensamento arraigado no senso comum, que enxerga as manifestações culturais de matriz africana como restritas à religiosidade, quando na verdade a própria ideia de religião e da espiritualidade como algo separado da vida – guiado pela divisão entre corpo e espírito – é produto do pensamento ocidental que nega as cosmovisões

africanas, da distinção entre natureza e cultura<sup>62</sup>, característica da modernidade hegemônica.

O racismo religioso reduz a complexidade e riqueza da espiritualidade de matriz africana, apresentando uma fábula criada pela branquitude, demonizando as religiões de matriz africana e impondo a forte assimilação de uma cultura de matriz europeia provocada pela adesão ao cristianismo. Isso resulta em um rechaço de qualquer cultura de herança africana, afastando negros e negras de suas origens<sup>63</sup>. Em razão desses fatores, a proximidade com a cultura, que é algo mais amplo, acaba se restringindo a quem professa as religiões de matriz africana e sendo completamente desconhecida por aqueles que professam outras religiões ou não têm religião.

Afirmo de antemão que meu conhecimento sobre as religiões de matriz africana é extremamente limitado e em alguma medida afetado pelos reducionismos do senso comum. Digo isso para não aparentar a pretensão de que o recurso à leitura de textos acadêmicos, aqui necessária para apresentar alguns apontamentos, seja suficiente para compreender esses fenômenos. Assumo e acolho essa limitação, porque ela é também um dado.

Wanderson Flor (2016) aponta a dificuldade de estabelecer conceitos gerais que abarquem todas as práticas de candomblés, que são apenas uma das variedades de religiões de matriz africana, visto que são múltiplas as origens e as práticas. Mas é possível remontar a sua origem comum, que foi a construção, por africanos e seus descendentes, de “religiões” que conjugavam os elementos trazidos do continente africano, práticas locais dos povos indígenas e elementos do cristianismo – caráter sincrético adotado por uma questão de sobrevivência. Essa construção foi uma

---

<sup>62</sup> Wanderson Flor (2016) diz que, ao contrário do pensamento ocidental, nos candomblés há uma cosmologia que pensa uma interconexão entre todos os elementos da natureza humana e não humana. Expande então a noção de humanidade aos elementos da natureza, sinalizando que não há diferentes mundos, mas um mundo só habitado por todos esses seres. Por isso há dificuldade de entender as religiões a partir das lentes binárias da religiosidade ocidental.

<sup>63</sup> Eu mesma sou um exemplo dessa lógica de pensamento. Nascida e criada em uma denominação pentecostal da igreja evangélica, durante toda a minha vida fui afastada de qualquer elemento que remetesse à negritude porque as lideranças religiosas e a minha própria família diziam que aquilo era “macumba” e que “macumba” era “do demônio”. Assim, nunca tive oportunidade de conhecer essas manifestações e até hoje tenho que desconstruir primeiro essa ideia de que a cultura está restrita à espiritualidade e em segundo lugar a própria ideia de uma espiritualidade separada da vida. E, assim como na narrativa da entrevistada, foram elementos artísticos – e as muitas sensações que eles provocam – os responsáveis pela abertura a essa ideia.

forma de não perder os referenciais identitários trazidos do continente africano, formando um conjunto de ritos, crenças e valores (Ibid.; p. 156).

Outro aspecto importante por ele apontado é que a espiritualidade não se resume ao local de culto, mas que as relações com as divindades são experienciadas no cotidiano dos participantes, não havendo, portanto, divisão entre o sagrado e o profano, visto que as divindades estão presentes em tudo que existe no mundo. Não há dualidade entre o corpo e o espírito, o corpo traz em si a divindade (Ibid.; p.161).

Por tudo isso, Flor explica que a noção que pensa a religião como um religar o humano e divino não tem sentido nas religiões de matriz africana, porque nelas não há o que se religar<sup>64</sup>, embora ele afirme que podem existir outros sentidos de religião que não esse<sup>65</sup>. Assim, nessa perspectiva, não faz sentido a associação que as pessoas leigas fazem entre o evento do Awurê e a religião, mas também não se pode dizer que eles estejam compartimentados, são só momentos diferentes. Seus criadores sabem disso, mas é preciso ainda adotar essa linguagem que sugere a separação entre o religioso e o cultural para explicar às pessoas que, como eu, não compreendem.

Mas, o elemento apresentado por Flor que quero ressaltar nessa narrativa é a função que pode ser atribuída às religiões de matriz africana – embora o objeto de análise dele seja os candomblés – de religar não o humano e o sagrado, mas as pessoas aos contextos identitários partidos pelo regime colonial escravista. Elas restaurariam a conexão com valores, práticas e sentidos do continente africano, que foram objeto de extermínio e dura repressão na cultura ocidental (Ibid.; p.161-162).

Nesse sentido, existiriam funções de resgate que os candomblés assumem, construindo estratégias de resistência das culturas africanas em solos diaspóricos, nos apresentando uma noção política de religião como *religare* e que torna os candomblés como práticas que reconstroem maneiras de vivenciar valores, crenças e práticas advindas do continente africano, rearticuladas aqui, com elementos autóctones e que finda por **constituir um modo de vida, mais que meramente uma prática espiritual** – embora também o seja para os parâmetros ocidentais que pensam o vivido, histórico, material como apartado daquilo que seria espiritual.

<sup>64</sup> “Portanto, se se espera de uma prática denominada de ‘religião’ um horizonte metafísico da transcendência, advinda de uma percepção binária da realidade, não o encontraremos nos candomblés, para os quais as divindades são imanentes a um mesmo mundo, sendo presentes e participando deste todo articulado. Tampouco encontraremos duas instâncias partidas (sendo que uma delas contém o humano) que devem ser religadas por meio das práticas religiosas” (Ibid.; p.161).

<sup>65</sup> “Não apenas há outras concepções de religião que não apelam para a noção de *religare*, como é possível resignificar, inclusive, a própria noção de religião para pensar em que sentido ela seria aplicável aos candomblés, enquanto herdeiros de ‘espiritualidades’ africanas” (Ibid.).

(...) Por isso, poderíamos pensar os candomblés como uma religião definida como um modo de vida que se mostra como um *continuum* criativo entre nosso país e alguns lugares do continente africano (Ibid). (grifo meu).

Considero importante ressaltar isso pela importância que os terreiros têm na conservação das mais diversas linguagens culturais e estéticas herdadas do continente africano e construídas no contexto da diáspora, como expressão da capacidade de reinvenção e resistência dos sujeitos amefricanos. Com base nisso, faço coro com a narrativa de Fabíola e digo que tornar isso algo acessível para pessoas negras que estão fora do contexto da espiritualidade por meio do lúdico representa um importante resgate da identidade.

Voltando para a narrativa de Fabíola, ela apresenta como elemento interessante do Awurê o fato de proporcionar o acesso a essa cultura a pessoas que, devido aos fatores mencionados, não o teriam. Mais do que aderir ao ritual, o efeito dos eventos é fazer com que as pessoas negras possam se reconhecer naquelas práticas, naquelas expressões.

A gente fala que é muito feliz quando a gente vê uma pessoa que não tem religião nenhuma, entrar no Awurê e falar "Poxa, é maravilhoso! Fiquei feliz! Vou trazer minha família, meus filhos, minha esposa. O som é muito bom, a energia da galera é bacana". Outro falar "Caraca, eu amei! Fiquei feliz, trouxe meus irmãos de santo, vim com a minha família de axé e fiquei muito feliz! Vim com meus irmãos de candomblé e encontrei outra família de umbanda". Ok, também. Teve outra que me falou "Olha, fui criada dentro da igreja!". Estou te falando isso que são relatos de pessoas, são relatos reais. Pessoas que falaram "Fui criado na igreja, minha mãe não pode nem saber que estou aqui, mas estou muito feliz porque eu nunca tinha visto isso aqui na minha vida". Era uma mulher preta. Fiquei muito feliz. Ela me abraçou e falou "Estou muito feliz de estar aqui. Fui criada na igreja, mas aqui é algo muito importante. É algo muito especial. Estou emocionada". É isso. Acho que é criar nas pessoas, é muito mais. Por isso falo que não é religioso.

O objetivo de encher o quintal de afeto e trocas é atingido quando algum, em suas palavras, irmão ou irmã preta que não é religiosa está lá e consegue se reconhecer dentro daquela cultura, na forma de vestir, na dança, na alimentação, na forma de trocar afeto, num abraço, numa poesia, no carinho.

Isso, para Fabíola, é algo que mexe com a identidade de uma pessoa, é o que pode fazer com que ela se reconheça enquanto pessoa negra e busque compreender outros fatores além da cultura, compreender a si mesma. O contato com essa cultura, para ela, gera pertencimento, resgate de uma identidade que foi roubada.

Fabíola aponta que enquanto povo preto, o poder sobre a nossa cultura nos foi roubado e isso nos enfraqueceu como população. Diante disso, apresentar essa cultura ao outro representa o seu fortalecimento: “acho que a partir do momento que a gente fortalece o outro, no sentido de ‘olha, isso aqui é seu, toma isso e se enriqueça disso’, você se liberta, você se transforma. É lúdico também? Parece, mas não é”.

Aqui temos elementos importantíssimos para a compreensão do objeto desta tese. A fala “é lúdico também? Parece, mas não é” me traz de volta à ideia de lazer depois de um grande mergulho nesse resgate da cultura, essa produção de identidade, reencontro e fortalecimento, que o Awurê busca trazer. Isso porque, percebo no depoimento, e em mim também ao ser absorvida por ele, uma preocupação com o aparente contrassenso entre essa densa experiência cultural e subjetiva e o convencionalizado sentido mais frívolo de ludicidade, conseqüentemente de lazer. Aqui, aparece um cuidado em demarcar que, por mais que seja uma prática de lazer, um divertimento para o público que o acessa, o Awurê tem um sentido muito mais profundo. De forma despretensiosa, se expressa aqui a crença em um sentido de lazer no qual práticas como essa não se encaixam mesma forma e esse questionamento nos acompanhará por esse percurso do campo.

Voltando ao resgate da cultura como fortalecimento dos sujeitos, logo no início da conversa, Fabíola descreve o Awurê como um espaço de lazer costurado com a cultura<sup>66</sup>, pois não conseguia acreditar num lazer que não fale de cultura. Essa cultura é descrita como associada à identidade, à “formação do seu ser como indivíduo”, ao autoconhecimento. Ela cita a necropolítica como algo que destrói essa cultura e que negar o fortalecimento da cultura é negar o fortalecimento do indivíduo: “quando você dá cultura, educação e fortalece o indivíduo como pessoa, ele se educa, se constrói, se formula politicamente, destrói. Ele destrói esse sistema, essa necropolítica, esse sistema que quer matá-lo”.

É nítido no discurso da entrevistada e na prática do Awurê a compreensão da cultura como algo diretamente ligado à subjetividade, de modo que o enfraquecimento da cultura é o enfraquecimento da subjetividade negra e a valorização de uma cultura que apresente elementos da herança africana, dessa

---

<sup>66</sup> Acredito que cultura apareça aqui em uma concepção mais ampla, como conjunto de sentidos baseados em uma visão de mundo.

ancestralidade pouco conhecida, representam aqui o fortalecimento da subjetividade negra. Tudo isso como parte imprescindível da noção de cidadania.

Uma das conquistas descritas por Fabíola é ver o quintal lotado, ver as pessoas saindo felizes, satisfeitas, entendendo ali como um lugar de pertencimento, um lugar que é delas: “a gente alcançou nosso objetivo que era fazer as pessoas sentirem pertencimento. Isso é o que a gente sempre quis, que as pessoas sentissem a gente cantando, louvando orixá”.

O público foi crescendo cada vez mais e até antes da pandemia, todos os eventos tinham lotação máxima. Fabíola descreve o público como muito diverso, englobando um público de samba, de axé, público jovem, de crianças, LGBT, feminino e um fiel público de pessoas idosas, que não saíam muito de casa, mas estavam lá religiosamente com suas cadeiras para ver o Awurê.

Outras conquistas do Awurê elencadas foram: ver o show *Mãe África*, realizado no Teatro Rival em 2019 com lotação máxima, receber um prêmio de Direitos Humanos na ALERJ – Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e a gravação do EP, que foi lançado em 2020, em data posterior à entrevista.

#### 4.1.2.

### **“Coisas que estavam no corpo e na memória”: o Grupo Afrolaje e a cultura do jongo**

Vou pra serra, Mãe  
 Sua benção vou miimbora, vou jogar  
 Vou pra serra mãe  
 Já é quase uma hora e se eu perco o trem  
 Fico mais de uma hora na Estação  
 Vou pra serra, mãe  
 Eu preciso da senhora  
 Não brinqueia, mãe  
 Mês que vem tem trampo  
 Mês que vem te pago  
 Foi na serra, mãe, que eu conheci o Jongo  
 Belo filho de uma mãe que se diz gentil  
 Pátria amada Brasil  
 (Mestre Darcy do Jongo)

Flávia Souza é coordenadora do Grupo Afrolaje, que se descreve nas redes sociais como um grupo idealizado para preservar e dar visibilidade à cultura de matriz africana e afro-brasileira, trabalhando com o Jongo, a Capoeira Angola, o Maracatu, o Côco, o Samba de Roda e afins. O grupo organiza uma roda que

acontecia – antes da pandemia – todo último domingo do mês, na Praça Agripino Grieco, no bairro do Méier, Rio de Janeiro. A história do Afrolaje se confunde com a história de Flávia e é permeada pela sua relação com o jongo.

A trajetória artística da entrevistada vai além do trabalho com o que ela chama de cultura afro popular; ela canta rap, dança entre outros ritmos o hip-hop, interpreta e escreve, é autora do espetáculo *Tempestuosa Depressagem*, trabalha com musicais há duas décadas, além de produzir, o que faz diante da dificuldade de encontrar produções que traduzam as suas necessidades, que deem visibilidade à identidade negra.

Desde criança, sempre quis ser artista, sonhava em “entrar na televisão”, tanto que uma vez quebrou a televisão de casa tentando entrar nela, afinal, aquela era o único veículo pelo qual se via artistas, diante da falta de acesso ao teatro. Na adolescência, década de 1990, passa a fazer curso de teatro na FUNABEM, que depois se tornou FAETEC<sup>67</sup>. Aos 17 anos, ao ser vista em um espetáculo na inauguração da FAETEC, foi contratada para trabalhar como atriz no SESC de Madureira e assim iniciou a carreira artística.

É no curso da FAETEC, na adolescência, que acontece seu primeiro contato com o jongo, que era uma matéria eletiva comandada pelo Mestre Darcy<sup>68</sup>, uma das grandes referências do jongo no Brasil. Flávia conta de forma muito bem-humorada que sua entrada nessa disciplina eletiva foi contra a sua vontade, pois seu maior interesse à época era o hip hop e que houve um estranhamento, que aquilo para ela se confundia com as religiões de matriz africana:

O professor escolheu para mim e me botou lá. Quando vi aquilo, falei "Gente, não gosto disso. Esse senhor com esse tambor. Só porque sou preta tenho que fazer esse negócio?" Ele pediu desculpas, achou que eu iria gostar. Mas fiquei

---

<sup>67</sup> A FUNABEM – Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor, instituição federal criada por lei no ano de 1964, tinha uma de suas sedes no bairro de Quintino, zona norte do Rio de Janeiro. No ano de 1996, o local passa a ser de responsabilidade do estado, se tornando sede do Centro de Educação Tecnológica e Profissionalizante (CETEP Quintino), maior complexo educacional da FAETEC – Fundação de Apoio à Escola Técnica, oferecendo formação para profissionais nos setores automotivo, de beleza, idiomas, música, teatro, turismo, entre outros. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/escola-que-muda-vidas-10969281> (acesso em 03/10/21).

<sup>68</sup> Mestre Darcy do Jongo (1932 – 2001) nasceu no Morro da Serrinha em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, filho de Vovó Maria Joanna, uma das fundadoras do Jongo da Serrinha. Cantor, compositor, jogueiro e percussionista desde os 16 anos de idade, foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Império Serrano e do Grêmio Recreativo e Artes Negras Quilombo, ao lado de Candeia, Nei Lopes, entre outros. Sua vida foi dedicada ao jongo, à manutenção dessa tradição e sua difusão. <https://dicionariompb.com.br/darcy-do-jongo/biografia> (acesso em 03/10/21).

lá aprendendo. Eu fazia muitas caras, como vejo muitos jovens fazendo quando vou nas escolas. Não sei se isso não é um castigo (risos). Falando que é macumba. E ele explicava. Engraçado, eu não dava muita atenção, mas é por isso que insisto, porque parecia que eu não dava muita atenção. Eu cruzava os braços, ficava olhando, mas tudo que ele falou ficou guardado. E ele falou para mim "Você é jongueira!". E eu falava que não era, que ninguém na minha família fazia aquilo, que eram todos católicos, da igreja. Ele dizia que não tinha nada a ver com religião. Era muito engraçado.

Flávia conta que Mestre Darcy sempre foi muito paciente com ela e que se sente privilegiada de ter tido essa vivência com ele, o que fez com que fosse reconhecida posteriormente como boa jongueira.

Considero importante aqui interromper a narrativa de Flávia para contextualizar o jongo, cultura que até a realização deste trabalho era pouquíssimo conhecida por mim. O jongo é uma manifestação cultural que integra cantos, dança coletiva e percussão de tambores, trazida pelos africanos escravizados, principalmente de origem bantu e ligada à cultura do café e da cana de açúcar na região sudeste.

Segundo dossiê do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007), o jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, permeado pelos valores de respeito aos ancestrais, pela valorização dos enigmas cantados e pela umbigada como elemento coreográfico.

Durante o regime escravista, o jongo era uma estratégia para comunicação entre os escravizados, para falar de sua comunidade, tudo por meio dos enigmas cantados nos pontos, que os senhores não compreendiam. Por isso, essas manifestações foram objeto de repressão, chegando a ser proibidas por leis municipais no século XIX. “Nesse contexto, os jongos eram cantos de protesto, subjugado, mas resistente” (Ibid.; p.23).

Forma de divertimento própria dos africanos e afro-brasileiros, o jongo se manteve no pós-abolição e se consolidou nas comunidades urbanas fruto do êxodo de negros e negras livres do norte fluminense para as favelas do Rio de Janeiro e em zonas rurais e cidades pequenas. Um grande símbolo da tradição do jongo na cidade do Rio de Janeiro é o Jongo da Serrinha.

O Morro da Serrinha, em Madureira, foi ocupado, no início do século XX por negros e negras livres que haviam migrado principalmente do Vale do Paraíba em busca de melhores condições de vida. Havia então o costume de se realizar rodas

de jongo, que também eram realizadas em outras favelas como o morro da Mangueira e o morro de São Carlos, variando alguns elementos conforme o lugar onde se praticava. Um dos símbolos dessa origem do jongo na Serrinha foi a Vovó Maria Joanna, ialorixá e rezadeira, mãe do mestre Darcy, que recebia os jongueiros em sua casa para as rodas de jongo.

Com o passar do tempo, a morte dos primeiros jongueiros e jongueiras e a “modernização” dos hábitos na cidade, a tradição do jongo quase se perdeu. Nas demais comunidades do Rio de Janeiro a prática foi se dissolvendo, mantendo-se no Morro da Serrinha.

Um dos responsáveis por essa retomada do jongo a partir da década de 1960 foi o mestre Darcy, que formou um grupo de jongo para apresentações artísticas, iniciando o formato de espetáculos como meio de profissionalizar os jongueiros e expandir a cultura do jongo. O Grupo Bassam se apresentava em vários lugares do país, popularizando a prática. Outra estratégia adotada foi ensinar a dança aos mais novos, passando a permitir que crianças participassem das rodas de jongo, o que antes não era permitido.

Não obstante, as últimas décadas do século XX se caracterizaram pelo esforço consciente de preservação e revitalização do jongo em praticamente todas as localidades mencionadas. O processo foi desencadeado pelos descendentes de antigos jongueiros com o apoio de animadores culturais e dos movimentos sociais. Eles afirmam o valor propriamente cultural da tradição de seus ancestrais, arregimentam familiares e vizinhos e levam o jongo a novos espaços públicos. Para garantir a continuidade dos grupos, adotam medidas para transmitir aos jovens os conhecimentos que receberam e desenvolveram (Ibid.; p.23).

O jongo, assim como o samba, é parte da identidade local do Morro da Serrinha, tendo se tornado uma das formas de lazer de jovens e crianças, que praticavam na casa de Tia Maria Jongueira e no Centro Cultural Jongo da Serrinha. No ano de 2005, o jongo foi registrado como patrimônio cultural brasileiro, se tornando objeto de um plano de salvaguarda pelo IPHAN.

Voltando para a narrativa de Flávia, alguns anos depois das aulas com o Mestre Darcy, ela se tornou atriz da Cia dos Comuns<sup>69</sup> na primeira fase desta, o que intensificou seu contato com o jongo. Havia na prática do grupo uma convivência

---

<sup>69</sup> Criada em 2001, a Cia dos Comuns é um grupo teatral dirigido pelo ator e diretor Hilton Cobra, formado por atores e atrizes negros com o objetivo de apresentar narrativas que tenham o negro como protagonista, além de estimular o maior conhecimento da cultura negra e ampliar o espaço de atuação para artistas negros.

com a dança afro e com o jongo, que levou Flávia a aprender com um dos maiores mestres de dança afro do mundo, o Zebrinha<sup>70</sup> e com Valéria Monã<sup>71</sup>, que era do elenco e às vezes o auxiliava na preparação. Ela descreve esses fatos como coincidências que foram apontando seu caminho com o jongo.

Já na graduação na UFRJ, entrou para a Companhia Folclórica da universidade, onde também trabalhava com jongo, o que levou naturalmente a, no fim da graduação, fundar um grupo de jongo ao invés de um grupo de hip hop.

O Afrolaje nasceu com o propósito de atingir pessoas que não dançavam jongo, aquelas que queriam aprender, como forma de que mais pessoas que antes não sabiam aprendessem a dança. Esse desejo de difusão da manifestação cultural como forma de manter a memória viva, Flávia conta, foi herdado do Mestre Darcy:

Nosso intuito, além de ter a roda na rua, que é uma forma de acessibilidade para qualquer passante, para qualquer pessoa, é uma forma de manter a resistência e a memória viva dessa cultura. As apresentações em lugares, espaços convidados, é uma forma de enriquecer, que era o propósito do Mestre Darcy. O jongo se tornou conhecido por conta da “loucura” dele. Até então, tinha comunidades de jongo que não sabiam que tinha outra. Ele que começou a fazer essa ponte. Ninguém sabia que tinha jongo em Pinheiral, Volta Redonda, Caxambu do Salgueiro não sabia que tinha na Mangueira. Ele começou porque ele queria que o jongo fosse conhecido, não que o jongo fosse essa coisa escondida, de fundo de quintal ou só nos quilombos.

Flávia reconhece que o jongo antes era escondido em razão da forte repressão, da lei da vadiagem, que criminalizava os jongueiros: “nosso povo entrava no couro, era preso, se batesse tambor na rua. Então, fazia-se tudo escondido”. No entanto, ela narra que após esse período, Mestre Darcy foi responsável por essa luta para levar o jongo além das comunidades jongueiras, até mesmo nas faculdades, para as pessoas brancas, o que para ele era uma forma de valorizar a cultura, existência e identidade negra. Aqui, mais uma vez a valorização da cultura aparece atrelada à valorização da identidade negra, e das pessoas negras em sua humanidade.

<sup>70</sup> José Carlos Arandiba, o Zebrinha, é bailarino, coreógrafo e diretor artístico. Formou-se em balé clássico e dança contemporânea nas principais escolas de dança da América do Norte e Europa e contribuiu com sua arte ensinando dança em diversos países do continente africano. Atuou como diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia e como coreógrafo do Bando de Teatro Olodum. <https://www.geledes.org.br/zebrinha-um-homem-um-mito/> (acesso em 03/10/21).

<sup>71</sup> Valéria Monã é atriz, bailarina, coreógrafa, animadora cultural e professora de dança, trabalha a expressão corporal negra oferecendo noções básicas das danças africanas e das danças dos orixás e assinou recentemente a direção de movimento de espetáculos como *Oboró – Masculinidades Negras*, *Contos Negreiros* e *Solano, Vento Forte Africano*.

É sob esse ideal da difusão do que Flávia chama de cultura afro popular que as rodas do Afrolaje são abertas a toda e qualquer pessoa, mas ela ressalta a dificuldade de pessoas brancas se manterem frequentando: “se você é branco e gosta da manifestação, da cultura, aprenda sobre ela de fato. Se te dói saber a história do nosso povo, você está na manifestação errada”. Isso porque há uma preocupação expressa em contar a história do povo negro e o processo de resistência por meio da cultura, o que, na visão da entrevistada, pode afastar algumas pessoas.

A trajetória do Afrolaje é atravessada por dificuldades pertinentes à forma como manifestações como o jongo são vistas até mesmo por pessoas negras, o que nada mais é do que fruto da estigmatização e apagamento a que foram submetidas as manifestações culturais negras.

Um exemplo disso é que o público que acessa à roda do Afrolaje é diverso, conta com crianças, adultos, idosos, homens, mulheres, mas ao falar sobre o número de pessoas que frequenta, Flávia explica que não é um público tão grande porque o jongo não é uma prioridade para as pessoas que procuram por lazer baseado na cultura afro-brasileira: “as pessoas vão para o samba, para o pagode, mas ir para uma roda de jongo ainda não é uma prioridade”.

Outro exemplo são as dificuldades relatadas no que tange à importância e credibilidade dada à manifestação cultural afro-brasileira apresentada e produzida por pessoas negras. Uma das barreiras é o preconceito em torno da estrutura do jongo, os tambores e as roupas, porque as pessoas confundem com cultos de religiões de matriz africana, estendendo a elas o racismo religioso. Flávia explica que não se trata de um culto religioso, que o evento é ecumênico e comporta até mesmo pessoas que não têm nenhuma religião, como ela.

Tal postura das pessoas é reflexo do rechaço das manifestações culturais de matriz africana baseado no racismo religioso que descrevi anteriormente, na experiência do Awurê. Aqui mais uma vez se coloca a separação entre a prática cultural e o ritual religioso como forma de atrair a participação de pessoas que não professam as religiões de matriz africana.

Ainda quanto à credibilidade, Flávia diz que há maior adesão a “manifestações de preto” produzidas por pessoas brancas e que eventos famosos no Rio de Janeiro produzidos por grupos brancos contam com uma adesão enorme, inclusive de pessoas negras, enquanto eventos produzidos por pessoas negras têm menor adesão inclusive desse público: “existe uma diferença de credibilidade, que

está associada à questão do racismo, na qual a gente mesmo não se reconhece, não se dá crédito”. Essa maior adesão também está ligada ao fato de que essas atividades produzidas por pessoas brancas dispõem de mais recursos, maior estrutura, justamente por serem desenvolvidas por pessoas que têm mais recursos.

Apesar das dificuldades, a entrevistada afirma de forma veemente a crença na cultura, na manutenção e difusão da tradição do jongo como forma de valorização da identidade negra, conservação e continuidade da herança dos nossos ancestrais. Aponta, inclusive, que o meio principal de luta política do negro durante boa parte da história foi através das manifestações culturais.

Acho que um dos pontos cruciais para ajudar na formação de opinião, de identidade da população negra é a partir da cultura, mesmo aqueles que não se identificam tanto com a arte. **Porque foi nesses moldes lúdicos que nosso povo conseguiu se manter, tanto que, o que a gente tem de herança, é a nossa cultura, é a nossa manifestação cultural, que eram coisas que estavam no corpo e na memória.** Fora isso, não tinha advogado preto, não tinha juiz preto, tinha escravizado sequestrado levando chibatada, com a memória, com a cultura e os gestuais no corpo e na mente. (grifo meu).

Segue dizendo que o jongo foi uma forma de falar sobre as mazelas e demandas do povo preto por meio do canto e da dança. Essas eram as formas não percebidas pelos opressores – porque cantadas em dialeto – de transmissão do discurso político. Essa tradição não deve ser perdida, mesmo com a ampliação dos meios de luta hoje reconhecidos. Flávia ressalta ainda a importância da lei 10.639/03, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africanas e afro-brasileiras e possibilitou uma forma lúdica e concreta de mostrar aos jovens a nossa identidade e cultura, de onde viemos.

Flávia diz ainda que o fundamento do jongo propaga uma cultura de realeza, de respeito aos mais velhos, de reverência à natureza, valorização da família e consciência “dos diamantes que o povo preto sempre teve e os brancos roubaram”. E esse conhecimento sobre a verdade da cultura é o que pode elevar a autoestima do povo preto, fortalecer a sua identidade.

Sobre essa experiência de fortalecimento da identidade e da autoestima a partir das rodas de jongo, Obalera de Deus narra:

Roda micro-cosmo da Existência, onde todas as partes – divindades, ancestrais, elementos da natureza, pessoas e animais – se fazem presentes manifestando sua função. Não se trata de religião, mas a expressão de um modo de

viver, sentir, pensar que só se faz em interconexão. Não manifestação de uma cosmovisão simplificadora da vida, mas a corporificação de uma “cosmosensação”. Lugar de reconexão com nossas práticas e valores ancestrais. Antiguidade, palavra, espiritualidade, musicalidade, circularidade, ancestralidade, comunidade... Tá tudo lá, atravessando a todas/os que se permitem verdadeiramente sentir-vivenciar.

(...)

Além dessas memórias, é bom se contar também as histórias de mulheres e homens que deixam de negar seus cabelos, sua pele, suas histórias e as assumem com orgulho e altivez. A cada roda, pessoas vão retomando sua autoestima e dignidade negra sequestrada pela violência do racismo. A roda também é essa magia! A cada cantar um turbante é colocado, a cada tocar um crespo é valorizado, a cada dançar sorrisos de autoamor são escancarados e celebrados. É o poder político de nossas tradições, é a magia jogueira atuando em nossos corações<sup>72</sup>.

Durante a pandemia, diante da impossibilidade de fazer a roda física, as atividades do Afrolaje se transferiram para o ambiente virtual, o que oportunizou a realização de um outro evento, o *Memória Ancestral*, em que o grupo recebe convidados, mestres de jongo de outros lugares, para conversar sobre a prática, a história e a memória das manifestações culturais. Flávia menciona como positivo e fruto do reconhecimento que o grupo adquiriu a presença de mestres e mestras mais antigos nesses eventos, mesmo com as limitações que a tecnologia coloca a pessoas idosas. Essa é uma importante iniciativa de divulgação do jongo e de sua história.

## 4.2.

### **Cultura urbana e juventude periférica: o Slam e o Passinho como assunção do discurso**

#### 4.2.1

### **Contando as nossas próprias histórias: o movimento Slam e o Slam das Minas RJ**

Quando não sobra nem o dinheiro, nem a dignidade  
Ainda resta o papel e a caneta  
E a vontade  
Vontade de fazer alguma coisa que preste  
Por trás do desejo de que tudo desapareça, por trás da tristeza  
Ainda resta ao menos a curiosidade de saber pra onde avança  
Avançar, tropeçando às vezes, se arrastando, quantas vezes suplicando  
Deve ser isso que chamam fé  
Hoje eu sinto cólica e tenho gosto de sangue na boca

<sup>72</sup> Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/a-magia-da-roda-de-jongo-uma-saudade/> (acesso em 03/10/21).

Pois matei o amor com palavras  
 Hoje lágrimas não curam e não lavam  
 Lágrimas secam e transformam-se em deserto de sal  
 Toda uma terra-corpo devastada pela desesperança  
 Mas alguém me explica o mistério da dança dos pés feridos  
 Que teimam em tripudiar entre os cacos e os ossos  
 Paradoxo e mistério se arrastam por essas ruas desertas  
 Mas o fim do mundo começou hoje cedo na minha cama  
 Sonhos premonitórios, demônios que se agitam  
 Pois sou mais perigosa que os perigos dessas esquinas  
 Porque minha alma está nua e minha palavra é mais afiada que uma lança  
 Mato e morro por ela, mato e morro por ela  
 Tudo muda e eu aprendi isso há um segundo  
 E há um milhão de anos quando ainda nem era  
 A loucura de permanecer a mesma e transpassar as eras  
 Renascendo lá do outro lado sendo parida por uma explosão  
 Tudo muda e eu aprendi isso agora que não sobra nem dinheiro, nem dignidade  
 Mas não sei se é o peso dos olhos tristes que pesam sobre as pálpebras  
 Mas o mundo ficou mais leve  
 Sem a vertigem das expectativas, me vejo de modo mais nítido  
 Sou o abismo que olha pros meus próprios olhos  
 Todo mundo deseja amor eterno  
 Mas a eternidade mora dentro de um instante  
 E dentro desse infinito de tempo me cabe dizer que eu quero o direito de transcender  
 No gozo, na lama, na dor, na labuta, nas permutas  
 E agora, agora mesmo neste instante-eternidade  
 Sem dignidade, imagina dinheiro  
 Já me vai pesando as palavras, sou toda olhos de cansaços e solidão  
 Você vê? Você vê?  
 Ninguém vê!  
 Quem ousará olhar nos olhos de sua própria sombra? Quem gozará com ela?  
 Tem morte ali, tem vida ali  
 Quem ousará olhar nos olhos da minha solidão  
 E tomá-la sobre si? E eu tomarei as vossas  
 Quem troca? Quem troca?  
 Ninguém troca  
 Ainda mais quando não resta nem dinheiro, nem dignidade  
 Sorte que ainda resta o papel e a caneta  
 E o que agora eu vou chamar de milagrosa vontade<sup>73</sup>  
 (Gênesis)

O ano era 2019, meu primeiro ano como professora do Departamento de Direito da PUC-Rio, morando no bairro do Catete, zona sul do Rio de Janeiro. Era uma sexta-feira, eu como de costume, passara o dia inteiro na universidade e já no início da noite acionei meus grupos de amigos no WhatsApp para ver qual seria o lazer daquela noite, afinal, sexta à noite era o momento de beber pela cidade.

Uma amiga disse que iria com outras amigas à semifinal da batalha do Slam Nacional, evento que ocorreria como parte da FLUP – Festa Literária das

<sup>73</sup> Performance da autora no canal do Youtube do Slam das Minas transcrita por mim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hA-aANP949c> (acesso em 13/09/21).

Periferias<sup>74</sup>, que acontecia naquela semana, na zona portuária da cidade. Eu já conhecia o trabalho do Slam das Minas do Rio de Janeiro, mas nunca tinha ido a uma batalha, então me convidei e fui para lá.

É importante dizer que a amiga e suas amigas às quais me juntei eram todas brancas de classe média, e que o meu corpo negro periférico vinha desses trânsitos, em lugares onde era de alguma forma acolhido e experimentava afeto, mas nunca se sentia parte. A universidade, o bairro onde morava recentemente, os círculos sociais que habitava em razão da carreira acadêmica. Eu falava muito bem aqueles códigos, mas não havia percebido – ou talvez abstraído – o quanto não me sentia em casa nos últimos tempos, até entrar naquele evento.

A parte superior de um sobrado estava lotada de pessoas: brancas progressistas, negras, negros e negres da periferia. Pessoas negras em toda sua diversidade de gênero, de tamanhos, de cabelos, de roupas. Casais de mulheres “curtindo” tranquilamente, mulheres e homens trans, pessoas não binárias. E a energia do slam.

Aqueles poemas falados a plenos pulmões, em performances vibrantes, em sua enorme maioria por mulheres negras, falavam das dores, alegrias, amores, desejos... Do amor entre mulheres, do racismo, das sequelas da religião cristã, do sexo, temas variados pela perspectiva visceral daqueles corpos. E meu corpo deslocado, naqueles instantes se sentiu em casa. Se identificou, não na racionalidade de quem leu teorias sobre epistemicídio, mas na emoção mais profunda que nem se podia nomear. Chorei, ri, vibrei, me senti pertencente, acolhida, me vi naquilo que parecia um grito muito potente de liberdade das minhas irmãs. Senti um prazer transformador, me senti potente.

No fim do primeiro intervalo das disputas, fui escolhida aleatoriamente para ser jurada da próxima rodada e fiquei mais empolgada ainda, tendo a oportunidade de avaliar as performances apresentadas. O lazer de sexta-feira tomou outra proporção e eu fiquei simplesmente extasiada naquele ambiente. Tanto que o que

---

<sup>74</sup> A FLUP é a Festa Literária das Periferias, que existe desde 2012 e é um festival que reúne artistas e escritores de todo o mundo centralizando as narrativas produzidas por pessoas negras e periféricas na literatura, na poesia, no teatro e no audiovisual. O evento é parte de um projeto que funciona o ano inteiro e que oferece processos formativos para escritores, poetas, roteiristas negros e negras e busca projetar a sua obra no cenário nacional. A FLUP inseriu o *poetry slam* na sua programação desde 2014 e serve como palco para as maiores batalhas de slam todos os anos.

eu senti ali me marcou profundamente de forma a, mesmo depois de dois anos, conseguir lembrar nitidamente do que foi participar de uma roda de slam.

Dona de uma poesia potente e muito profunda, Gênesis é uma das integrantes do Slam das Minas do Rio de Janeiro. Por meio de um contato direto no Instagram, a interpelei para participar dessa entrevista. Uma conversa rápida e permeada por timidez dos dois lados, que tenho a impressão de que seria diferente se pudéssemos estar juntas pessoalmente.

Poeta e *slammer*, Gênesis conta que seu encontro com o slam aconteceu por meio do seu envolvimento com a poesia, recurso utilizado por ela a partir da adolescência para falar de suas angústias. Conta que descobriu os saraus de poesia em sua cidade, Nova Iguaçu – marcada pelos saraus realizados – e passou a frequentá-los.

O movimento do slam acontecia no Largo do Machado e no Centro da cidade do Rio de Janeiro e ela, que morava em Nova Iguaçu, até então ouvia falar, mas não sabia do que se tratava. Convidada por uma amiga para um evento, foi levando suas poesias pensando que seria um sarau, mas era um slam. Mesmo diante do receio de competição, Gênesis participou da batalha e ganhou, indo para a final com outras meninas já experientes: “Foi super por acaso que entrou na minha vida”.

Em 2017, Gênesis passou a integrar o Slam das Minas do Rio de Janeiro, grupo que havia sido criado entre 2015 e 2016, surgindo da necessidade de um espaço mais acolhedor para mulheres lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e demais da sigla. O homem cis é o único sujeito que não pode falar no Slam das Minas, todas as outras pessoas podem ter o espaço de fala.

Mais do que as clássicas batalhas de slam<sup>75</sup>, a *coletiva* – como Gênesis denomina – começou a ser convidada para fazer pocket shows apresentando suas poesias, a se apresentar em escolas, dar oficinas, fazer intervenções de rua, entre outras atividades. Em um momento anterior à pandemia do COVID-19, a coletiva realizava o Slam na rua uma vez por mês, fora apresentações em variados eventos, intervenções poéticas e projetos paralelos como o *EmpodErê*, voltado para crianças e o *Verão para Todos os Corpos*, voltado para o empoderamento de corpos fora do

---

<sup>75</sup> As batalhas de slam seguem, de modo geral, as seguintes regras: poema autoral falado no tempo de três minutos, sem acompanhamento musical ou figurino, que será julgado por jurados que atribuirão notas, elegendo pela maior nota o vencedor.

padrão hegemônico. Com a pandemia, as atividades passaram a ocorrer apenas virtualmente.

O público das atividades do Slam das Minas é majoritariamente composto por mulheres, LBTs (lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais) e heterossexuais. A descrição na página do grupo no *facebook* diz que: “Slam das Minas é uma brincadeira lúdico poética para desenvolvimento da potência artística de mulheres (sejam héteras, bis, pans, lésbicas ou trans) e pessoas *queer*, *agender*, não bináries e trans”. Há, portanto, uma centralidade das questões de gênero e sexualidade e a busca pela construção de um espaço que vocalize experiências a partir desse lugar, em uma sociedade que oprime e silencia esses corpos dissonantes do cisheteropatriarcado.

Perguntada sobre como a posicionalidade social de suas integrantes e participantes influi no conteúdo do Slam das Minas, Gênesis diz que isso nunca foi proposital. Afirma que o público que frequenta e as temáticas abordadas são um reflexo das integrantes do grupo, principalmente a partir de 2017 com a sua entrada e de outras duas mulheres negras e LBTs – Débora, a produtora e Carol. Assim, enxerga como algo natural a participação de pessoas com o mesmo perfil nos eventos, algumas que fazem da identidade racial, da resistência negra e da luta contra a LGBTfobia temas constantes nos poemas falados:

Aconteceu muito naturalmente de, nos nossos eventos, por ter esse espaço acolhedor para se falar as poesias, falar poesia de amor, poesia sapatão, nosso público acabou sendo mais esse. E tem pessoas que acham que o Slam das Minas é negro e sapatão, sendo que acaba que, por nós sermos a maioria negra e sapatão, a gente acabou acolhendo as pessoas mais próximas. A gente acaba valorizando isso e reconhecendo isso.

Façamos uma pausa na narrativa de Gênesis. Considero importante aqui contextualizar o slam, por ser uma arte relativamente nova no Brasil, um movimento que tem tomado corpo na cena do Rio de Janeiro principalmente nos últimos quatro anos – coincidentemente, os anos de elaboração desta tese de doutorado.

O *poetry slam* surgiu nos Estados Unidos na década de 1980 e se expandiu pelo mundo. Foi definido por seus precursores como “poesia, performance, competitividade, interatividade e comunidade” (SILVA, 2018, p.3). Seu conceito envolve muito mais do que a batalha de poesia em si.

A ideia era democratizar a poesia, retirá-la dos círculos elitistas e restritos ao academicismo e expandir o seu interesse a partir de uma dinamização do seu conteúdo e da performance que a envolve e da participação do público.

A competição existe, mas não é o elemento mais enfatizado e sim a interatividade do público. Os jurados são escolhidos aleatoriamente na plateia – como eu fui, no evento que narrei no início do tópico – e o público é incentivado a participar em todos os momentos, vibrando com as apresentações, estimulando os jurados, respondendo a comandos (Ibid., p.4). O autor ainda afirma que o slam, na sua concepção, se trata também da formação de uma comunidade, “um local de interação no qual a arte não se define ou é julgada pelos padrões impostos por uma elite” (Ibid.).

Em VELOSO; ESTÊVÃO; LACOMBE; NARANJO e MAIA (2019), é enfatizada a influência do *hip-hop* sobre o *poetry slam*<sup>76</sup>. O hip-hop, segundo os autores, é expressão da diáspora negra, tendo surgido a partir de diversas manifestações artísticas da juventude negra e latina nos guetos de Nova York em um contexto de crise imobiliária, degradação do espaço urbano e gentrificação nas periferias (Ibid., p.4). Assim, a arte do hip-hop foi marcada pela denúncia do cenário de violência, dos problemas sociais e raciais enfrentados e externados a partir da rima, do *freestyle*.

Os *slams*, disputas de poesia, foram influenciados pelas rodas de rima, trazendo algumas diferenças, como a ausência de fundo sonoro e um ambiente diferente, mas mantendo esse caráter de expressão e crítica social.

Os autores apontam (Ibid., p.5) que as questões de gênero não eram uma prioridade no discurso do movimento hip-hop, o que fez com que as mulheres não se sentissem tão à vontade nesse ambiente, por vezes repleto de discursos sexistas, mas se encontrassem nos *slams*. Estes se tornaram então espaços que ofereciam possibilidades de organização e gestão de mulheres e LGBTs negros.

Os *slams* são descritos por quem escreve sobre o tema como ágoras modernas (ESTRELA D’ALVA, 2019). Espaços onde se debate questões atuais e em que o artístico é político, atendendo à necessidade de expressão de vozes que

---

<sup>76</sup> “A influência se dá não apenas pela referência direta, nostálgica, que algumas das integrantes do Slam das Minas RJ dizem ter daquele movimento, cuja origem remonta à década de 1970 (CURA, 2019), mas por uma série de características que vão desde o foco na oralidade até a ênfase na performance de rua (passando pela predominância jovem e marginal, pelas mensagens engajadas, pela tensão com o mercado e pelo desejo de quebra da invisibilidade)” (Ibid., p.2).

não são usualmente ouvidas. São uma plataforma para vocalização das diversas dimensões de existências marginalizadas, em uma dinâmica que é horizontal e autogerida, subvertendo os engessamentos burocráticos das arenas formais de produção de discurso.

Essas características garantiram o sucesso à fórmula, que chegou ao Brasil em 2008 e tem sido utilizada de diversas formas, a partir de diferentes posicionalidades sociais marginalizadas. São muitos *slams* diferentes que, assim como o Slam das Minas, se organizam em torno da formação de redes de afeto, escuta e fortalecimento mútuo.

Voltando para a narrativa de Gênesis, ela diz que o slam é um resgate da ancestralidade.

Acho que o Slam é um resgate da nossa ancestralidade. Acho que, no Slam, a gente aprende a ouvir o outro e a falar. A gente aprende a contar nossa própria narrativa, a perceber que ninguém precisa contar a minha história. Eu posso contar minha própria história. E tem esse lugar da escuta, que é uma coisa tão rara na nossa sociedade. É uma sociedade que não tem mais ouvidos, eu acho. Soma também que, quando a gente desafoga, quando a gente cura, sutura nossas feridas, a gente tem muito mais força para estar na luta.

O slam é esse espaço de construção de diferentes dinâmicas sociais, de difusão de valores outros, voltados para, como descrito acima, a comunidade. Tem um papel importante ao ser um espaço de tomada da palavra, palavra essa que é importante para quem fala, que tem um canal para externar não só as suas dores, mas as suas alegrias, aquilo que compõe o seu ser e para quem escuta, que pode encontrar acolhimento e identificação.

Apesar de toda essa potência artística e política, o Slam das Minas enfrenta uma série de dificuldades. Gênesis aponta que a maior delas é ter o trabalho do grupo reconhecido e valorizado: “as pessoas acham que a gente tem que fazer tudo de graça. Eles convidam para falar, mas não pagam nem um Uber, uma alimentação, nada”. Outras dificuldades são relacionadas a recursos e ao desafio de produzir um evento na rua, com uma localização que seja acessível e segura, principalmente em tempos de muito perigo para mulheres, negros e LGBTs<sup>77</sup>. Discorrerei sobre essas questões de forma mais detida no próximo capítulo.

---

<sup>77</sup> Esse perigo mencionado se relaciona com o fato de o governo atual ser abertamente contrário às pautas das minorias e seus apoiadores não serem impedidos, mas até mesmo estimulados a agir com violência diante desses discursos políticos.

As conquistas do coletivo estão associadas às possibilidades de ampliação da sua voz, com seu trabalho chegando a mais e mais espaços. Alguns exemplos disso foram a participação no Rock in Rio 2019, no “Palco Favela” e a oportunidade de falar em escolas para centenas de alunos. Além disso, ela afirma que o slam está fazendo história no campo da literatura, fazendo com que as pessoas consumam mais poesias e se voltem para os livros: “pessoas que nunca pensaram em escrever livros, estão publicando livros de poesia. O mercado que falava ‘vai acabar o livro’, duvido que vá acabar. Tem muito poeta publicando”.

#### 4.2.2

#### Poesia de “cria”: a arte e a voz de MC Martina

Aí, subindo no morro ajudei a tia com as bolsas da feira  
 Avistei suas olheiras e percebi que as coisas que falo não são besteiras  
 Não guardo mágoas, guardo bilhetes, sou obsoleto  
 Não terceirizo a culpa dos meus erros eu saí do espelho  
 Me sinto crua, oca, sozinha, nua, mas ainda pura  
 Carne malpassada, amasso e passo a navalha  
 Quem sabe assim ela se cala (...)  
 Parece que tudo que bebo é aguado  
 Sou paranoica, não gosto de ficar muito tempo no mesmo espaço  
 Cria!  
 Cuidado com quem senta, onde senta e como pisa  
 Aprendi a não colocar mais os meus pés onde não sou bem-vinda  
 Meu luto não é produto  
 Se pedir pra eu levantar o punho eu vou te dar um murro  
 Quem é você por trás dessa bandeira? (...)  
 Ser preto não tem prazo de validade  
 Pelo menos essa é a minha verdade  
 Quando o mundo entender isso, talvez meu povo tenha liberdade  
 É que o poeta é um fingidor  
 Artista do caô  
 Que chega a fingir que é dor a dor que o dilacerou  
 E ninguém notou  
 É que o poeta é um fingidor  
 Artista do caô  
 Que chega a fingir que é dor a dor que o dilacerou  
 E ninguém notou<sup>78</sup>  
 (MC Martina)

Mc Martina é poeta, *rapper*, *slammer*, produtora cultural e muitas outras coisas. Cria da favela da Pedra do Sapo, no Complexo do Alemão, é a mais jovem

<sup>78</sup> Poema postado em vídeo na página de MC Martina no *facebook* em 7 de fevereiro de 2020, transcrito por mim. Disponível em: <https://www.facebook.com/McMartinaOficial/videos/471680913778782> (acesso em 15/09/21).

dos meus entrevistados – 22 anos à época – e uma enorme potência em tudo o que fala, escreve, pensa.

Entrevistá-la foi uma experiência instigante, cheia de desafios e aprendizados. Eu já a conhecia de eventos de militância negra que passei a frequentar em 2016 e sentia que seria uma grande responsabilidade abordar a sua arte. Isso porque me sentia insegura e com medo de criar uma barreira entre nós com a minha linguagem acadêmica, com as formalidades que o processo de entrevista trazia, os engessamentos que uma tese de doutorado usualmente impõe. Por mais que eu seja alguém que busca simplificar a linguagem acadêmica como prática de vida, tenho consciência de que o costume com esses espaços marcou o meu corpo, tornou a minha linguagem ainda formal e me fez uma pessoa bem mais “empolada” do que gostaria.

Estava consciente de nossas semelhanças como mulheres negras e de nossas diferenças, de geração, de linguagem, de classe, de experiências. E não mobilizo isso, como muitos discursos acadêmicos fazem, para dizer que ela estava em uma posição inferior a mim, muito pelo contrário, mas que sua vivência lhe conferiu uma sabedoria, criatividade e sagacidade que eu jamais teria, e pesos que eu não compreenderia. Não queria, portanto, parecer uma acadêmica careta e arrogante que a enxergava como um objeto exótico. Assim, conduzi a conversa do modo mais informal possível, abandonando a linguagem “cultura” e o rigor do meu roteiro.

Logo no início, Martina apresenta a contradição do lazer para pessoas como ela. Perguntada sobre o lugar do lazer em sua vida, ela disse que essa relação é de escassez e que foi criada, em uma família com sete irmãos, com a mentalidade para trabalhar: “esse bagulho de lazer é raro”.

Disse que em muitos momentos conversou consigo e percebeu que só estava trabalhando e raramente tinha ido a um bar, ou à casa de alguma amiga para conversar, mas que, sem se orgulhar disso ou romantizar, não faria o contrário, pois precisava comer. Mais do que dizer a partir disso que pessoas pobres não têm condições de ter lazer, o que se depreende daqui é como a possibilidade do lazer esbarra em uma série de atividades que as pessoas precisam fazer para ter o básico, para sobreviver. A qualidade do lazer é sim uma questão de classe.

Sobre a escrita, Martina demonstra uma relação contraditória: tem a escrita como uma importante ferramenta e meio de sobrevivência, mas não quer se resumir a isso. Ela conta que nunca gostou de gramática, que enfrentou dificuldades na

escola com problemas de atenção, mas que começou a escrever achando que ninguém ia ler o que ela escrevia, sua letra, seus erros de pontuação. Usava a escrita como uma forma de lazer, mas ela se tornou o seu trabalho. E aí entra o desejo de que essa relação não se torne viciosa a ponto de ser um trabalho escravo, que lhe force criatividade e não mais lhe ajude. Além da escrita, Martina demonstra interesse por uma série de outros assuntos como tecnologia, educação financeira, publicidade e mercado de trabalho.

O contato com a arte profissional se deu, conta ela, a partir de Carol Dall Farra<sup>79</sup>, sua amiga, que cantava e escrevia e a impulsionava a fazer o mesmo, acompanhando sua escrita, trocando, corrigindo as ideias quando necessário. Começou a participar de saraus no morro onde morava e daí conheceu o slam, em um momento seminal da prática no Rio de Janeiro.

O ano de 2017 foi o ano em que ela se inseriu com maior força no slam, mesmo momento em que houve o boom do formato, tomando então a dianteira do sucesso do slam, que a levou a viajar muito, aparecer em programas de TV, mas segundo ela, em termos financeiros, não a trouxe muito dinheiro. Martina criou, no mesmo ano, o Slam Laje, no Complexo do Alemão, que contava com batalhas de poesia, passinho e outras linguagens artísticas da favela.

Apesar da história com o slam, Martina diz que para ela, o slam é só a sua escola, uma plataforma para chegar aonde quer chegar, mas que quer ir além disso, até mesmo para chegar a um público mais amplo. “Não quero limitar minha arte ao slam”, ela diz. Ao longo da entrevista, a poeta demonstra uma vontade de não se prender a rótulos, de ir além de lugares comuns nos quais as pessoas possam inscrevê-la e essa frase demonstra isso.

Sobre o conteúdo de sua escrita e aquilo que a inspira, ela diz que nos últimos tempos, tem escrito mais sobre as coisas que a afetam, que amadureceu mais em relação ao começo da carreira e consegue organizar e entender melhor o que sente. Deu o exemplo do livro que estava escrevendo à época, com poemas organizados em capítulos tratando de questões pessoais, do luto que sofreu com a perda do irmão, de problemas que enfrentou em família e de reflexões a partir da

---

<sup>79</sup> Carol Dall Farra é poeta, rapper, compositora, nascida em Duque de Caxias, Baixada Fluminense. Se destacou no cenário do slam no Rio de Janeiro, foi integrante do Slam das Minas RJ e hoje investe na carreira de cantora. Curiosamente, ela seria uma das minhas entrevistadas para este trabalho, mas o conflito de agendas não permitiu que nossa conversa acontecesse.

quarentena<sup>80</sup>. “É a maior viagem. É você escrevendo pra você. Gosto assim, é muito conversa comigo. Acho engraçado. E gasta onda”.

Quero inspirar pessoas, mas antes  
 Quero levantar da cama primeiro,  
 me olhar no espelho  
 E refletir sobre tudo aquilo que fiz e tenho feito  
 Ninguém me entende  
 Tenho me sentido um peso na vida de tanta gente  
 O que os olhos não veem o coração não sente  
 Porra, tô de cabeça quente  
 Esse verso não serve pra poeta  
 Eu deveria ter “aceso” uma vela, bebido uma cerva e dado uma volta na favela  
 Sinto um vazio e um caos ao mesmo tempo dentro de mim  
 Sinto um aperto no peito  
 Porra, eu não era assim  
 É chuva de bala lá fora, é guerra de facção  
 Em casa barulho, grito, eu só queria meu irmão  
 Quero fazer coisas que alguém da minha idade faz  
 Quero reconstruir a minha vida sem deixar minha família pra trás  
 Isso é sobre dignidade e outras coisas que deveriam pertencer à minha carne  
 E essa é a diferença entre o que eu posto e a realidade<sup>81</sup>  
 (MC Martina)

A arte de Martina vocaliza suas vivências, dores, alegrias, aprendizados, sua existência. Grita por dignidade, pelo acesso aos bens básicos. É, a partir da poesia, uma demanda por cidadania. Essa arte dialoga, segundo ela, com vários públicos: público LGBT, de favela, de slam, de movimento negro e muitos outros, mas aquele com o qual ela realmente se importa e quer dialogar é o público da favela onde ela mora.

Para as pessoas que estão no seu entorno, ela tem uma preocupação com sua conduta e a mensagem que passa, por entender a responsabilidade que vem da influência que tem, seja para as crianças, os jovens de sua idade, as pessoas mais velhas, “as tiazinhas que me param na rua direto, me dando conselho, falando comigo”.

Considera uma grande conquista de seu trabalho o respeito que conseguiu ganhar em sua favela e em outras favelas, o amor que recebe das crianças. Também fala da aceitação que recebe dessas pessoas quanto à sua sexualidade, que chegou

<sup>80</sup> Martina estava escrevendo um livro à época da entrevista, de forma independente, mas disse que só lançaria quando tivesse público, o que foi prejudicado com o cenário de pandemia.

<sup>81</sup> Poema postado em vídeo na página de MC Martina no *facebook* em 27 de fevereiro de 2020. Link: <https://www.facebook.com/watch/?v=1034315443615305> (acesso em 15/09/21)

a pensar que seria um fator que faria com que as pessoas a rejeitassem, mas isso não ocorreu.

A poeta prefere dialogar com o público de favela que não está envolvido em nenhuma militância, do que ser encerrada em um rótulo de mulher negra ou levantar alguma bandeira. Ressalta:

Então, as pessoas viajam muito. As pessoas sempre levam mulher preta para o lado muito duro das coisas. Sou muito tranquila com tudo que faço, de verdade. Acho, tipo assim, eu sei, entendendo o que faço, quem sou e o que comunico para as pessoas [...] porque é meu corpo. Entretanto, tipo assim, sei o que falo. Não falo as coisas para levantar bandeira nenhuma. Eu sou o bagulho! Por isso estou falando. Sou a causa, a consequência é que eu escrevo.

Acrescento aqui que a mim pareceu que a fala de Martina não representa uma falta de envolvimento político ou de consciência de seu lugar, mas aponta para uma outra forma de fazer política<sup>82</sup>. Seu corpo traz as mazelas do racismo, da origem e conseqüentemente isso se torna assunto de sua escrita, daquilo que constrói. Não há como fugir disso. Mas ela quer elaborar isso a partir de outras perspectivas, principalmente a atuação junto à sua comunidade e ao público de favela em geral.

Na experiência de Martina, a desvalorização do seu trabalho está ligada à sua própria desvalorização enquanto sujeito, decorrente do racismo. Ela diz que tem muito mais a dizer artisticamente, mas tem a mesma dificuldade que outros artistas pretos, como os exemplos de Tim Maia e Wilson Simonal: “primeiramente, antes de ser uma artista sou uma mulher preta. Não sou nem considerada ser humano, quem dirá artista, tá ligado?”.

Essa questão a leva a dificuldades muitas. Primeiramente a de sobreviver financeiramente disso, pois é mal paga pelo trabalho artístico e precisa de outros trabalhos para complementar a renda. Ela menciona suas experiências fazendo arte

---

<sup>82</sup> “*Sou mulher, sou preta  
Sei das responsabilidades que carrego nas minhas letras  
Mas quero distância de uma tal ‘militância’  
Que prega tanto por mudança  
Carregada de arrogância  
E nem dá ‘bom dia’ pras crianças*”

Poema postado na página de MC Martina no facebook em 30 de abril de 2020. Link: <https://www.facebook.com/McMartinaOficial/photos/a.137068793444695/832610897223811/> (acesso em 15/09/21)

no transporte público para se sustentar como algo adoecedor, em grande parte pela forma como era vista e tratada.

Na mesma esteira, Martina se queixa de como é objetificada em seu trabalho por pessoas que querem tornar o racismo que a afeta e suas dores um produto de entretenimento. Diz que ainda hoje, depois de anos de carreira, precisa pedir o básico: oportunidade de mostrar sua arte, seu trabalho, de mostrar quem é, que é artista e ser reconhecida por isso. Para ela soa muito ofensivo ser resumida a um estereótipo e não ter a sua mensagem reconhecida.

Isso acontece em 70% dos trabalhos que vou fazer, quando o contratante vira para mim e fala "Ah, você é Martina, mina preta de favela, que fala bonitinho" no lugar da "preta palhaça". Tu [se referindo a mim] ainda é a "preta estudada". Eles sempre têm um estereótipo para nos enquadrar. Ainda estou no lugar do exótico, por causa das minhas tranças, do fetiche, por gostar de mulher. Chamam a Martina que fala bonito, que é de favela, para preencher. É muito por cota. "Vem cá, Martina, falar de racismo, falar de resistência de mulher preta. Fala aí, como é perder alguém?". Eles nem sentem, só vai. Nós se dói, se ficar tocando na ferida toda hora. Uma hora dá merda. Mas é isso. É doloroso.

Por isso se percebe em seu discurso essa aversão a ser colocada em um rótulo, porque esse rótulo além de limitar as suas possibilidades, objetifica suas dores e a vulnerabiliza emocionalmente a troco de nada, de produzir algum tipo de entretenimento para quem não se afeta com isso. Ela diz em outro momento que poderia falar de qualquer outra coisa, que seria legítimo, que não é obrigada a falar só de racismo.

Essa demanda por se expressar para além da comoditização de suas dores me remete a uma muito conhecida canção do rapper Emicida, que em um trecho diz: "Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes. Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência é roubar o pouco de bom que vivi. (...) Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes, é dar o troféu pro nosso algoz e fazer *nóis* sumir"<sup>83</sup>.

A voz de Martina denuncia desigualdades sociais, demanda por cidadania, mas vai muito além disso e o formato da poesia independente permite que ela crie a própria plataforma para falar em primeira pessoa sobre aquilo que tem a dizer, da forma como quer fazê-lo.

<sup>83</sup> AmarElo. Composição: Felipe Vassão / DJ Duh / Emicida / Belchior.

### 4.2.3

#### “O movimento do passinho vai te contagiar”: o passinho e a invenção de cultura nas favelas do Rio de Janeiro

As meninas rabiscando, no quadradinho mandando  
 Os meninos no passinho vão esculachando  
 O passinho carioca é mídia na favela  
 São imagens que retratam tudo que tem nela  
 Vem dançar, vem se acabar  
 Essa é a hora de duelar  
 Movimento do passinho vai te contagiar  
 (MC Carol Félix)

Carol Félix é um dos grandes nomes do passinho no Rio de Janeiro. Cria da favela da Cidade Alta, ela dança, canta, produz e trabalha com projetos sociais para juventude. É produtora no Passinho Carioca, projeto criado por Thiago de Paula que alia companhia de dança, fotografia, espetáculos e trabalho social em várias frentes.

Sua história se confunde com a história do passinho, manifestação cultural criada por jovens de favela, em sua maioria negros, que ganhou o mundo, se tornando Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro em 2018<sup>84</sup> e alia desde o começo a arte aos projetos sociais. Nossa conversa foi encantadora, repleta de boas histórias e risadas. Carol foi muito generosa em compartilhar comigo muitos detalhes e com seu sorriso largo fez parecer que éramos velhas amigas.

Ela conta que dança desde os treze anos aquilo que hoje é passinho, mas que em sua época era chamado de dancinha. Aprendeu a dancinha no baile funk que frequentava com os primos, já que sua mãe não a deixava ir sozinha.

Na adolescência fez parte da Ação Comunitária da Cidade Alta, um polo do governo federal – governo Lula à época – que contava com cursos profissionalizantes e ajuda de custo para jovens de favelas como Cidade Alta, Cordovil, Vigário Geral, Parada de Lucas, etc. Ali ela entendeu que a dança, que até então era só uma “curtição”, poderia ser algo profissional. Passava os dias

---

<sup>84</sup> O passinho recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da cidade do Rio de Janeiro em 2018, com a aprovação do Projeto de Lei nº 390/2017, proposto pela vereadora Verônica Costa, popularmente conhecida como a “mãe loira do funk”. A competição Batalha do Passinho já era patrimônio cultural desde 2013. <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/passinho-conquista-titulo-de-patrimonio-cultural-do-rio.ghtml> (acesso em 17/09/21).

inteiros na Ação e assim conheceu também o teatro e a moda. Conta que com a moda, em decorrência do projeto, chegou a lugares inimagináveis.

Conheci um mundo que, eu como uma menina favelada na época, nunca pensei que eu poderia chegar nem na porta do Fashion Rio. E eu cheguei nesse patamar graças à cultura, graças à moda. Desfilei, me apaixonei pela dança afro. Ali foi o que conheci o que era social. Conheci as pessoas que se doavam para os projetos sociais e comecei a perguntar como faria para fazer parte. Quando terminei o curso eu queria continuar fazendo projetos sociais com os jovens que iriam chegar após o meu curso. Virei monitora, comecei a ganhar uma ajuda de custo do governo para dar aula para esses jovens que chegaram como cheguei. Foi assim que tive meu primeiro contato com projetos sociais.

Aos 18 anos, engravidou de seu filho mais velho e se afastou da Ação por achar que o fato de engravidar cedo a impediria de ser um exemplo para as meninas com as quais se comunicava naquele espaço. Nesse momento, Thiago de Paula, que já era seu amigo, a chamou de volta para a Ação e a partir daí ela entendeu que poderia continuar transformando a vida das pessoas a partir de sua história, fazendo com que os jovens sonhassem. Permaneceu na Ação por alguns anos e depois de sua saída ela foi encerrada.

Carol precisou se inserir em outros trabalhos com carteira assinada para se sustentar. mas permaneceu dançando: “Fiquei um bom tempo dançando, continuei dançando minha dancinha, meu passinho”. O local da dança era o baile funk da Cidade Alta, que na época era um dos bailes mais conhecidos do Rio de Janeiro. Conta que o baile era tão badalado que via ônibus cheios vindos de outras cidades e até outros estados para o baile. Quando abriam rodinha de dança no baile, ela dançava.

Fico curiosa e pergunto se ela fez alguma aula ou aprendeu em algum lugar a dançar o passinho e ela diz que não, que via os vídeos postados no Orkut – rede social muito frequentada pelos jovens em meados dos anos 2000 – gostava dos movimentos e “lançava no tamborzão”, a batida do baile.

A dança havia feito parte de sua vida familiar, sua família era “charmeira”, seus pais e tios amavam o Charme<sup>85</sup> e assim ela aprendeu a prática de dançar levada

---

<sup>85</sup> O Charme é uma manifestação cultural que surgiu no fim da década de 1980 na cidade do Rio de Janeiro, com os bailes charme, redutos da juventude negra e periférica na época. É uma dança marcada por coreografias coletivas ao som de black music, em que ao som da música as pessoas improvisam a sequência de passos. “Charmeiros” é como são chamadas as pessoas que dançam e gostam do estilo.

pela música, olhar a coreografia e reproduzir, não só levando isso para o funk, como aperfeiçoando essa prática a partir do funk.

Carol explica que, como mulher, quis criar uma outra relação com o funk. Se incomodava muito porque, como diz, “antigamente as mulheres eram valorizadas pela bunda, não pelo conhecimento, pelo corpo em dança”. Assim, para ganhar respeito naquele meio, começou a ir para o baile com roupas masculinas. Usava tênis, camisas largas de seus primos com top por baixo, shots e boné na cabeça. “(...) eu ia para dançar, meu negócio era dança. Tanto que, até hoje, não bebo bebida alcoólica. (...) Gosto mesmo é de dançar, extravasar e isso o passinho me deu muito naquela época”.

Por não sair da Cidade Alta, Carol achava que era a única a ter esse estilo para ganhar respeito e se surpreendeu quando, já respeitada no passinho, foi para o Baile da Providência e conheceu a MC Sabrina<sup>86</sup>, que fazia sucesso com o mesmo estilo: calça larga, blusinha cortada e boné. Carol diz que testemunhando o poder que ela demonstrava no palco, viu que estava no caminho certo e enxergou o que queria ser.

Se hoje eu canto e ganho respeito dos “reliquias” do funk, foi porque a vi no palco, quase quinze anos atrás e ela me trouxe o empoderamento. Ela mostrou empoderamento feminino ali, sem entender nada. Naquela época a gente não entendia muito sobre empoderamento feminino. Ali ela já mostrava o poder, que ela mandava. Ali ela tinha o respeito dela, com a barriguinha de fora e botando o dedo na cara. Para mim foi muito importante.

#### 4.2.3.1

#### **A febre do passinho: breve contextualização histórica**

Piruetas que desafiam a gravidade, movimentos que parecem mágicos e gingados hipnotizantes. Com um sorriso no rosto e muito ritmo nos pés, quem entra nessa dança vai ganhando aplausos por onde quer que passe – e de passinho em passinho, deixa o mundo mais alegre e colorido.

(Otávio Júnior<sup>87</sup>)

Acredito que seja importante aqui contextualizar a narrativa de Carol com a história do passinho enquanto manifestação cultural. O passinho é uma modalidade

<sup>86</sup> MC Sabrina é uma cantora de funk que fez muito sucesso em meados dos anos 2000 cantando nas produções da Furacão 2000 e que se destacava pelo estilo diferente com que se vestia e cantava.

<sup>87</sup> Trecho do livro *De passinho em passinho: um livro para dançar e sonhar*, um livro infantil escrito por Otávio Júnior e lançado pela Companhia das Letrinhas. (JÚNIOR, 2021).

de dança urbana criada por uma juventude periférica, em sua maioria negra, oriunda das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, em meados dos anos 2000.

Teve seu início em um baile funk do Jacarezinho, onde os dançarinos se reuniam em uma área específica, formavam uma roda e dançavam, apresentando seus passos, que se desenvolviam ao som da batida de funk<sup>88</sup>. O passinho foi caracterizado por um estilo de batalhas, duelos entre os dançarinos que criavam suas coreografias também a partir da observação das coreografias dos outros e seu aperfeiçoamento.

No entanto, a cultura do passinho não ficou restrita aos bailes, mas se popularizou por meio da internet. A década de 2000 testemunhou a massificação das redes sociais, principalmente como forma de sociabilidade da juventude. As *lan houses*<sup>89</sup> eram o meio a partir do qual a juventude pobre acessava a internet e compunham também a cultura do passinho. Elas eram não só o lugar que possibilitava o acesso à rede, mas eram locais de encontro, de trocas.

O Youtube servia como plataforma para pequenos vídeos gravados pelos dançarinos executando seus passos, vídeos esses que eram postados e comentados no Orkut e, com o enfraquecimento deste posteriormente, no Facebook. Esses vídeos ganharam imensa popularidade e deram origem à “febre do passinho”<sup>90</sup>.

A partir das redes sociais os passos eram vistos e aprendidos por outros jovens, que em cima do que viam criavam outros movimentos, gravavam vídeos e postavam, criando-se uma rede que possibilitava o intercâmbio entre diferentes

<sup>88</sup> Disponível em: <https://www.blogdaetrinhas.com.br/conteudos/visualizar/A-historia-e-a-cena-do-passinho> (acesso em 17/09/21)

<sup>89</sup> As *lan houses* eram pequenas lojas cheias de computadores com acesso à internet em que as pessoas pagavam por hora de acesso. Eram muito utilizadas pela juventude, visto que poucos tinham acesso à internet em casa. Nos subúrbios e favelas eram a sensação, por proporcionar acesso à internet de forma barata.

<sup>90</sup> Tatiana Bacal e Emílio Domingos (2020) falam em seu artigo sobre o vídeo “Passinho Foda”, gravado em 2008 em um quintal no bairro de Pilares, no subúrbio carioca, em que um grupo de rapazes decidiu se filmar dançando o passinho e postou no Youtube. O vídeo viralizou – hoje conta com mais de 4 milhões de visualizações – chegou a diversos programas de TV, popularizou os dançarinos e o passinho. “*Vitinho [um dos dançarinos] lembra que muita gente apareceu depois da explosão do vídeo, pedindo para aprender o passinho. E o meio de aprendizagem passou a se dar através das imagens na internet. A viralização do vídeo do ‘passinho foda’ não se limitou a receber muitas curtidas e visualizações, houve uma viralização do meio – a criação de apresentação da dança por meios imagéticos. O ‘passinho foda’ disseminou uma cultura de se ver o vídeo, postar no YouTube, outro garoto ver o vídeo, estudar os passos do outro, estilizar a própria dança e se filmar*”. (Ibid.; p.163).

favelas, além da propagação do passinho para outros estados, que também criaram suas modalidades<sup>91</sup> (BACAL; DOMINGOS, 2020).

Na narrativa de Carol, esse percurso histórico do passinho é visível, quando ela conta sobre as “rodinhas” de dança no baile funk que frequentava, quando conta que passou a frequentar outros bailes ao adquirir maior respeito no passinho e que criava suas coreografias a partir dos vídeos que assistia no Orkut.

O passinho mistura uma série de referências musicais, adicionadas à base da coreografia como forma de enfeitar a dança, de inovar. São elencadas referências como o *break*, o frevo, a capoeira, a dança de Michael Jackson, o *kuduro*, dentre outras<sup>92</sup> (Ibid.). O que guia a criação das coreografias é a batida do funk.

As circunstâncias de surgimento e as características do passinho fazem com que ele se constitua como inovação – um ato de inovar que não se esgota, mas que forma a essência do passinho, invenção de cultura, uma criação genuína da juventude negra, de favela, no contexto baile funk que a partir da periferia se torna uma referência para diversos locais. Ele ajudou a promover a integração entre diferentes favelas e a difusão da cultura da favela para outros espaços.

Essa difusão se deu pela explosão midiática do passinho, que ganhou espaço em programas de TV, foi assunto de documentários, objeto de grandes batalhas formalizadas, esteve presente em grandes eventos como a cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio de Janeiro, em 2016<sup>93</sup>. O passinho ganhou a mídia, se espetacularizou. Esse fato proporcionou o seu reconhecimento institucional, a profissionalização de alguns de seus dançarinos, a formação de companhias como o Passinho Carioca e a possibilidade de protagonizar editais, projetos específicos.

---

<sup>91</sup> Os autores mencionam a criação do “passinho do Romano”, em São Paulo e vertentes criadas em Belo Horizonte e outras cidades brasileiras.

<sup>92</sup> “Podemos sugerir que o passinho tem uma estrutura mínima, que os rapazes consideram sua base. E os elementos que se incorporam a essa base mantêm seu ponto de referência, de reconhecimento, da mesma maneira que as colagens das sonoridades funk não escondem sua procedência, mas as tornam reconhecíveis” (Ibid., p 169).

<sup>93</sup> Disponível em: <https://www.blogdaetrinhas.com.br/conteudos/visualizar/A-historia-e-a-cena-do-passinho> (acesso em 17/09/21).

#### 4.2.3.2

#### “Fazendo pelo outro”: passinho, coletividade e projetos sociais

Voltando à história de Carol, um passo muito importante para ela foi entender que poderia fazer o que gostava através dos projetos sociais. Assim começou sua história com o Passinho Carioca. Em 2014, numa época em que ela estava sem fazer nada relacionado à dança ou a projetos, o mesmo Thiago de Paula a procurou, disse que tinha um projeto de fotografia para fotografar jovens que dançavam passinho e fazer uma exposição e queria sua ajuda, porque ela conhecia as pessoas.

Assim, como produtora, ela se juntou ao projeto, conheceu e reuniu vários dançarinos e dançarinas do passinho e juntos fizeram as fotos na Cidade Alta e no Centro. Aquelas fotos se tornaram uma exposição, realizada na CUFA – Central Única das Favelas. Naquele momento, Carol conta que demarcou a posição de que o evento fosse voltado em primeiro lugar para a juventude preta, para o público do passinho, mais do que para a mídia. Ainda assim, o evento foi um grande sucesso, saindo na capa de vários jornais de grande circulação.

A partir dali a exposição se tornou um projeto que era levado a vários lugares, dando visibilidade à arte daquela juventude a partir deles mesmos e promovendo conversas com jovens de outras localidades. O crescimento do Passinho Carioca fez com que surgisse por parte dos próprios dançarinos a demanda de que ele se tornasse uma companhia de dança. Thiago e Carol embarcaram na ideia e o amigo a estimulou a escrever e gravar um funk autoral para a companhia. Foi assim que ela gravou seu primeiro sucesso, a música Passinho Carioca, a partir da qual gravaram também um clipe, tudo com custeio próprio.

O Passinho Carioca se tornou companhia e projeto social, atuando em uma série de espaços. Fazendo ações em abrigos públicos, Carol pôde ser uma referência para adolescentes que viam nela uma figura materna, com a qual podiam se abrir. “E 80% é juventude preta e é isso que me deixa mais forte. Eu falo ‘caraca, tenho que fazer mais’”. Além disso, eles também já atuaram em unidades prisionais como Talavera Bruce e Degase.

A dedicação a esse trabalho afeta a forma como o lazer é experienciado por Carol. Aliás, ela deu um sentido ao lazer que achei muito interessante. Na primeira

pergunta sobre lazer, ela perguntou: “Lazer, ‘curtição’ mesmo?” e eu disse que sim, porque esse é mesmo um importante aspecto do lazer, a “curtição”.

Perguntada sobre sua relação com o lazer, Carol diz que o trabalho acaba sendo a sua “curtição”, pelo fato de trabalhar com entretenimento. Fora disso, prefere descansar a sair para “curtir”, mas o trabalho é motivo de alegria, estar com os jovens, levá-los a lugares em que eles nunca pensaram que poderiam entrar, isso é o seu lazer.

O meu lazer é meu trabalho. Faço com que meu trabalho seja o meu lazer. No lazer você se diverte e é feliz. O trabalho acaba sendo uma obrigação, às vezes uma coisa que talvez você não goste de fazer. Mas tenho a sorte de ser abençoada, onde o lazer e o trabalho são a mesma coisa. Meu lazer é cantar, é dançar, é trabalhar com juventude. Meu lazer é esse. É levar a alegria para as pessoas. Isso me faz bem.

O lazer ligado à diversão é a tônica do discurso e da prática de Carol e à sua maneira, ela subverte a oposição trabalho/lazer.

Como grandes realizações, Carol elenca seu momento como cantora ao cantar no palco do Circo Voador, levando, no lugar do que chama de funk burguês, elitizado, o funk de favela. Enquanto Passinho Carioca, ela destaca ter cantado no Teatro Municipal, sendo a primeira mulher preta a cantar funk ali dentro. Esse momento foi em um evento realizado em 2018, com a vinda do Rei Oni de Ifé ao Brasil<sup>94</sup>.

Na ocasião, foi organizado um grande espetáculo em que foram apresentadas várias expressões culturais da população negra, contando com uma plateia negra em uma noite de gala, algo atípico naquele espaço – evento no qual eu também estive presente, e resalto que foi a primeira e única vez que me senti tão à vontade no Teatro Municipal, parecia que aquele espaço era nosso. Dentro dessas expressões, estava o Passinho Carioca representando o passinho, algo lembrado com muito carinho por Carol.

Acerca de sua inserção na luta política negra, Carol diz que com o Passinho Carioca aguçou uma mentalidade política que sempre teve, mas até então não havia

---

<sup>94</sup> Ooni de Ifé, rei da cidade de Ifé na Nigéria, veio ao Brasil em junho de 2018, passando por cidades como São Paulo e Belo Horizonte até chegar ao Rio de Janeiro, onde teve uma agenda intensa. Foi organizado em parceria com a Prefeitura um evento no Teatro Municipal para que o Rei pudesse proferir um discurso para a sociedade brasileira. Na ocasião, foram realizadas várias apresentações artísticas por pessoas negras, dentre elas o passinho. O momento reuniu uma plateia majoritariamente negra em uma noite de gala.

elaborado. Isso porque ela começou a sofrer discriminações raciais e sociais, algo novo, porque ela não saía da sua favela até então. Em sua favela, ela não sofria nada, era a dançarina, a “braba do passinho”, mas conta que fora da favela não era ninguém, era um alvo. “Quando você se torna alvo, você tem que ter um escudo e eu não sabia que tinha que ter um escudo”. Assim, se fortaleceu enquanto mulher preta e começou a entender que “a gente respira política”.

### 4.3.

#### **Teatro negro: caminhos e agências**

##### 4.3.1

#### **A cena teatral negra carioca: teatro como investimento na comunidade negra**

Um dos destaques da cena recente do teatro negro, Rodrigo França nega ser encaixado em uma única definição de artista. Para ele, essa estrutura de definição de artes é algo muito ocidental, muito grego, uma invenção para gerar o distanciamento. Se define então como artista plástico, ator, diretor, dramaturgo, escritor, roteirista, produtor, empresário, dentre muitas coisas<sup>95</sup>.

Perguntado sobre o lazer em sua trajetória, Rodrigo diz que, por ter nascido em uma família negra de classe média, o lazer sempre esteve presente em sua vida e isso possibilitou que ele entendesse que a vida é além de subsistência.

Seus pais, ambos servidores públicos concursados, ofereceram a ele e seus irmãos o melhor em relação a lazer e entretenimento, frequentando shows, praias, teatro, exposições, maior parte desses equipamentos culturais localizados na região do centro e zona sul do Rio de Janeiro. Rodrigo conta que ele e sua família frequentavam espaços elitizados como forma de romper com o lugar de subalternidade destinado ao corpo negro nesses espaços, mas também frequentavam espaços pretos, de samba, de discussões. Também faziam viagens, iam para casas de praia e casas serranas.

Para ele, o lazer está permeado pela relação socioeconômica, não só com relação ao preço das atividades, mas também na disponibilidade de tempo e no

---

<sup>95</sup> Agora também cineasta. Rodrigo lançou recentemente, em novembro de 2021, seu primeiro filme *Como Esquecer um Grande Amor*, no Festival de Cinema Zózimo Bulbul.

entendimento de que aquilo é algo tão importante quanto alimentação e moradia. “A gente nunca precisou pensar se teria tempo ou dinheiro para poder comer. Havia tempo para exercitar a garantia, a necessidade do direito ao lazer”.

Aqui, no prisma oposto, Rodrigo reforça a perspectiva de lazer apresentada anteriormente por MC Martina, da contraposição entre a necessidade de se manter e o tempo/disposição para pensar em lazer e do fato de isso ser uma questão de classe.

A inserção de Rodrigo nas artes foi natural, começou como artista plástico, entrou para o teatro ainda adolescente, fez parte da companhia de teatro da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que funcionou para ele como um teatro escola, no sentido de que aprendeu a produzir desde o cenário ao figurino, iluminação... Coisas que exerce ainda hoje como diretor.

Elenca como maiores referências para seu trabalho Abdias do Nascimento, dona Ruth de Souza, Isabel Filardis, dona Chica Xavier, Clementino Kelé e Grande Otelo, alguns dos maiores artistas negros do Brasil.

Cabe aqui uma contextualização sobre a cena do teatro negro no Rio de Janeiro nos últimos anos, importante para posicionar os nossos interlocutores – tanto Rodrigo como Sol, a próxima entrevistada – nessa narrativa.

A cidade do Rio de Janeiro testemunhou nos últimos cinco anos um novo ciclo de ascensão do teatro negro, com um grande número de produções criadas ou encenadas por pessoas negras que lotaram os teatros e atraíram um público majoritariamente negro. Esse fenômeno colocou em novamente em evidência demandas por representatividade, visibilidade da arte negra e por recursos para essa arte. Também impulsionou a criação de novas iniciativas coletivas de artistas negros na luta por direitos.

Em julho de 2018, o colunista Ancelmo Gois do Jornal O Globo escreveu coluna com a seguinte manchete “*‘Black money’: cinco peças produzidas e encenadas por negros no Rio estão lotadas*”<sup>96</sup>. Dizia que as cinco peças produzidas e encenadas por negros em cartaz naquele momento – “Será que vai chover”, “Favela II”, “Luiz Gama”, “Contos Negreiros do Brasil” e “O Pequeno Príncipe Preto”, as duas últimas com o envolvimento de Rodrigo França – estavam lotadas,

---

<sup>96</sup> Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/black-money-cinco-pecas-produzidas-e-encenadas-por-negros-no-rio-estao-lotadas.html> (acesso em 20/09/21)

o que evidenciava um excelente momento para o teatro negro, ressaltando que o público que acessava era de em média 85% de pessoas negras.

Assim, muitos veículos de imprensa naquele ano buscavam retratar o fenômeno, entrevistando os seus expoentes, que faziam questão de ressaltar que aquele movimento não era novo, que se diferenciava dos momentos anteriores unicamente pela proporção que estava tomando<sup>97</sup>. O próprio Rodrigo França disse à reportagem do O Globo na ocasião:

— Há uma nova geração sim, e o que há de novo é que estamos juntos. Muitos já vinham trabalhando individualmente, mas com a crise do teatro no Rio e sabendo que seríamos os primeiros a serem preteridos, resolvemos nos unir — diz Rodrigo França, que escreveu e dirigiu espetáculos como “O Pequeno Príncipe preto”, prestes a voltar aos palcos. — Em vez de esperar convites, criamos nossa própria cena, idealizando, produzindo e assinando peças e mostras. Somos inquietos com a representatividade, visibilidade, narrativa e empregabilidade. A grande diferença desta geração talvez seja essa: em vez de falar mal do sistema que segrega, criamos nosso sistema (Ibid.).

A internet foi apontada como um veículo que amplia as vozes e reúne as pessoas, formando uma rede de artistas não só do Rio de Janeiro como no Brasil. Esse fluxo de sucesso do teatro negro se manteve nos anos seguintes, com muitas outras produções significativas e só se interrompeu em 2020, com a pandemia.

Voltando à entrevista, Rodrigo ressalta que suas peças são abertamente construídas para um público negro, centradas na experiência e nos elementos da cultura negra. Ele diz que o público que frequenta suas peças é formado por aproximadamente 95% de pessoas negras e 2% de plateia indígena, que também comparece. Esse público negro pertence a diversas camadas socioeconômicas, o que ele observa ao olhar para os números da bilheteria.

Ele diz que poucas pessoas compram o ingresso no cartão de crédito, a maioria utiliza o cartão de débito ou dinheiro e que considera isso um dado importante: o teatro negro tem a especificidade de as pessoas não comprarem em crédito porque falta crédito para o “povão”. “Quando chego na bilheteria, três ou quatro horas antes e pergunto quantos ingressos antecipados tem e a resposta é ‘vinte’, já comemoro, porque isso significa casa cheia ou lotada, porque a gente não tem crédito”.

<sup>97</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/conheca-nova-geracao-que-esta-revolucionando-teatro-negro-no-rio-23024515> (acesso em 20/09/21)

Rodrigo afirma que a sua negritude é aspecto fundamental para inspirar a sua produção, que ela, e conseqüentemente a cultura e a religiosidade de matriz africana, está em tudo o que ele faz, que não há a separação que o sentido ocidental sugere, mas que a espiritualidade é algo interno, que pulsa em suas ações. Ainda ressalta que antes de qualquer recorte que o atravesse, a negritude é o que determina sua produção.

As maiores conquistas experimentadas são, para Rodrigo, conquistas ancestrais. É observar pessoas que normalmente não pisariam no teatro se motivarem a frequentá-lo por encontrar ali os seus e as suas. A maior resposta que ele recebe “é ter gente preta na plateia, em ‘bondes””.

Essa produção teatral, na narrativa de Rodrigo, preenche uma demanda há muito tempo colocada pela população negra: “estou investindo no povo negro porque oferecer arte é investimento espiritual e intelectual para uma comunidade”.

Ele diz que ao investir financeiramente no teatro, confia na fidelidade de seu público, porque costuma dizer que não tem um público, mas uma militância. Uma militância que compreende, mesmo que inconscientemente, que precisa estar lá, para si e conseqüentemente para toda a comunidade. Essas pessoas consomem sua arte, suas peças, seus livros, não por causa dele, mas porque querem e precisam desse tipo de conteúdo e que enriquecendo a si dessa compreensão, enriquecem a toda a comunidade.

Rodrigo acredita que essa demanda de pessoas negras pelo teatro se faz por uma necessidade de romper com narrativas hegemônicas que desumanizam, que excluem, matam e segregam o negro e trocá-las por narrativas que lhes confirmam humanidade.

Porque narrativa é poder. Nós estamos imersos em narrativas hegemônicas, que nos preterem, que nos excluem, que nos matam, que nos segregam. E esse público já deu um basta. Parte dessa comunidade, parte desses 55% da população brasileira que se autodeclara negra, parte desse montante, que ainda não é a maioria, já deu um basta. Precisa se enxergar bonito e potente. Precisa se enxergar como humano, como humana, não é que na nossa dramaturgia, nossa arte, nossa pintura, nossa música a gente vai só se colocar como heróis e heroínas, mas como humanos que somos. A gente erra e a gente acerta. Precisa se retroalimentar de humanidade. E o lazer nos coloca em humanidade.

A busca não só pelo lazer, mas por um lazer que apresenta outras perspectivas sobre a subjetividade negra é uma busca por humanidade. É algo que

move, mesmo que inconscientemente o público negro que frequenta os espetáculos de Rodrigo, e tantos outros da cena do teatro negro. A partir da arte, pessoas negras têm pautado o sentido de humanidade, querem reivindicar e expressar a sua humanidade, se alimentar de e oferecer outras dimensões da sua existência, que vão além do que Frantz Fanon (2008) chama de “olhar fixador do branco”. Isso nós – eu e você, leitor/a – conseguimos observar, de formas diversas, em todas as narrativas apresentadas até aqui.

Rodrigo, como empresário, tem realizado ainda um investimento financeiro em conferir espaços de diversão e saúde mental voltados para a população negra e acolhendo também todos os públicos, que se concretizaram com a inauguração da *Kaza123* e, mais recentemente, depois da realização dessa entrevista, o *Boteco Seu França*, aberto em sociedade com seu irmão Fábio. Sobre esses empreendimentos, discorrerei de forma mais detalhada posteriormente.

Diante da relação apresentada por Rodrigo entre o teatro e as demandas da subjetividade negra, é importante traçar a origem desse fenômeno, os sempre muitos passos ancestrais que acompanham as realizações do povo negro.

O movimento do teatro negro no Brasil é antigo, um caminho que foi pavimentado por grandes figuras, das quais, os próprios protagonistas da cena atual afirmam que são uma consequência. Desses movimentos, não posso deixar de mencionar o Teatro Experimental do Negro, pelo seu caráter fundamental para a configuração de uma arte em conexão com a luta negra no Brasil.

Fundado em 1944 por Abdias Nascimento e Maria Nascimento<sup>98</sup>, o TEN foi um grupo composto por artistas negros, que eram extraídos dentre trabalhadores e trabalhadoras comuns, operários, trabalhadoras domésticas, que se tornavam atores e atrizes e protagonizavam grandes espetáculos em que se colocava em evidência a identidade afro-brasileira. O próprio Abdias Nascimento disse:

O que é o TEN? Em termos de seus propósitos, ele constitui uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos, os quais existem oprimidos e/ou relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco-europeia. Nosso Teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção

---

<sup>98</sup> Maria Nascimento foi um expoente da luta negra nos anos 1940 e 1950, também fundadora do TEN – à época esposa de Abdias – embora seja muito pouco mencionada nas referências ao movimento. <https://cearacriolo.com.br/maria-nascimento-e-a-forca-das-mulheres-na-politica/> (acesso em 21/09/21).

explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes (NASCIMENTO, 2019; p.92-93).

Esse trabalho se inseriu no contexto da diáspora africana, cujas lutas sempre envolveram espetáculos teatrais e demais representações artísticas (NASCIMENTO, 2000), tendo como grande referência o movimento da *Négritude*, fundado por estudantes africanos e antilhanos em Paris nos anos 1930, com ícones como Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor.

Buscava-se demarcar e valorizar a diferença da cultura e identidade negra contra o discurso dominante de democracia racial – que constituía a chamada identidade nacional – e assim recuperar a autoestima do negro, combatendo a dimensão psicológica do racismo<sup>99</sup>, centrada na negação da condição humana e dignidade do negro (Ibid.; p.314).

Em uma época na qual não havia pudor em que artistas brancos fizessem *black face*, pintassem o rosto de preto para interpretar personagens negros, apresentados de forma satirizada, o TEN desafiou a tradicional representação do negro carregada de estereótipos racistas – como personagem caricatural ou servos domésticos. Fortaleceu, em contrapartida, a agência histórica do povo negro a partir de espetáculos com inegável valor artístico. A experiência do Teatro Experimental do Negro deixou um legado sempre mencionado pelos artistas negros da atualidade e levado adiante em muitos momentos posteriores.

### 4.3.2

#### **Artes negras na cena e luta política: uma pauta coletiva**

Sol Miranda é hoje um dos principais nomes não só da cena da arte negra no Rio de Janeiro, mas da militância em torno da arte negra, na luta por direitos.

Sua entrevista é permeada por histórias de uma luta que, como outra face do “boom” do teatro negro, se preocupa com pautas como: produtoras negras, profissionalização e remuneração dos artistas, editais de fomento e

---

<sup>99</sup> Elisa Larkin aponta: “enquanto a pessoa se inserisse em uma cultura que o menosprezasse e inferiorizasse os seus valores culturais, o condicionamento racista continuaria operando processos psicológicos danosos tanto para os indivíduos quanto para o grupo. Por isso, além de defender ‘a existência do negro e seus valores como ser humano e cidadão brasileiro’, o objetivo maior do trabalho cultural, pedagógico e teatral do TEN era preservar e enriquecer a personalidade cultural do negro” (Ibid.; p.315).

instrumentalização dos artistas para se submeterem a esse processo, pesquisa e pedagogia. Todos esses temas circundam a sua atuação, reivindicando uma visão sobre as artes negras que vá além da romantização do ofício, mas que observe a necessidade de recursos para esses profissionais.

A atuação de Sol, assim como os outros entrevistados, é múltipla. É atriz e trabalha com produção, escrita e pesquisa, estas últimas perpassando as artes em cena, como teatro, dança e contação de histórias até o audiovisual. Integrando a militância nas artes, faz parte do Fórum Estadual de Performance Negra do Rio de Janeiro, do qual, à época da entrevista, era diretora.

Sol está à frente do grupo Emú, uma iniciativa que se desdobra em três frentes: a Emú Cia. de Teatro Negro, a Emú Produções e o NEGRAHR – Grupo de Estudos Geracionais sobre Raça, Artes, Religião e História, ligado ao departamento de História da UFRJ. A Emú produções é uma produtora voltada para articulação de grupos independentes, grupos negros, grupos de favela, LGBTQIA+ ou de cidades fora do Rio de Janeiro, mas que para se manter aceita todo tipo de trabalho, priorizando ter na equipe de produção maioria negra, LGBTQIA+ e etc.

O NEGRAHR tem como objetivo fazer uma pesquisa que entenda a construção da racialidade na sociedade brasileira debatendo as artes da cena. Isso se faz a partir de projetos negros, mas também projetos que estão dentro da lógica da branquitude, fazendo-se a partir destes reflexões que destaquem os aspectos de religião, história, racialidade e geração nelas envolvidos.

Criada em uma favela na zona norte do Rio de Janeiro, Sol teve a infância marcada pelo lazer de quintal e de rua, rodeada de primos. Conta que a rua não era só um espaço de brincadeiras e construções, mas era um espaço de risco, marcado pela insegurança pelo Estado e que muitos momentos de lazer foram atravessados pela violência que marca a cidade.

Sua trajetória na arte é marcada por projetos sociais. O primeiro contato se inicia na escola pública em que estudava, quando através de uma professora entrou para um grupo de danças populares, dançando jongo. Conta que ali iniciou um processo de construção de identidade racial. Depois dali quis dançar hip-hop, procurou uma ONG por onde pudesse aprender e encontrou, em um projeto na Cidade Alta, a dança afro. Ali teve a oportunidade de aprender com o coreógrafo e professor de dança afro Charles Nelson, que foi aluno de Mercedes Baptista, a

primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio, e, dentre outras modalidades, se especializou nas chamadas danças afro-brasileiras.

Se tornou estagiária do projeto, recebendo remuneração para estar ali e diz que é importante dizer isso para que se perceba a necessidade de que as artes populares sejam economicamente valorizadas. Ser remunerada fez com que ela compreendesse que poderia seguir profissionalmente o caminho artístico.

Mais uma vez em busca de projetos sociais, agora onde pudesse aprender teatro, encontrou um grupo de teatro próximo de sua casa, grupo esse que concebia o teatro em conexão com as questões sociais. Conta que integrando o grupo, se apresentava em diversos espaços defendendo pautas importantes, mas que naquela época não tinha entendimento sobre o que estava fazendo. Aconselhada por Charles Nelson, entendeu que o melhor caminho para ela seria seguir no teatro ao invés da dança. Assim, permaneceu no teatro, migrando para outro grupo no âmbito de projeto social.

A entrada na militância nas artes se confunde com o aprofundamento de sua consciência racial, processos que se relacionam de forma mútua.

Em 2011, Sol assistiu a um espetáculo da Companhia Os Crespos, de São Paulo, um grupo de teatro negro. Conta que apesar de ter participado de grupo de dança afro, de danças populares, nunca havia parado para pensar que existiam grupos de teatro negros e ali foi a primeira vez que viu uma peça toda feita por artistas negros. Aquilo a tocou em um lugar inconsciente.

Tinha uma cena, que era da Maria Gal. Maria Gal dançava afro na sapatilha de ponta. Olhando para Maria Gal, eu que comecei nesse grupo de dança afro que, o tempo inteiro, evidenciava o nome de Mercedes Baptista, falei "Meu Deus! Vou escrever um projeto para Mercedes Baptista. É isso!" Fui para casa pensando em escrever um projeto para Mercedes Baptista. Em nenhum momento parei para pensar na importância de assistir um espetáculo feito só por pessoas negras. Só pensei em formar o projeto.

Uma pequena pausa para falar sobre Mercedes Baptista<sup>100</sup>. Mercedes nasceu em 1921 em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro. Morando no Rio de Janeiro, após estudar balé clássico aliado às danças populares, entrou para a Escola de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1948 foi aprovada no concurso

<sup>100</sup> Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista> (acesso em 22/09/21)

para compor o Corpo de Baile do Teatro, sendo a primeira bailarina negra a ocupar esse espaço. No entanto, o racismo que estigmatizava bailarinos negros fez com que fosse pouco selecionada pelos diretores para compor os espetáculos.

Mercedes integrou o Teatro Experimental do Negro, participando de inúmeras apresentações e compondo a luta pelo reconhecimento de artistas negros e pela valorização da cultura afro-brasileira que caracterizou o grupo. Depois de estudar dança negra nos EUA, volta ao Brasil, estuda a fundo a dança dos candomblés e funda o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, atuando por décadas como professora de dança. Na escola de dança do Teatro Municipal lecionava a disciplina Dança Afro-brasileira.

A atuação no carnaval do Rio de Janeiro foi outra contribuição importantíssima de Mercedes Baptista. Na década de 1960 ela coreografou desfiles da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, que foi muito bem-sucedida, tendo sua contribuição revolucionado a forma de apresentação das alas no carnaval carioca.

Com sua companhia de dança, Mercedes apresentou uma série de espetáculos que enfatizavam a cultura dos orixás, foi reconhecida internacionalmente e muito homenageada em diversos espaços. Mercedes Baptista faleceu aos 93 anos no ano de 2014, deixando um legado seguido e valorizado por vários artistas negros.

Considero importante trazer aqui a história de Mercedes Baptista por uma série de motivos. O primeiro deles, a importância de mencionar o legado deixado por personalidades negras, que é constantemente invisibilizado e apagado pelo racismo. Segundo, porque para falar de arte negra é importante celebrar a memória de seus precursores e compreender que a construção dessa arte nunca é isolada, mas sempre informada pela memória dos que vieram antes e pavimentaram o caminho. Terceiro, porque na narrativa de Sol a figura de Mercedes Baptista tem uma importância central, que informa o seu processo de inserção na militância pelas artes e de conscientização racial.

Voltando à história de Sol. Depois de assistir ao espetáculo e ter a ideia de escrever um projeto sobre Mercedes Baptista, Sol escreveu o projeto para inscrever na Lei Rouanet<sup>101</sup>, o projeto foi aprovado, mas não conseguiu patrocínio naquele

---

<sup>101</sup> A Lei Rouanet (Lei 8313/91) é a principal lei de incentivo à cultura no país. Por meio dela, produtores são autorizados a buscar investimento privado para suas iniciativas culturais, desde que

momento. Ela havia pensado em atores e atrizes específicos, como Iléa Ferraz e Milton Filho, para interpretar os personagens e coincidentemente todos eram negros. “Eram todas pessoas negras que estavam na cena. Mas eu também não tinha pensado sobre isso”.

Dois anos depois e sem conseguir patrocínio, inseriu o projeto na concorrência a uma bolsa que estava disponível no momento, a Bolsa Funarte de Fomento a Artistas e Produtores Negros<sup>102</sup> e ficou mais dois anos aguardando o resultado. Nesse tempo, convidada pela Escola de Teatro Martins Pena para fazer uma apresentação, criou um esquete sobre Mercedes Baptista e, diante do sucesso da iniciativa, formou uma outra equipe para montar um espetáculo sobre ela, mesmo sem recursos. Inscreveu o esquete em uma série de festivais em diferentes cidades do Rio de Janeiro, percorrendo-as com essa equipe. Mesmo sem conseguir vencer esses festivais, Sol não desanimou da ideia de construir o espetáculo.

Sol conta que teve um festival em que o projeto não foi escolhido e ela ficou muito mal com esse resultado porque o público havia ficado eufórico com a apresentação. No dia seguinte ao voltar, decidiu ir a um terreiro de candomblé para jogar búzios levada por sua amiga. Ao chegar ao Centro do Rio, no caminho para o terreiro, olha para seu celular e vê uma série de mensagens das pessoas ligadas ao primeiro projeto. Viu então que havia saído o resultado da Bolsa Funarte de Fomento a Artistas e Produtores Negros e ela não tinha visto. O projeto de Mercedes Baptista fora contemplado em primeiro lugar.

Diante do resultado do Edital, Sol reuniu o grupo que estava no projeto do edital e o grupo que estava com ela fazendo o espetáculo sem recursos, formando uma equipe enorme. Começaram a ensaiar esperando a liberação do dinheiro por meses, o que não aconteceu. Conta que se iniciou uma articulação nacional dos contemplados com o edital para que a bolsa fosse paga e acabou tomando a dianteira das articulações no Rio de Janeiro.

---

tenham o projeto aprovado pela Secretaria Especial de Cultura. As empresas que patrocinarem os projetos podem deduzir o valor do Imposto de Renda.

<sup>102</sup> Promovido pela Fundação Nacional das Artes, o edital Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros foi lançado em agosto de 2014. Com o objetivo de proporcionar aos produtores e artistas negros oportunidade de acesso a condições e meios de produção artística, contemplava projetos que promovessem a reflexão, a pesquisa de linguagem e a criação nas áreas de artes visuais, circo, dança, música, teatro, preservação da memória e artes integradas, propostos por pessoas autodeclaradas negras. <https://www.funarte.gov.br/artes-integradas/lancado-edital-bolsa-funarte-de-fomento-aos-artistas-e-produtores-negros/> (acesso em 22/09/21).

Em reunião com o presidente da Funarte, ouviu que a verba daquele edital não poderia ser liberada porque havia um edital que deveria ser pago antes, o *edital Myriam Muniz*.

Chegando na reunião, o presidente disse que no *Edital Myriam Muniz* tinha uma cláusula que dizia que se caso houvesse algum problema com a verba voltada para a Funarte, a linha A do edital deveria ser paga com prioridade. A linha A era a linha mais alta, era a linha dos milhões. Eu era nova na época, mas sempre fui muito... "Tá, mas cadê o edital? Quero ver!" Ele não estava com edital na hora, mas eu queria ver (risos). Eu tinha um grupo ensaiando, eram quarentas pessoas para serem pagas no projeto. Inicialmente, eu queria apenas ser paga. Eu queria a grana do edital. Quando a gente desceu, juntei as pessoas que estavam na reunião, entramos na internet, achamos o edital e não havia nada que dissesse algo relacionado a isso. Ou seja, mentiu para a gente.

Diante da negativa, Sol conversou com o grupo envolvido no projeto e foi aconselhada por Iléa Ferraz a ir para o Fórum Nacional de Performance Negra<sup>103</sup>, que aconteceria em Salvador, para reivindicar isso, pois ali, com a presença de muitos coletivos negros, teria mais força. Mesmo sem conhecer o fórum e sem recursos para a viagem, Sol foi para Salvador.

O ano era 2015 e a grande homenageada do evento era Mercedes Baptista, um ano depois de sua morte. Aquilo a tocou muito. Diante de outro representante da Funarte que estava no evento, Sol reivindicou a verba da bolsa e todo o público que estava no teatro, por volta de duzentas pessoas, começou a gritar junto, fazendo pressão. No dia seguinte, conseguiu o pagamento total da bolsa. Ali, entendeu que a nossa construção teria mais força e eficiência se ela fosse feita no coletivo

Sol conta que a partir dessa experiência entendeu que a construção dos artistas negros teria mais força e eficiência se fosse feita no coletivo e sentiu vontade de fazer o Fórum no Rio de Janeiro. Compreendeu que aqueles debates com a política institucional feitos coletivamente eram muito importantes e que as discussões enriqueciam o entendimento dos fazedores negros.

A peça Mercedes estreou em maio de 2016 na arena do Espaço SESC Copacabana.

---

<sup>103</sup> O Fórum Nacional de Performance negra foi criado em 2005 pelo Bando de Teatro Olodum e pela Cia dos Comuns, com o objetivo de promover o debate sobre políticas públicas e arte negra, o diálogo com o poder público para promover políticas de fomento e reunir diferentes coletivos negros da cena. A edição à qual Sol se refere foi a quarta, que aconteceu em dezembro de 2015, que reuniu coletivos de todo o país. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/iv-forum-nacional-de-performance-negra-reunira-artistas-de-todo-pais-em-salvador/> (acesso em 22/09/21).

O Mercedes traz um novo debate para a cena contemporânea. Foi um projeto que saiu logo após "Salina. A última vértebra", que eu também fiz parte do elenco. Era [o Mercedes] justamente um projeto com artistas negros, que teve sua estreia no mesmo espaço que o Salina, arena do SESC Copacabana, que era idealizado por pessoa negra, produzido por pessoas negras e todo composto por pessoas negras. Ele trazia esse debate, que era a retomada da arte negra produzida e idealizada por pessoas negras e não só composta cenicamente. Sem muito entender, eu era questionada sobre esse fato e tinha que articular uma construção de pensamento para responder a isso.

O fato de ter desencadeado esse debate tão importante fez com que a consciência racial de Sol se consolidasse a partir dali. Ela conta que, perguntada sobre a importância de uma bolsa a obrigar a pensar em uma cena feita só por artistas negros, conversando com o grupo disse: "'Gente, o projeto foi feito antes da bolsa!'", todo mundo era preto sei lá por que, todo mundo era preto e eu admirava as pessoas. Meu debate era 'Não chamei vocês por serem pretos'". Foi então alertada por Iléa Ferraz de que aquela fala enfraqueceria a pauta política do edital, que ela fez aquela construção pensando em pessoas pretas porque valoriza pessoas pretas por ser preta.

Aquele foi para Sol seu primeiro momento de conscientização racial nas artes. Ela diz que queria falar sobre a beleza da arte negra e não sobre racismo e foi interpelada por Iléa: "é impossível você falar sobre Mercedes Baptista e não falar sobre racismo". Esse processo de construção, de conscientização, foi feito a partir da prática, não veio dela, Sol afirma, mas de discussões, do diálogo com pessoas importantes, das suas próprias contradições.

Quando entendeu que o Mercedes e o Grupo Emú só conseguiram fazer uma construção na cena por ser produto de uma luta política, ela entendeu que precisava fazer algo efetivo para que outros grupos e coletivos tivessem a mesma oportunidade, precisava continuar com a manutenção dessas construções políticas.

Sol enfatiza que aquilo que fizera até ali já era uma construção. Que mesmo não tendo o discurso organizado, já entendia que precisava construir coletivamente. Também enfatiza que ao entender que só estar em cena não era suficiente e pensar em uma produtora que ajudasse outros coletivos, já tinha ali uma construção política, na busca de uma prática que visibilizasse outros corpos pretos. "Muitas vezes essas visibilizações vêm de um projeto inconsciente que faz com que conscientemente a gente tome essas atitudes".

Acredito que o que Sol quer dizer aqui, é que os caminhos que são colocados diante de circunstâncias que, independentemente de uma consciência direcionada para isso, são comuns à experiência de corpos negros, fazem com que a prática de pessoas negras em resposta a isso seja em si imbuída de um enorme valor político. Por isso que em tantos casos a consciência vem depois da prática, porque na verdade ela sempre esteve ali, é inerente a quem luta contra as barreiras erigidas pelo racismo.

As demandas da subjetividade negra se colocam aqui em um nível mais profundo. Não só o de se ver e ouvir narrativas que partam de sua experiência, mas o de colocar possibilidades de construir todas as etapas desse processo.

Sol diz que o propósito de resgatar toda essa história – ao qual uno o meu de reproduzi-la – é mostrar que há uma pauta de ancestralidade, de religiosidade aqui muito importante.

Não posso afirmar com todas as letras que Mercedes é um projeto construído dentro de uma perspectiva de conexão com os ancestrais, mas tenho absoluta certeza de que ele faz parte de um movimento que é muito maior do que nós, muito maior do que eu. Tenho absoluta certeza assim, por como foi dado o projeto e como as coisas foram surgindo que, na verdade, nós que compomos o Mercedes somos elementos que estão dentro de uma reivindicação ancestral, que estão mexendo pauzinhos não sozinhos, não só humanamente. Acredito sim na construção com esse mundo invisível, acredito sim nos orixás. Acho que está tudo muito conectado com nosso processo de resistência preta.

Mais uma vez a espiritualidade aparece como algo que acompanha a arte negra, contribuindo para a construção de seu sentido. A narrativa de Sol traz muitos aspectos ligados à luta política que serão explorados com mais profundidade em capítulo posterior.

## 4.4

### O audiovisual e os caminhos da representação negra

#### 4.4.1.

#### **“A gente sempre vai interpretar um negro”:** ser um ator negro no audiovisual

Nando Cunha é um ator conhecido por seus trabalhos em novelas da Rede Globo de Televisão e outras emissoras, sua atuação passa também pelo teatro e pelo cinema. Nos conhecemos em um evento virtual realizado pelo Fórum de Direito e Relações Raciais da EMERJ – Escola da Magistratura do Rio de Janeiro, do qual sou membro, em que falamos sobre Racismo e Entretenimento. Eu já o conhecia pelos seus trabalhos em novelas e humorísticos e lembro de ainda criança, ter muita simpatia por sua figura. Aproveitei a oportunidade para fazer o convite para a entrevista e ele com muito carinho aceitou.

Em 27 anos de carreira, coleciona êxitos, também uma história marcada pelas dificuldades de ser um corpo negro no audiovisual. Foi sobre essa trajetória como artista e os desafios colocados por esse meio que conversamos.

Nando define o lazer em sua vida nos últimos tempos como algo ligado à saúde mental, elemento necessário para não “dar pane”. “O lazer, para mim, tem esse lugar de mexer com a mente. Além de ser prazeroso, ser uma terapia. Para mim tem um lugar terapêutico”. Esse é um sentido interessante pois ressalta a necessidade do lazer para uma perspectiva mais ampla de saúde.

Criado em diversos locais da periferia do Rio de Janeiro, apesar de sempre ter sido apontado na escola como um potencial artista por ser muito extrovertido, sonhar com o teatro lhe parecia algo muito distante, por conta de sua origem e sua cor.

Imagina, você preto. Naquela época, a televisão, tudo que se mostrava do negro era o que te desfavorecia. Só mostravam a gente como bandido, como subalterno. Os galãs apareciam naquela revista “Amiga”. Eram todos loiros, com olhos bem verdes, Vera Fisher. Tinham outros que até sumiram. Essa galera de olhão azul, aquele cabelo bem loiro armado. Sempre achei que esse lugar não era para mim. Teatro, então... Meu pai foi porteiro do Gláucio Gil, que é um teatro que fica em Copacabana. Ele me levou para lá um dia. Lembro até hoje o nome da peça, era "Casa de Bonecas", com Tônia Carrero. Não foi aquela coisa de "a mosca me tocou". Eu achava que aquilo não era para mim, até porque meu pai era porteiro do

lugar. Se eu tivesse que achar que alguma coisa ali era para mim, seria o lugar em que meu pai estava, que era o porteiro daquele lugar.

Na juventude, Nando fez um curso técnico de publicidade e lá conheceu e se apaixonou por uma jovem negra que fazia teatro. Para se aproximar dela e ter com o que conversar, começou a estudar teatro em cursos de verão, gostou e continuou fazendo cursos, mesmo sem participar de peças. Cursando faculdade de Letras na UFF – Universidade Federal Fluminense, participava de um grupo que lia textos literários, ocasião em que o irmão de sua então namorada, que era ator, o indicou para fazer um teste para uma peça em seu lugar. Fez o teste para a peça “Doidas Folias”, passou e não parou mais. Essa peça o levou até mesmo para a França. “As pessoas foram chamando, indicando. No teatro é assim, as pessoas vão indicando umas às outras. Mas não fiz curso, escola de teatro, não fiz nada”.

Mesmo já trabalhando em peças, Nando achava que aquele mundo não era para ele. Via muitas pessoas brancas, oriundas da zona sul, nos lugares onde ia ensaiar as peças e achava que aquilo não estava à sua altura.

A ida para a televisão foi um caminho natural a partir do teatro. Depois de algumas participações, o primeiro trabalho na TV foi na Rede Record de Televisão, em um programa humorístico chamado *Escolinha do Barulho*. Na época, ele se dividia entre participações na TV e trabalhos no teatro.

O primeiro personagem em novelas veio em 2007, na novela *Desejo Proibido*, do horário das 18:00hrs na Rede Globo e ele conta um aspecto difícil desses testes, que era a presença massiva de atores negros disputando um único papel. Conta que ao chegar viu todos os atores negros ali fazendo o teste e comenta como o racismo era cruel ao levá-los a torcer para que o outro fosse mal no teste. Ele chegou confiante de que o papel seria dele e torcendo para que os outros fossem mal porque só tinha um papel de negro na novela.

É muito difícil porque toda vez que vamos fazer um teste desse, é sempre para um só. Não é uma novela inteira para negros. E a gente fica brigando entre nossos pares, rezando para o cara se foder, se acabar, porque é difícil. Até hoje a TV não normalizou que nós somos normais, comuns. Sempre põem um papel de um negro para a gente interpretar. A gente vai sempre interpretar um negro. E foi assim que entrei.

Nando afirma que é difícil conseguir bons papéis de forma consecutiva sendo negro. Isso porque aos negros só se dão tipos específicos de personagens: “ou

só vão te dar esse tipo de personagem, naquele modo recreativo que a gente sabe, malandro bem brincalhão, sambista. Se você fizer sucesso, pega um advogado, fora desses estereótipos aí”. Ainda assim, considera que é muito difícil conseguir personagens que fujam dos estereótipos, o que só acontece com os atores mais badalados, citando o exemplo de Lázaro Ramos. Diz que quando é para ter um ator negro de sucesso, eles escolhem apenas um para fazer todos os papéis. Há uma questão estética também que impede que atores negros sejam aceitos pelo público e pela crítica em papéis fora de estereótipos, em posições de protagonismo, por exemplo<sup>104</sup>.

Pergunto se ele acredita então que existem diferenças para os artistas negros no audiovisual e ele diz que sim, principalmente na televisão. Menciona as muitas peças feitas por pessoas negras no teatro, muitos artistas potentes e se pergunta por que eles não estão na TV. Diz que há alguns anos não é chamado para trabalhos na Rede Globo e atribui isso ao fato de muitas vezes os produtores de elenco se restringirem aos amigos, às pessoas que já conhecem. Menciona dificuldades também para fazer publicidade, uma importante fonte de renda para atores. Para ele era mais fácil atuar em algum comercial quando não era conhecido, ao fazer novela e se tornar um rosto conhecido, só seria chamado para propagandas se o produto quisesse vincular a imagem dele à marca, o que é muito difícil acontecer com um negro.

Já no cinema, Nando diz que há mais oportunidades para atores negros, embora seja muito difícil se inserir nesses meios muito marcados por pessoas que já se conhecem: “Se você tem um diretor que você conheça, que já está acostumado a trabalhar, ele vai te chamar. E outra, se teu filme for para o festival e tiver uma boa carreira nos festivais, você será chamado para outros filmes”.

Nando conta que foi para o cinema com o projeto de dar uma virada em sua carreira, mudar a sua imagem para não se restringir a ser ator de comédia. “Hoje em dia a gente sabe que a televisão é quem paga suas contas, o teatro vai te moldar como ator e o cinema vai te projetar nesses festivais. Te projeta como um ator melhor, mais respeitado”.

---

<sup>104</sup> Um exemplo por ele mencionado é o da novela das 20:00hrs *Duas Caras*, de 2008, quando Lázaro Ramos foi escalado para um papel de galã e não teve boa aceitação do público, que dizia que ele era feio para o papel.

Essa inserção se deu, como ele mesmo diz, “na marra”, falando com amigos, fazendo projetos sem remuneração, e assim ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Gramado em 2017<sup>105</sup>. Diz que no cinema há maior liberdade para escalar atores para um papel e que pode ser escalado para um papel unicamente por seu talento, não apenas por ser negro, como na televisão.

Falando sobre suas referências, Nando aponta que a maior delas é Grande Otelo<sup>106</sup>, que ele já teve a oportunidade de interpretar no teatro e na televisão, um grande exemplo por tudo o que passou, o que foi e o que fez também pela classe artística, sempre reivindicando condições melhores, dialogando em diversos âmbitos.

Menciona ainda Norton Nascimento, Antônio Pompeo, Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Léa Garcia, Ruth de Souza. Cita ainda Abdias Nascimento:

Essas referências todas, Abdias Nascimento que, não só moldou e fez o Teatro Experimental do Negro, mas ele moldou toda essa parte de como a gente deve ser visto, como ele queria que a gente fosse visto no teatro e na televisão. Isso foi muito importante para a gente, de querer mudar a estética, de querer mudar a forma como as pessoas nos viam. Isso foi muito importante para mim. Essas referências me faziam acreditar que era possível escolher e viver daquela profissão.

A consciência racial foi construída em meio a esses processos vividos na carreira e na interlocução com algumas de suas referências. Diz que em muitos momentos, principalmente os de sucesso, se viu iludido pelo processo de embranquecimento, pelo mito da democracia racial.

Eu sempre soube que eu era negro, tinha uma consciência negra, mas eu não sabia como lutar nem quais eram as armas. Eu só sabia que às vezes eu sentia a diferença. Só me escalavam para fazer papéis subalternos ou quando era para sambar, para fazer o malando. Meu primeiro personagem no teatro, minha primeira

<sup>105</sup> No ano de 2021, meses depois da entrevista, Nando Cunha ganhou mais uma vez o prêmio de melhor ator no Festival de Gramado, por sua atuação no filme *O Novelo*.

<sup>106</sup> Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo (1915 – 1993), foi um dos mais importantes artistas de cinema, teatro e televisão do Brasil, além de ter sido compositor, sambista e poeta. Nascido em Uberlândia, começou na carreira artística ainda criança, como destaque em um circo. Na década de 1920, fez parte da Companhia Negra de Revista, composta exclusivamente por artistas negros, que tinha Pixinguinha como maestro. Foi destaque no teatro e em grandes espetáculos em lugares pouco frequentados por negros como o Cassino da Urca. Foi o primeiro negro a se destacar como protagonista no cinema, onde fez uma série de filmes de sucesso, dentre eles Macunaíma (1969), em que interpretou o personagem título e foi um grande sucesso. Trabalhou na TV desde o seu início, tendo sido contratado pela Rede Globo em 1965, onde participou de uma série de novelas e programas humorísticos. <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/grande-otelo> (acesso em 25/09/21).

peça, o nome do meu personagem era Malandro. Não tinha nome, era "o Malando". Era muito complicado isso. Essas minhas referências me ajudaram muito depois.

Menciona atores como Antônio Pompeo e Milton Gonçalves, que conversaram muito com ele sobre esses assuntos. Nando acredita que a seu modo, exerceu uma militância, sendo referência para crianças, para meninos negros, “arrombando portas” naqueles espaços.

Esse é mais um caso que mostra o que afirmei anteriormente sobre a prática negra que emerge das barreiras colocadas pelo racismo, experimentadas no corpo negro. Mesmo que Nando não tivesse meios concretos de formação de uma consciência racial, as questões quanto à representação do negro o levaram a esse entendimento e os mecanismos que utilizou para continuar apesar disso são vistos por ele como uma atuação política.

Nando conta que a pandemia do COVID-19 lhe trouxe grandes dificuldades e reflexões duras. Ele diz que antes mesmo da pandemia já não estava sendo chamado para trabalhos na televisão e que os projetos que tinha no cinema foram interrompidos. “Quando as pessoas falam de confinamento, eu já estava”. Diante das dificuldades da profissão e do cenário pandêmico, ele conta que enfrentou problemas de saúde mental, se perguntando se aquele seria o fim de sua carreira, questionando a própria capacidade. Esse é um exemplo das mazelas emocionais que as interdições a pessoas negras no meio artístico provocam, levando os profissionais a questionarem seu valor como pessoa em razão dessas dinâmicas desumanizadoras<sup>107</sup>.

#### 4.4.1.1

##### **Aspectos da representação negra na teledramaturgia**

O depoimento de Nando Cunha coloca em evidência uma questão que sempre foi objeto de reflexão por intelectuais negros e negras, que é a representação dos negros nos meios de comunicação de massa. Torna-se necessário então produzir aqui algumas reflexões sobre o pano de fundo da trajetória do ator.

---

<sup>107</sup> Em meados de 2021, depois da entrevista, Nando foi escalado para um papel na novela Gênesis, da Rede Record, em um papel que foge dos estereótipos com os quais teve que lidar ao longo de sua carreira.

Joel Zito Araújo, no documentário *A Negação do Brasil*<sup>108</sup>, lançado em 2000, apresentou o resultado de uma pesquisa realizada sobre representação de negros e negras na teledramaturgia brasileira dos anos 1960 até o ano 2000 e constatou que esta evidencia a decadência do mito da democracia racial brasileira (ARAÚJO, 2008).

Araújo constatou que em um terço das telenovelas produzidas pela Rede Globo até o final dos anos 1990 não havia um personagem negro e que somente em outro terço a quantidade de atores e atrizes negros ultrapassava a marca de 10% do elenco (Ibid.; p.980).

A história da dramaturgia brasileira é marcada por estereótipos sobre a negritude, nos quais são enquadrados os personagens negros, limitando as possibilidades de trabalho de atores e atrizes negros a papéis secundários e de menor expressão. Estereótipos como o da mãe preta, ou *nanny*, que marcou as telenovelas na década de 1960 e se perpetuou nas décadas seguintes, o estereótipo da empregada doméstica, que não tem um desenvolvimento, uma história própria e vive em relações parternalistas com seus patrões. O estereótipo do negro jagunço, o malandro, o alcoólatra, o bandido, o objeto sexual e tantos outros que marcam a teledramaturgia, criam imagens sobre pessoas negras que povoam o imaginário da população.

Uma outra marca desses personagens é serem passivos diante das relações com os brancos. O documentário também mostra os vários estereótipos da escravidão presentes em novelas, que mostravam os escravizados passivos diante do regime, sem inteligência ou capacidade de resistência, sendo salvos por heróis brancos<sup>109</sup>.

O autor afirma que há uma manifesta opção por profissionais brancos para retratar o brasileiro comum, erigindo um ideal de beleza e estética informado pela ideologia do branqueamento. Tais características podem ser observadas, segundo ele, também nos demais países da América Latina, como uma expressão do mito da democracia racial que caracteriza essas sociedades:

---

<sup>108</sup> ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil*. Documentário (1h32m), 2000.

<sup>109</sup> Um dos exemplos que Araújo dá é a novela *Escrava Isaura*, um sucesso estrondoso de 1976, em que a personagem principal era uma escrava... Branca, interpretada pela atriz Lucélia Santos, que não tinha sequer traços negroides.

(...) observamos as telenovelas brasileiras, mexicanas, colombianas, venezuelanas, ou produzidas em qualquer parte da América Latina, que funcionam como os melhores atestados de que sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da ideia de superioridade do segmento branco. A escolha dos galãs, dos protagonistas, celebra modelos ideais de beleza europeia, em que, quanto mais nórdicos os traços físicos, mais alto ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. No lado contrário, os atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiura, da subalternidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuances cromáticas de pele e textura de cabelo. (Ibid.; p.983)

A figura de pessoas brancas performando a beleza, a inteligência e outras virtudes na tela reforçou um ideal de brancura a ser desejado pela população, apresentando figuras de afeto e sucesso ligadas à branquitude que caem nas graças do público. Esse fator cria em pessoas negras que cresceram acompanhando essas produções uma sensação de inadequação por diferir desses padrões, um certo repúdio pelos seus iguais – que são os personagens odiáveis – e um desejo de embranquecer.

Mesmo quando se criava personagens negros que fugiam do estereótipo da miséria – como nas novelas da autora Janete Clair nos anos 1970 e algumas poucas novelas nos anos 1980 e 1990 – eles nunca eram protagonistas, eram sempre escadas, alguns com desfechos duvidosos e desaprovação do público (Ibid.).

A primeira atriz negra a desempenhar o papel de protagonista em uma novela da Rede Globo foi Taís Araújo, no ano de 2004, na novela *Da cor do pecado*, cujo título fazia uma alusão à cor da protagonista. Em 2009, a mesma Taís Araújo interpretou outra protagonista, dessa vez no horário nobre, em uma novela do autor Manoel Carlos – conhecido pelas tramas elitistas que retratavam a realidade dos moradores do bairro do Leblon no Rio de Janeiro, em que pessoas negras apareciam sempre como serviçais ou bandidos – e teve a atuação duramente criticada por todos os veículos de imprensa.

Essa novela, *Viver a vida*, dentre outros pontos criticáveis sobre a construção da personagem de Taís, trouxe uma cena extremamente controversa, exibida no dia 16 de novembro de 2009, semana das comemorações do dia da consciência negra, 20 de novembro. Na cena, a personagem de Taís Araújo ajoelha diante da personagem de Lília Cabral, uma mulher branca, pedindo perdão por uma

acusação feita por ela e, ajoelhada, recebe um sonoro tapa no rosto. Essa cena, assim como todo o arco da personagem de Taís na trama, foi repudiada por entidades negras como um reforço da condição de subalternidade da população negra, mesmo em um papel de protagonista<sup>110</sup>.

Outra polêmica mais recente foi relacionada à novela *Segundo Sol*, exibida no horário nobre na Rede Globo no ano de 2018. A trama se passava na Bahia, estado com 80% da população negra, mas tinha o elenco principal composto em maioria esmagadora por atores e atrizes brancas. Esse fato gerou muitas críticas nas redes sociais, uma campanha destacando uma série de atores negros que poderiam ter sido escalados para a trama e críticas até mesmo do jornal britânico *The Guardian*<sup>111</sup>.

Joel Zito Araújo aponta que a internalização da ideologia do branqueamento provoca uma naturalização dessa representação de um Brasil branco nas telas, da pouca presença de pessoas negras, que são a maioria da população, em papéis de destaque. Essa internalização leva grande parte da população a uma aceitação passiva dessa realidade, assimilando a ideia de que atores negros realmente não merecem estar nesses papéis por diferirem do padrão de beleza do país (Ibid.; p.984).

Essa realidade ocasiona uma condição de precariedade na carreira de atores e atrizes negras. Mesmo aqueles que têm uma carreira de sucesso seja na televisão, no teatro ou no cinema, não têm o mesmo reconhecimento que seus colegas brancos. Muitos não conseguem se manter na profissão e passam grandes dificuldades financeiras, mesmo tendo um currículo repleto de grandes trabalhos no passado<sup>112</sup>.

Indo muito além da teledramaturgia, a dinâmica de representação do negro na indústria cultural é um dos mais potentes instrumentos de atuação do racismo, com a afirmação da supremacia branca e a naturalização das desigualdades raciais na sociedade brasileira.

---

<sup>110</sup> Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/em-cena-uma-negra-de-joelhos/> (acesso em 24/09/21).

<sup>111</sup> Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/jornal-britanico-critica-segundo-sol-por-falta-de-representantes-negros-no-elenco-da-novela> (acesso em 24/09/21)

<sup>112</sup> No documentário A negação do Brasil, Joel Zito Araújo conta a história da atriz Isaura Bruno (1926 – 1977) que interpretou a Mamã Dolores na novela *Direito de Nascer*, da TV Tupi, que fez um estrondoso sucesso na década de 1960. Ele conta que mesmo ela tendo ficado muito famosa na época da novela, nos anos seguintes atuou em apenas três novelas e morreu como uma desconhecida, vendendo doces na Praça da Sé, em São Paulo.

Em minha dissertação de mestrado (LOPES, 2017), abordei o conceito de indústria cultural, desenvolvido por Adorno e Horkheimer, que dizia que a racionalidade da produção cultural fora construída pelo capitalismo industrial, seguindo valores de massificação e homogeneização – voltados para o lazer. Essa indústria cultural seria um meio de massificação do consumo dos produtos que ela mesma criava através da difusão de estereótipos da realidade difundidos pelo cinema, rádio e posteriormente a televisão, sendo também instrumento de controle político por parte daqueles que monopolizavam esses meios. Tais produtos adquiriram um enorme poder de pautar a realidade conforme os interesses do capital, fixando visões de mundo, prontamente adotadas por seus expectadores<sup>113</sup>.

Não precisamos de muito esforço, até mesmo diante do aporte teórico já apresentado, para compreender que esse poder parte da branquitude, que se utiliza desses meios para afirmação e manutenção da supremacia branca e da inferioridade racial dos negros, operando de forma muito eficaz a máquina da “neurose cultural” brasileira, como dizia Lélia Gonzalez.

Abdias Nascimento, em *O Genocídio do negro brasileiro* (2016), apresentou as várias formas de comunicação de massas – imprensa, rádio, televisão, produção literária, etc. – como um dos poderosos instrumentos de controle social e cultural que as classes dominantes brancas têm à sua disposição. Esse instrumento, ao lado do sistema educacional, “são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria” (Ibid.; p.112).

Segue afirmando que a assimilação cultural imposta faz com que a herança cultural africana esteja permanentemente em confronto com um sistema dominante concebido para negar seus fundamentos e destruir suas estruturas. Tais obstáculos impedem a afirmação dos negros como “íntegros, válidos, auto identificados elementos constitutivos e construtores da vida social e cultural brasileira” (Ibid.).

Bell Hooks, em *Olhares Negros: raça e representação* (2019), obra em que aborda a questão da representação do negro na cultura estadunidense, diz que um

---

<sup>113</sup> “De fato, desde a época descrita por Adorno, os divertimentos ligados à indústria cultural têm grande força na configuração do tempo de lazer das pessoas. O cinema, com os filmes dos grandes estúdios e suas estrelas fabricadas; a música, que se popularizou e se tornou um dos produtos mais consumidos pelas pessoas, impulsionando a indústria fonográfica; o rádio primeiro e a televisão, que posteriormente cresceu e estabeleceu o seu poderio, a sua grande entrada nos lares, principalmente das classes populares com uma programação de conteúdo simplório de um ponto de vista intelectual, mas grande sucesso, todos esses são meios de ampla adesão popular. Os meios de comunicação de massa foram e são até hoje as principais formas de lazer da população e uma intervenção no lazer passa por pensar também essa relação”. (Ibid.; p.93).

dos aspectos centrais para a manutenção de um sistema de dominação racial é o controle sobre as imagens. Ela constata como, no processo de luta dos afro-americanos, aquela que apresentava pouco ou nenhum resultado era a luta para controlar de alguma forma o modo como eram representados (Ibid.; p.32).

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (Ibid.; p.33).

Outro aspecto importante que Bell Hooks apresenta são os resultados dessas formas hegemônicas de representação na subjetividade de pessoas negras, mesmo aquelas que buscam construir uma consciência racial sólida.

(...) para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante (Ibid.; p. 35-36).

Esses modelos, para Hooks, bloqueiam as possibilidades de os negros se verem em outras perspectivas e construir modos de ver que sejam libertadores.

O grande desafio colocado aos negros é a autodefinição, a apresentação de alternativas críticas que possam substituir ou mesmo combater essas imagens negativas<sup>114</sup>. Isso, para a autora, passa pelo que ela chama de “amar a negritude”, uma postura de valorização, aceitação positiva e identificação com a negritude (Ibid.; p.51), um importante aspecto da descolonização.

Essa dominação não acontece à revelia do Estado e do Direito. A pauta dos meios de comunicação sempre foi colocada pela militância negra e proposta como direito a ser assegurado para a população negra. Eunice Prudente (1988), ao falar sobre o Projeto de Lei nº 668/88, que veio a se tornar a Lei Caó (Lei nº 7716/89),

---

<sup>114</sup> “É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos” (Ibid.; p.39).

que regulamentou a criminalização do racismo, menciona, dentre as propostas apresentadas, a criminalização da atuação discriminatória da imprensa. Ela diz:

Quanto à educação informal aguarda-se, sobretudo dos meios de comunicação de massas, atuação decente com referência à imagem dos afrobrasileiros, diuturnamente deturpada, incentivando práticas racistas.

Nota-se que o artigo 15 do citado Projeto de Lei 668/88, que agravava as penalidades quando a discriminação racial fosse praticada por órgãos da imprensa, foi vetado pelo Executivo (Ibid.; p.146).

Avançando alguns anos, chegamos à proposta do Estatuto da Igualdade Racial, momento importante de pressão pelo estabelecimento dos direitos relativos à população negra em um documento legislativo. O projeto de lei, desde sua primeira edição em 2000, trazia em seu capítulo de ações afirmativas, dispositivo que previa cotas em filmes e programas veiculados pelas emissoras de televisão e em peças publicitárias (SANTOS, SANTOS, BERTÚLIO; p.15).

Os autores afirmam que, principalmente a partir de 2006, depois que o substitutivo do Senado, a casa iniciadora, foi aprovado e encaminhado para a Câmara, intensificou-se uma ofensiva de, entre outras, elites culturais, contrárias ao projeto em razão de temas que não agradavam. Esses grupos se utilizaram principalmente de matérias jornalísticas, da mídia televisiva, para difundir opiniões contrárias e amedrontadoras sobre o Estatuto<sup>115</sup> (Ibid.; p.36).

Assim, na votação na Câmara dos Deputados em 2009, os dispositivos que determinavam cotas de 20% para atores e figurantes afro-brasileiros nos filmes e programas veiculados nas emissoras de TV, peças publicitárias para televisão e cinema, contratos de realização de filmes, estabelecendo pena de multa e prestação de serviço à comunidade em caso de infrações, foram retirados. A versão de 2009 retirou a previsão de ações afirmativas e as sanções e o texto final, promulgado em 2010, trouxe redação com caráter vago e simplesmente recomendatório<sup>116</sup>, que

<sup>115</sup> “É o caso: (1) da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), sob influência e representando os interesses principalmente das grandes redes de televisão, que, preocupada com a proposta do Estatuto de instituir cotas para atores e técnicos negros nos meios de comunicação de massa, passou a se posicionar cada vez mais contra o projeto aprovado no Senado Federal” (Ibid.).

<sup>116</sup> “CAPÍTULO VI  
DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Art. 43. A produção veiculada pelos órgãos de comunicação valorizará a herança cultural e a participação da população negra na história do País.

ainda assim, pode ser invocado para proteger os direitos da população negra, mas com menores chances de efetividade pela ausência de caráter cogente.

Considero interessante mencionar esse processo, pois ele diz muito da disposição apresentada pelas autoridades legislativas e pela confluência de forças que compõe as elites para implementar mudanças concretas sobre esse quadro. Podemos perceber uma negação do Direito em tratar da questão de forma mais detalhada e efetiva, ou melhor, o tratamento pelo silêncio.

Pudemos acompanhar no tópico anterior, relativo ao teatro negro, esforços para apresentar, a partir das produções, alternativas aos estereótipos e imagens opressoras sobre pessoas negras. No audiovisual, sempre houve uma dificuldade maior de dispor de meios que criassem outras narrativas sobre a negritude porque havia uma dependência das grandes emissoras, hegemônicas pelos grupos brancos e dos patrocinadores, refratários a essa ideia. No entanto, na atualidade, outras iniciativas têm buscado criar meios independentes de fazer ecoar os discursos negros, processo que foi facilitado com o advento da internet. Isso será objeto de análise mais aprofundada em capítulo posterior.

Ainda há outro fenômeno que precisa ser analisado que é o dos serviços de *streaming* de filmes e séries. Em entrevista à TV Brasil no ano de 2017<sup>117</sup>, Joel Zito Araújo comentou a relação entre a TV aberta e os serviços de *streaming*, nesse caso a Netflix. Ele disse que diferente daquela, a Netflix trazia produções com muito elenco negro, muitos atores negros, naquele momento mais produções norte-americanas. Ele afirmou que a Netflix estava roubando o espaço da TV aberta e provocando grandes redes de televisão à revisão de seus conceitos. E que a população negra, em especial a nova geração, estava se sentindo mais contemplada pelo *streaming* do que pela televisão aberta, por se ver mais na tela.

---

Art. 44. Na produção de filmes e programas destinados à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas, deverá ser adotada a prática de conferir oportunidades de emprego para atores, figurantes e técnicos negros, sendo vedada toda e qualquer discriminação de natureza política, ideológica, étnica ou artística.

Parágrafo único. A exigência disposta no caput não se aplica aos filmes e programas que abordem especificidades de grupos étnicos determinados.

Art. 45. Aplica-se à produção de peças publicitárias destinadas à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas o disposto no art. 44". Lei 12.288/10, disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2010/lei/112288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/112288.htm) (acesso em 24/09/21).

<sup>117</sup> Trecho de entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aXeyt3Yg-E> (acesso em 24/09/21).

#### 4.4.2

#### Fugindo dos estereótipos: diversidade e produção audiovisual

A oportunidade de entrevistar Maria Ângela de Jesus veio de forma inesperada, em um momento em que eu já estava conduzindo as entrevistas e não tinha pretensão alguma de entrevistar alguém que estivesse de forma tão direta no mercado audiovisual por falta de contato direto naquele contexto de pandemia. Uma colega muito querida do PPGD que a conhecia nos apresentou e mediou o nosso contato inicial e ela, muito solícita, aceitou contribuir para o meu trabalho.

Maria Ângela, à época da entrevista, era diretora de produções originais da Netflix no Brasil, tendo sido anteriormente vice-presidente de produções originais da HBO América Latina, onde atuou por duas décadas. Em março de 2021 (a entrevista foi realizada em dezembro de 2020), ela deixou a Netflix e hoje é diretora sênior de Produção e Gestão de Produção da ViacomCBS no Brasil, conglomerado que comanda canais na TV paga<sup>118</sup>.

A executiva é uma das raras mulheres negras nessa posição e apresentou outra perspectiva sobre a representação negra no audiovisual, apontando os passos práticos que seriam necessários para que se oxigene o olhar sobre as narrativas negras, que passam, entre outros pontos, pela diversificação dos profissionais por trás das telas.

Nascida no interior de São Paulo, Maria Ângela conta que, em sua infância o lazer apareceu muito na literatura. Leitora voraz desde muito cedo, tinha a leitura como sua principal forma de lazer. Também assistia televisão com a mãe e os irmãos e, na adolescência, veio a paixão pelo cinema. Conta que ia ao cinema semanalmente, no dia em que o ingresso era mais barato, e assim assistiu muitos filmes grandes e importantes. O teatro, mais elitista, e os shows, se tornaram formas de lazer quando já estava na faculdade.

Formada em jornalismo, trabalhou na editora Abril, na revista Carícia e depois na revista Veja, onde trabalhou com cinema, sua grande paixão da adolescência. Trabalhando na Folha da Tarde, começou a fazer cobertura de cinema, cobrindo todos os lançamentos, festivais de cinema no Brasil, como o

---

<sup>118</sup> Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/ex-executiva-da-hbo-e-netflix-e-a-nova-diretora-da-viacomcbs/> (acesso em 24/09/21).

Festival de Cinema de Gramado e a Mostra de Cinema de São Paulo e, posteriormente, festivais internacionais.

Em 1996 foi convidada por Rubens Ewald Filho, grande crítico de cinema, para ir para a HBO, onde produziu e dirigiu o programa do mesmo e passou a cobrir todos os festivais de cinema internacionais, como Cannes, Berlim e Veneza. Em 2004, quando a emissora resolveu iniciar a produção de séries originais no Brasil, foi chamada para produzir as primeiras séries da HBO no Brasil. Conclui então que sua entrada no audiovisual, uma grande virada em sua carreira, foi a partir do seu trabalho como crítica de cinema, sua grande paixão. Em 2017, migrou para o *streaming*, indo para a Netflix, onde foi responsável por grandes sucessos como as séries *Coisa mais linda* e *Bom dia, Verônica*.

Perguntada como a sua posicionalidade social influencia seu trabalho, ela diz que sua posição como mulher, como mulher negra em um mercado predominantemente masculino e branco, tem grande peso em suas escolhas, até mesmo em decisões pequenas. Diz que muitas vezes a produção audiovisual fica distante do que o público quer ver, de como ele se relaciona e se sente representado e o fato de ela vir de outra realidade faz com que ela possa pensar em conteúdos que busquem outros caminhos, outros olhares. Essa amplitude de visão impacta naturalmente em leituras de roteiros, avaliações de conteúdo, etc.

Maria Ângela conta que sempre fez questão de afirmar a sua negritude nos espaços que ocupou; que já foi perguntada se se assumia como negra e respondeu que aquilo não era uma questão de assumir, mas da sua raça, que sua família inteira era negra e ela também. Diz que sempre considerou muito importante se posicionar, pois só assim se mudaria as estatísticas, mostrando que havia negros nas universidades, negros bem-sucedidos. Afirma também que, por mais que algumas pessoas digam que ela é diferente – provavelmente em razão de sua classe – quando sai na rua ela é apenas uma mulher negra<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Essa fala me remete à fala de Lélia Gonzalez em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1983), abordando os estereótipos que moldam a forma como são vistas e tratadas as mulheres negras na sociedade brasileira: “É por aí, também, que se constata que os termos *mulata* e *doméstica* são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (2) Nesse sentido vale apontar para um tipo de experiência muito comum. Refiro-me aos vendedores que batem à porta da minha casa e, quando abro, perguntam gentilmente: ‘A madame está?’ Sempre lhes respondo que a madame saiu e, mais uma vez, constato como somos vistas pelo ‘cordial’ brasileiro. Outro tipo de pergunta que se costuma fazer, mas aí em lugares públicos: ‘Você trabalha na televisão?’ ou ‘Você é artista?’ E a gente sabe que significa esse ‘trabalho’ e essa ‘arte’”. Aí ela mostra como, independente da posição de classe que ocupemos, nós mulheres negras sempre

Uma pauta que Maria Ângela descreve em sua atuação é a superação de estereótipos sobre a população negra, que segundo ela é fruto de uma visão limitada e pouco diversa das pessoas: “pois é, esse é o racismo estrutural. Ele é tão intrínseco, tão parte da vida das pessoas, que as pessoas nem se tocam, elas nem questionam”.

Conta alguns exemplos. Um deles, de um roteiro em que os roteiristas descreviam uma mulher negra como muito forte e, em uma cena junto a um médico essa mulher responde que aguentaria uma dor porque era muito forte. Maria Ângela disse na ocasião que não poderia ter um diálogo como aquele, pois isso é um estereótipo de que os negros são fortes, que não sentem dor, que podem aguentar tudo e aquilo levaria a uma imagem de pessoas negras como super-humanas. “Não, somos pessoas iguais a todo mundo”.

Outro exemplo é da leitura de um roteiro em que havia um personagem bobão, que não entendia as coisas e ele seria representado por um ator negro. Ela perguntou então por que aquele personagem atrapalhado, pouco inteligente, seria negro e não branco como todos os outros personagens e a equipe que apresentou aquele projeto ficou sem resposta, pois não havia se dado conta. Para ela, sua raça fez com que aquele fato aparentemente simples lhe saltasse os olhos e isso evidencia a necessidade de se trazer novos olhares para a produção do audiovisual, o que só pode acontecer com a contratação de profissionais negros.

Levantando a questão da diversidade no audiovisual, Maria Ângela diz que isso é necessário para que as histórias possam ser contadas a partir de vivências diferentes, o que leva a uma nova maneira de retratar as pessoas, trazendo novas perspectivas e outras histórias.

E a gente sai daquele lugar de ser uma representação social, como acontece. Hoje, quando você pega um personagem negro, um personagem pobre, de zona leste [de São Paulo], de outra classe social, são simplesmente representações sociais, não são personagens. Não passo minha vida, meu dia inteiro discutindo questões raciais. Tenho minha história, que evidentemente é influenciada pela minha raça, pela minha trajetória, mas sou uma pessoa. Tenho questões, tenho conflitos como qualquer outra pessoa. Acho que, muitas vezes, essa representação fica muito estereotipada.

Afirma que muitas vezes, roteiristas brancos retratam a vida de um negro na periferia da forma que acham que seja, esquecendo que é uma vida que vai além de

---

seremos encaixadas nesses estereótipos, que vão determinar a forma como seremos vistas nos diferentes espaços.

problemas e questões sociais, uma vida que é intensa, que vibra, que está em um outro patamar. A autenticidade e a originalidade desse tipo de narrativa podem ser conferidas pela perspectiva de alguém que realmente viveu aquela realidade.

Maria Ângela segue tocando no ponto da necessidade de se ver pessoas negras também em histórias leves, como um romance, uma comédia, algo que não necessariamente vai entrar na luta, algumas histórias negras não vão passar pela luta, mas são histórias bonitas, inspiradoras.

Conta que por vezes, apontando a necessidade de escalar atores negros, ouviu que não havia personagens negros em determinada história, ao que ela respondia: “por que não? Você tem algum médico, algum advogado? Se tiver, eles podem ser negros”.

Esses questionamentos que sempre procurei fazer é em cima disso. Como você fala que criou uma história, um filme, uma série e você não tem personagens negros? Por quê? Porque as pessoas pensam que o personagem negro vai ser o motorista de ônibus ou vai ser o taxista, ou vai ser o bandido, ou vai ser a empregada, o motorista. Poxa, se você escreve uma história que tem um médico, esse médico pode ser negro, um advogado pode ser negro. Uma diretora de um grande canal de televisão, de um grande *streaming* pode ser negra e sou eu. Eu já desmonto a teoria por aí. Eu sou essa personagem. Estou numa posição que, teoricamente, seria uma personagem que talvez fosse representada no mundo audiovisual como uma mulher branca, loira de cabelão bem escovado ou por um homem branco. Mas estou aqui, então essa realidade existe, não estamos inventando. É uma realidade e essa realidade vai para o médico, para o advogado, para o engenheiro, vai para várias categorias profissionais que nós como criadores, muitas vezes, não enxergamos. É esse olhar que a gente precisa mudar e abrir. É sair desse lugar, fugir dos estereótipos.

Menciona que sempre lembra da fala da atriz Whoopi Goldberg, contando que quando era pequena via, no filme *Jornada nas Estrelas*, a atriz negra que interpretava a personagem da Tenente Uhura e falava para a mãe que se aquela moça não era empregada doméstica e estava no Espaço, ela também poderia ir para lá. Corroborar com o impacto causado para ela da presença da jornalista Glória Maria na televisão quando ela era criança, que a fez imaginar que era possível ser também uma jornalista.

Contudo, Maria Ângela afirma, com relação ao espaço dado para artistas e narrativas negras, as coisas têm mudado nos últimos anos. Diz que ainda tem muito a ser feito, mas que se tem conseguido abrir o olhar para as questões racial e de gênero e que o ano de 2020 foi muito importante nesse sentido, com mais discussões

– motivadas pelo assassinado de George Floyd nos EUA – e cobranças por parte da sociedade, essas oportunidades estavam se abrindo.

Com base na discussão levantada por Maria Ângela, acredito que se pessoas negras fossem usualmente retratadas no audiovisual como pessoas comuns, com suas vivências, sentimentos, afetos e contradições, de forma mais objetiva haveria mais espaço para atores e atrizes negras no mercado e de forma subjetiva humanizaria pessoas negras, mostrando que somos mais do que uma representação social, mas pessoas que têm interesses e vivências variadas, algo que é reivindicado por muitos ativistas negros.

A questão é que somos vistos por lentes brancas. Negar a possibilidade de contar histórias mais complexas a uma, é simplificar o racismo, como se ele não tivesse dimensões muito mais profundas que atravessam as diferentes áreas de nossas vidas e a duas, é negar a pessoas negras a humanidade, com toda a sua diversidade e complexidade que podem existir além da “máscara branca”.

#### 4.4.3

#### **“Para nós não tem mais volta”: mirando o passado para construir o futuro**

Por isso, vê lá onde pisa  
 Respeite a camisa que a gente sou  
 Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou  
 E quando pisar no terreiro  
 Procure primeiro saber quem eu sou  
 Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou  
 (Jorge Aragão)

Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, é um arquivo vivo da cultura negra. Alguém cuja trajetória de vida está ligada aos movimentos culturais e políticos da população negra ao longo das últimas seis décadas. Engenheiro de formação, DJ, *videomaker* e produtor, Filó está à frente do Cultne, uma iniciativa audiovisual que proporciona o contato com grandes registros das manifestações da cultura, da militância negra em diversas áreas, feitos nos últimos quarenta anos.

Mais uma vez eu estava um tanto quanto nervosa diante da entrevista com uma grande referência na produção cultural negra, apreensão que logo se dissolveu diante da generosidade com que ele me ouviu e compartilhou sua trajetória, que me deixou empolgada diante de tantos fatos de uma história que é sobre nós, mas a

história oficial não nos conta. Nossa conversa facilmente caminhou para sua trajetória com a música, os *bailes black* da década de 1970 e perspectivas sobre as formas de diversão e expressão da juventude negra atualmente.

Filó conta que aos 18 anos, morador do Jacarezinho, na zona norte do Rio de Janeiro, um fato determinante em sua história com a produção cultural negra foi ganhar um carro 0km. Seu pai era mecânico de automóveis e um excelente vendedor, começou a comprar carros e se tornou dono de agência de automóveis, negócios que já aos 14 anos Filó ajudava a administrar. Ganhar o carro foi um passaporte para circular pelo Rio de Janeiro, andando pela zona norte, zona oeste, zona sul, frequentando boates e uma série de lugares. O lazer sempre esteve em seu circuito, ele diz, por conta da “agenda preta”, que começava na escola de samba e passava por bailes, dança de salão, uma série de atividades às quais a comunidade negra se adequava.

A paixão pela música veio ainda na adolescência. Filó tinha aliados não negros, mais velhos, que compartilhavam com ele informações sobre música e equipamentos. Já naquela época ele demonstrava um incômodo com a forma como a música feita por negros era tratada, visto que as grandes inovações que surgiram na década de 1960 eram leituras brancas, como a jovem guarda, a bossa nova e os negros não se identificavam com elas. “Naquela época dos anos 60 tinha o Tião Macalé, Grande Otelo, Neguinho não sei o quê, Madame Satã, Jamelão. Só apelidos. Nossos ídolos eram esses”.

Com essas informações recebidas de fora, a leitura de revistas norte-americanas e o acesso a equipamentos de audiovisual, Filó adquiriu um gravador alemão, com o qual começou a fazer sua primeira festa, com referências musicais mistas, brancas e negras. Aquela foi sua primeira experiência como DJ. Sua relação com os portuários negros fez com que ele tivesse acesso a vários produtos, que vendia para complementar a renda: perfumes importados, calças jeans etc. Assim comprava equipamentos de audiovisual que vinham pelo porto. Adquiriu uma câmera fotográfica, um aparelho VHS e se apaixonou pelas imagens. “Eu tinha acesso a algumas tecnologias fora do padrão da época no Brasil, ainda mais sendo negro. Era considerado um cara estranho”.

Estudante de engenharia, Filó frequentava boates em áreas nobres e tinha a visão de transmitir os conhecimentos que acumulava. Foi nesses lugares que conheceu grandes artistas negros como Tim Maia, Toni Tornado e Gerson King

Combo e repassava as informações que recebia ali por meio da música. Tocava em seu carro com fita K7 os discos importados que recebia, de cantores como Stevie Wonder e ali mesmo fazia uma festa.

Com 22 anos, Filó passou a fazer parte da diretoria do Renascença Clube<sup>120</sup>, um tradicional clube da comunidade negra. Ali fez parte de um coletivo de jovens negros que buscou mudar a imagem do clube. Havia um incômodo grande com a fama que o Renascença tinha naquela época, conhecido como o “clube das mulatas”<sup>121</sup>: “os homens brancos iam para lá atrás das mulheres negras e nós, negros conscientes, já começávamos a criar uma ação protetiva porque a visão desses homens era sexo, era a visão de uso da mulher negra”.

Começaram então a fazer reuniões com a juventude. A ideia era levar os jovens para o clube para tratar de questões de autoestima, de saúde da população negra diante de doenças que atingiam a população das favelas no entorno do clube naquela época, como a Doença de Chagas. A forma de atrair essa juventude era colocar música para eles “curtirem” depois das palestras. A partir desses eventos, que lotavam o clube às quintas-feiras, surgiu a *Noite do Shaft*, conhecidíssimo baile *soul* da década de 1970, que acontecia aos domingos.

Aquele não era o primeiro baile *soul* do Rio, mas tinha um toque diferente dos outros. Filó conta que das vinte equipes de soul, três eram compostas por DJs negros: um com a estética negra, mas sem querer saber de política, outro que usou a tecnologia dos bailes brancos para fazer o seu baile, mas sem interesse pela política, só por fazer música – O Mr. Funk Santos, em quem ele se inspirou – e ele, que naquela forma incluía a questão racial, a luta política: “eu já sou a outra esfera. Eu gosto da música, eu faço a política e gosto de lutar contra o sistema. Essa era minha posição”.

---

<sup>120</sup> O Renascença Clube foi fundado em 1951, na zona norte do Rio de Janeiro, como um espaço de lazer e associação de pessoas negras de classe média. Buscava-se um espaço próprio diante da insatisfação com o preconceito sofrido nos clubes de brancos para reunir as famílias negras. O clube passou por diferentes fases: nas décadas de 1950 e 1960 foi marcado pelas noites de gala e pelos concursos de beleza para mulheres negras, nos anos 1970 se abriu para o restante da comunidade negra, promovendo rodas de samba e o baile *black* organizado por Filó, sempre conectado com a militância negra, até passar por uma pausa para obras entre meados dos anos 1980 e final da década de 1990 e hoje se dedica ao samba, tendo como principal evento o Samba do Trabalhador, organizado por Moacyr Luz (PAIXÃO, 2007).

<sup>121</sup> Nos anos 1960, o Renascença Clube teve momentos de glória com a realização de concursos de beleza com o intuito de valorizar a beleza da mulher negra. O clube enviava representantes para participar dos principais concursos de beleza da época, tendo como caso mais exitoso o de Vera Lúcia Couto, que em 1964 foi eleita Miss Guanabara, ganhou o 2º lugar no concurso de Miss Brasil e disputou o Miss Beleza Internacional nos EUA (Ibid.).

Comento como naquele tempo o lazer caminhava lado a lado com a militância e a agenda negra se realizava nesses eventos e ele confirma, dizendo que naquela época as pessoas negras se organizavam em grupos, as escolas de samba, os clubes negros, as irmandades. A juventude não se contentava só com as escolas de samba por considerá-las muito “quadradas” e o Renascença dava essa possibilidade para os jovens fazerem o que queriam.

O contexto descrito por Filó não foi isento de repressão por parte do Estado, principalmente pelo momento de ditadura civil empresarial militar no Brasil. Thula Pires (2018) narra como as associações negras e o movimento Black Rio foram alvo de controle dos aparatos de repressão da ditadura, entre muitos motivos, por desafiar o mito da democracia racial, um dos pilares do discurso dos governos militares<sup>122</sup>.

Mais uma vez mencionando a estratégia de levar as tendências e informações da zona sul para a zona norte, Filó menciona que a juventude negra frequentava o *point* mais importante da zona sul, no que tange à expansão política, uma roda de samba na rua do Teatro Opinião, em Copacabana:

Ali os bambas do samba se reuniam. Jorge Coutinho, que ainda está aí, era um dos produtores. Nós íamos para nos reunirmos, falar de política, falar da questão racial, curtir o samba, namorar etc. Ali era o nosso point. Tinha uma galera bem informada que era exatamente os artistas, que circulavam. A galera da zona norte não conseguia chegar lá. Nós é que pegamos aquela essência, aquela ebulição política e cultural e levamos para a zona norte, quando implementamos isso no Renascença. Lá na frente é implementado na Quilombo<sup>123</sup>, de Candeia.

<sup>122</sup> “Os processos de denúncia e contestação promovidos pelas associações culturais e pelo movimento black soul foram tratados com cautela por serem passíveis de representar ameaça à segurança interna e por promover suposta guerra psicológica adversa. Entre os tipos definidos na Lei de Segurança Nacional, dois permitiriam mais diretamente a incursão das forças repressivas contra os movimentos negros: o tipo definido no artigo 21 (Tentar subverter a ordem ou estrutura político-social vigente no Brasil, com o fim de estabelecer ditadura de classe, de partido político, de grupo ou de indivíduo) e o descrito no artigo 33, VI (Incitar publicamente: VI - ao ódio ou a discriminação racial). As condutas definidas pelo decreto eram processadas e julgadas pela Justiça Militar, independentemente da condição (civil ou militar) do acusado” (Ibid.; p.1068).

<sup>123</sup> “Quilombo / Pesquisou suas raízes/ E os momentos mais felizes/ de uma raça singular/ E veio /Pra mostrar esta pesquisa/ Na ocasião precisa/ Em forma de Arte popular/ (...) Em toda cultura nacional/ Na arte e até mesmo na ciência/ O modo africano de viver/ Exerceu grande influência/ E o negro brasileiro/ Apesar de tempos infelizes/ Lutou, viveu, morreu e se integrou/ Sem abandonar suas raízes/ Por isto o Quilombo desfila/ Devolvendo em seu estandarte/ A histórias de suas origens/ Ao povo em forma de arte” (Candeia). Criado em 1975 por Candeia e outros músicos como Nei Lopes, O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo tinha a proposta de enfatizar a resistência e a arte negra, protestar contra o processo de embranquecimento das escolas de samba na época, preservando a tradição negra do samba. A Quilombo se desenvolveu como um espaço de valorização das artes negras em geral, como o jongo e demais danças populares, também promovia palestras e discussões sobre a contribuição negra para a cultura brasileira, sendo um

Aproveita para afirmar que o samba sempre foi o elo do movimento *soul*, que não havia uma oposição, como muitos apontam, mencionando grandes nomes do samba como Arlindo Cruz e Marquinhos de Oswaldo Cruz, que eram do samba e viveram o movimento soul, adotaram a sua estética.

A valorização da estética negra era algo muito presente no movimento construído a partir dos bailes *black*, os cabelos estilo *black power*, as roupas, a conexão com movimentos culturais, principalmente dos EUA. Filó comenta como essa estética foi adotada até na seleção de futebol brasileira, nas copas do mundo de 1970 e 1974. Esses foram elementos que contribuíram para o fortalecimento da autoestima de pessoas negras.

A trajetória de Filó com a música naquela época deixou de ser apenas por lazer e se tornou profissional. Mesmo quando cursava engenharia, ele já fazia cursos como marketing e gestão de comunicação. Depois de ter se formado e trabalhado por um tempo, decidiu abandonar a carreira de engenheiro e se lançar naquilo que era seu talento e paixão, chegando à multinacional Warner como o primeiro produtor negro.

Entrevista concedida à Revista Raça em 2016 detalha o sucesso da iniciativa:

A *Noite do Shaft* tornou-se uma referência na história do movimento negro brasileiro e internacional. Teve tanto êxito, que levou Filó a criar a equipe de som que ficou conhecida como *Soul Grand Prix*, uma das mais bem-sucedidas do gênero. Na esteira de seu sucesso veio o convite pelo famoso executivo da Warner, André Midani, para produzir um disco. Proposta: o que tocava com sucesso no Rena e em outros tantos clubes do Rio de Janeiro migrava para o LP da equipe de Som de Dom Filó. Outro êxito do jovem produtor foi o convite para criar a Banda Black Rio, mais um megassucesso. “Nós tocávamos nas rádios. Nas vendas encostávamos no Roberto Carlos. A mídia nos descobriu”<sup>124</sup>.

Pergunto o que mudou na forma da juventude negra viver o seu lazer de lá para cá e Filó diz que não há nada de novo, que a juventude negra continua se reunindo em torno da boa música, do bom papo e dos relacionamentos.

---

importante espaço de militância negra em tempos de ditadura militar e repressão aos movimentos sociais. Pesquisa completa sobre o tema em (BUSCÁCIO, 2005).

<sup>124</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-dom-de-ser-negro-dom-filo-e-cultne-na-revista-raca-brasil/> (acesso em 29/09/21).

Nenhuma mudança. Do ponto de vista estrutural sim. Mas o sistema é o mesmo. É o baile jovem, que era o baile do *soul*, o baile da juventude. Meu pai que era o baile, as domingueiras, o baile da dança de salão. Só mudou o ritmo, porque o sistema é a música, é a festa. Não tem como. É a festa, o lazer. Encontrar o querido, a querida, tomar um drink, o visual, comportamento, se preparar, sonhar com o final de semana, correr atrás de uma grana para no final de semana estar bonito, bacana e curtir sua festa. Isso só mudou a música que era dos anos 60, dos anos 70 para os anos 80. Você tinha o soul, nos anos 80 era o charme, nos anos 90 já veio o *Miami bass* e veio o funk que está até hoje. Não mudou nada, a estrutura é uma só.

Sobre as formas atuais de afirmação da estética e questões políticas relacionadas ao negro, ele diz que aquilo que testemunhamos hoje é fruto de pessoas que pavimentaram esse caminho e cita como exemplo o documentário que foi lançado no dia anterior à nossa entrevista pela Netflix, *AmarElo*, do rapper Emicida, em que, mostrando a gravação de seu DVD no Teatro Municipal de São Paulo, retomou a trajetória do movimento negro, as lutas políticas, os movimentos artísticos: “ele pegou nossa história. Ele pegou nossa caminhada. Veio de lá dos Oito Batutas até aqui”. Afirmo que o que vemos hoje é o resultado da pavimentação desse movimento negro, dessa ancestralidade que está pulsando.

Menciona ainda como exemplo a presença cada vez maior de pessoas negras nas universidades, a consciência que esses grupos estão adquirindo – momento em que cita o fato de eu me tornar doutora pela universidade e eu me sinto lisonjeada. “Acho que há uma mudança total. Hoje tem a própria mídia, as revistas. Hoje você vê a Vogue, a Marie Claire. Preto aqui, preto ali. Virou moda? Não. Para eles pode ser moda, mas para nós não tem mais volta”.

#### 4.4.3.1

#### **Cultne: o registro audiovisual da história e cultura negra**

O Cultne é o maior acervo digital de cultura negra da América Latina e reúne imagens dos mais importantes momentos políticos e artísticos da comunidade negra nos últimos quarenta anos. Filó conta que o acervo nasceu em 1980, a partir de duas produtoras, a Cor da Pele criada por ele em parceria com Carlos Alberto Medeiros e a Enúgbarijó, de Ras Aduato e Vick Birkbeck. Duas produtoras que, segundo ele, foram para a rua e registraram tudo referente à cultura negra na cidade, uma série de eventos, sem intenção naquele momento de tomar a proporção que tem hoje, mas apenas para registrar e, principalmente, ver. O objetivo era que as pessoas negras

se vissem na tela, já que isso era pouco proporcionado pelos meios de comunicação de massa.

O Cultne nasce a partir desse material em fita VHS feito de 1980 a 2001, das duas produtoras, que juntos contabilizavam quase mil fitas, sem lugar para armazenar. As fitas começaram a se deteriorar e eles recorreram a órgãos governamentais para obter apoio para conservação do material.

Conseguimos um apoio da Benedita da Silva, quando ela esteve à frente da Secretaria de Ação Social. "Olha, está aqui o material. Você, inclusive, faz parte dele. Nós vamos perder esse material, porque ele precisa ser digitalizado". Só que digitalizar isso em 2000 era caríssimo. Nós passamos de VHS para VHS. Conseguimos um update, ganhamos mais uns 15 anos. Quando foi em 2009, oito anos depois, a Benedita era vice-governadora. Já tinha mais facilidade de se trabalhar a digitalização. Foi quando conseguimos pegar aquela fita e começar a digitalizar. O recurso não era muito, mas nos possibilitou gerar de 25% a 30% do que está hoje no canal.

Em 2009 colocaram o site no ar com essas imagens, sem fins lucrativos e possibilitando que qualquer pessoa usasse desde que desse os créditos e não fosse comercialmente.

Hoje esse conteúdo está no site *Cultne.tv*, em que o acervo está organizado por assuntos como cultura, música, esporte, educação, movimentos sociais etc. e no canal do Youtube *Cultne Acervo*, que conta com aproximadamente 64 mil inscritos e mais de 18 milhões de visualizações. Ainda assim, Filó diz que ainda hoje existem mais de 700 fitas que estão se deteriorando e que vem aos poucos resgatando mais materiais raros e especiais do movimento negro.

O material hoje conta não somente com as gravações dos tempos da fita VHS, mas com a cobertura de uma série de eventos atuais ligados à militância e à cultura negra, além de minidocumentários, compilações sobre temas específicos e outras produções dentro dos temas. Não se trata só de um resgate daquilo que foi feito no passado, mas da continuidade de produção de registro audiovisual e memória do que é feito pela comunidade e de produções que valorizem esse conteúdo.

Filó afirma que atualmente o acervo deixa de ser um acervo por si só e passa a ser uma grande distribuição de conteúdo e de narrativas dos últimos quarenta anos – um exemplo foi o documentário de Emicida já mencionado, que utilizou imagens compradas do acervo do Cultne. O Cultne se soma a outras iniciativas que se

estruturam para apresentar narrativas negras, segundo ele, em resposta à necessidade de a população negra ver suas próprias narrativas, que não são apresentadas de forma satisfatória nos grandes veículos de mídia.

Temos no acervo um material valioso, que contém grandes capítulos não só da história negra como da história nacional, como a marcha da farsa da abolição, em 1988, quando os ativistas negros foram impedidos de seguir com a marcha até o monumento Zumbi dos Palmares pela repressão policial, a Conferência de Durban na África do Sul em 2001, o I Encontro Nacional de Mulheres Negras em 1988, com a participação de militantes históricos e a discussão de pautas que hoje se concretizaram como conquistas da população negra, como as ações afirmativas.

Temos a oportunidade de ver e ouvir os discursos de personalidades negras históricas já falecidas como Lélia Gonzalez, Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros, ver o teor das reivindicações e o que se debatia nesses encontros. Tal material deveria ser celebrado e subsidiado pelo Estado, como forma de valorização da memória nacional, mas, segundo Filó, dependeu a maior parte do tempo de iniciativas particulares para se manter.

## 4.5

### Arte e subjetividades negras

Tinha sete anos apenas, apenas sete anos,  
 Que sete anos!  
 Não chegava nem a cinco!  
 De repente umas vozes na rua me gritaram Negra!  
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!  
 “Por acaso sou negra?” – me disse  
 SIM!  
 “Que coisa é ser negra?”  
 Negra!  
 E eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia.  
 Negra!  
 E me senti negra,  
 Negra!  
 Como eles diziam  
 Negra!  
 E retrocedi  
 Negra!  
 Como eles queriam  
 Negra!  
 E odiei meus cabelos e meus lábios grossos  
 e mirei apenada minha carne tostada e retrocedi  
 (...)  
 Negra! Negra! Negra! Negra!  
 Negra! Negra! Negra!

E daí? E daí?  
 Negra!  
 Sim  
 Negra!  
 Sou  
 Negra! Negra Negra!  
 Negra sou  
 Negra!  
 Sim  
 Negra!  
 Sou  
 Negra!  
 Negra Negra!  
 Negra sou  
 De hoje em diante não quero alisar meu cabelo  
 Não quero  
 E vou rir daqueles que por evitar – segundo eles –  
 que por evitar-nos algum dissabor  
 Chamam aos negros de gente de cor  
 E de que cor!  
 NEGRA  
 E como soa lindo!  
 NEGRO  
 E que ritmo tem!  
 Negro Negro Negro Negro  
 Negro Negro Negro Negro  
 Negro Negro Negro Negro  
 Negro Negro Negro  
 Afinal  
 Afinal compreendi (...)  
 (Victoria Santa Cruz)

Apresentei no capítulo 2 as lentes teóricas deste trabalho e falei sobre a construção da figura do negro como aspecto constitutivo da modernidade. No entanto, diante da pesquisa de campo e das características específicas desta categoria, quero fazer uma breve reflexão sobre a relação entre a arte e a construção da subjetividade de pessoas negras que pudemos observar aqui. E, para isso, passo pela ideia de subjetividade em obras específicas de Frantz Fanon e Grada Kilomba, uma escolha que se faz pelas leituras que acumulei ao longo desta pesquisa.

Com base no que foi observado e nesse arcabouço teórico, penso que o lazer pode ser um dos mecanismos utilizados por negros e negras para passar de objeto a sujeito e criar novas formas de estar no mundo.

Em *Pele Negra Máscaras Brancas* (2008), Fanon aborda a objetificação, fixação do corpo negro pela sua leitura a partir da perspectiva branca, operada pelo regime colonial. Nessa lógica, o negro não é negro em si, mas o é diante do branco, não possui resistência ontológica (Ibid.; p.104). Diante do esquema histórico-racial, que confere um sentido ao ser negro, o esquema corporal cede e dá lugar a um

esquema epidérmico-racial, que faz com que ele internalize as características a ele atribuídas, a inferioridade conferida pelo branco e para fugir disso busque ser como o branco, vestindo a máscara branca.

“Olhe, um preto!”, “lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão” (Ibid.; p.105). Descreve o sentido que o “princípio de raça” – nas palavras de Mbembe – confere a seu corpo à sua revelia. Descreve também os danos que essa sobredeterminação pelo exterior traz à sua percepção de si mesmo. Ela impõe um ideal de conformação do ser ao modelo da branquitude, de inserção no mundo branco como forma de redenção – na verdade irrealizável, porque sempre é expressamente rejeitado. Como resultado, produz uma vergonha, um desprezo de si mesmo. “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é preto como a virtude é branca. Todos esses brancos reunidos, revólver nas mãos, não podem estar errados” (Ibid. p.125).

Grada Kilomba (2019), em sentido semelhante, fala sobre o trauma psíquico provocado pelo regime colonial, que confina o sujeito negro à “Outridade”, que ela define como criação da figura do *outro* a partir da projeção sobre ele das características do sujeito branco com as quais este não quer se identificar. O *outro* negro seria construído pelo imaginário da branquitude e definido como portador das características negativas como violência e degradação moral<sup>125</sup>.

Essa dinâmica que impede o contato consigo fora dessa construção é descrita como um trauma. Ao sujeito colonial é imposta uma máscara<sup>126</sup> que obstaculiza a sua fala, nega a sua enunciação de si e a afirmação da realidade do racismo.

Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes. Que alienação ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar

<sup>125</sup> “No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como o objeto ‘ruim’, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade” (Ibid.; p.37). O *eu* branco se resume à razão, nas virtudes que atribui a si, enquanto o *outro* é identificado com as paixões, com a corporalidade, coisas que são categorizadas como “natureza” e opostas à “cultura” pela modernidade. A natureza é algo a ser dominado, o corpo algo a ser silenciado, controlado, exatamente o tratamento que se dá ao negro.

<sup>126</sup> Kilomba faz referência à máscara de ferro retratada na história da “Escrava Anastácia”, que foi obrigada a usar um colar de ferro muito pesado e uma máscara facial que a impedia de falar.

para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial (Ibid.; p.39).

É interessante perceber que o veículo descrito nesse caso por Kilomba, ao parafrasear Fanon, como veiculador dessas imagens traumáticas sobre a negritude é a indústria cultural, aqui mais precisamente o cinema.

Mais adiante, a autora analisa o trauma individual de forma conjunta com um trauma coletivo, o trauma colonial, que é a realidade de opressão racial, insultos, humilhação e dor vivida pela coletividade negra de forma atemporal, reencenada toda vez que estamos diante do chamado racismo cotidiano, esse evento constante que nos devolve ao passado colonial de separação e alienação de si mesmo. Esse evento aqui descrito se repete, com seus efeitos psicológicos, toda vez que negros e negras são interpelados pelo racismo e novamente fixados pelo olhar do branco.

Fazendo um paralelo com a *América Ladina*, a colonialidade do poder, na forma de racismo por denegação que produz o mito da democracia racial, fixa a identidade do negro e o objetifica, ao mesmo tempo em que o aliena de si pela negação da realidade do racismo e da africanidade que constitui a cultura brasileira. O trauma é encenado como ausência de reconhecimento, embranquecimento e assimilação da cultura do colonizador, que dilui a identidade racial e obstaculiza a tomada de consciência. Esse processo de separação de si, da imagem que criaram para a negritude e de qualquer possibilidade de comunidade e pertencimento, produz imensuráveis fraturas na psique dos amefricanos.

Fanon aponta, na sua perspectiva pessimista, um caminho tortuoso, inexacto e sempre incompleto de tomada da negritude como forma de tratar a fratura psicológica. No entanto, esse encontro com a origem, essa valorização daquilo que o branco taxou como negativo, devolve-lhe o sangue, a vida: “eis o preto reabilitado, ‘alerta no posto de comando’, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido (...)” (FANON, 2008; p. 117).

Ele entende que os limites dessa essência são estreitos e que ela possui suas contradições, inclusive pelo fato de reconhecer que o que se chama de “alma negra” é também uma construção do branco (Ibid.; p.30). Mas não deixa de acreditar que esse é um importante caminho para que o negro passe de objeto para sujeito: “(...) permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais” (Ibid.; p.28).

O negro cria a negritude como forma de recusar a posição de objeto. Contra a irracionalidade do racismo, assume a irracionalidade da negritude: “tomo essa negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado” (Ibid.; p. 124).

No livro *Em defesa da revolução africana* – que transcreve a sua fala no I Congresso Nacional de Escritores e Artistas Negros, em 1956, ao falar de racismo e cultura, Fanon de forma mais objetiva, narra a retomada da cultura perdida por parte do colonizado. Ao mesmo tempo, ele critica esse movimento por considerar que a defesa veemente dessa cultura antiga é irreal, não a dinamiza nem transforma, põe de lado avanços técnicos conquistados e que engessar essa cultura é um objetivo do colonizador<sup>127</sup>.

Diz, no entanto, que essa redescoberta e valorização tem uma importância subjetiva incomparável, pois a partir desse contato, o colonizado decide lutar contra todas as formas de exploração e alienação do homem. “Nenhum neologismo pode mascarar a nova evidência: o mergulho no abismo do passado é condição e fonte para a liberdade” (FANON, 1980; p.47).

Em Grada Kilomba, a passagem de objeto a sujeito é proporcionada por um processo de descolonização que tem como elemento importantíssimo assumir a própria fala, que ela exemplifica com a escrita – falando do próprio processo de construção de seu livro.

Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o e, ao reinventar-se a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. Este livro representa esse desejo duplo: o de se opor àquele lugar de “Outridade” e o de reinventar a nós mesmos de (modo) novo. (KILOMBA, 2019; p.28).

---

<sup>127</sup> Deivison Faustino assim analisa esse episódio: “O problema é que essa exaltação do que foi negado, quando estabelecida de forma unilateral – tal como feito anteriormente no ato de sua negação – guarda em si uma perigosa armadilha. A cultura, enquanto um determinado jeito de ser e estar no mundo, só faz sentido quando é tomada como ente ‘vivo e aberto ao futuro’ (FANON, 1980). É, pois, o colonialismo, por meio de seu estrangulamento sistemático, que a fecha e aprisiona em seu jeito de ser como peça catalogável em um museu. Esse procedimento de fechamento da cultura é tão importante para o colonialismo quanto a inferiorização dos colonizados, pois ele “leva a uma mumificação do pensamento individual”. (FAUSTINO, 2018; p.89). Considero importante trazer essa contradição colocada por Fanon, pois ela mostra a complexidade da realidade e os limites a serem observados nesse processo de tomada da negritude.

Nessa construção, que ela tira de Bell Hooks, o objeto é aquele que tem a realidade definida por outros, a identidade criada por outros e é construído em relação ao outro, como Fanon descreve a figura do negro. Já o sujeito é aquele que tem o direito de definir a sua realidade, criar sua identidade e contar sua própria história. O sujeito tem então uma dupla função: se opor à forma como é descrito e criar algo novo para dar sentido a essa existência.

O processo de escrita desafia a objetificação colonial à medida que vocaliza as dores e interdições colocadas pelo racismo e assume a própria fala, o que em si já contraria os efeitos da máscara colonial: “eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (Ibid.).

O racismo, diz Kilomba, torna os negros sujeitos incompletos, excluídos de certos direitos e do reconhecimento das esferas política, social e individual da subjetividade (Ibid.; p.74). O objetivo de ser um sujeito completo só pode ser alcançado “quando existe a possibilidade de expressar a própria realidade e experiências a partir de sua própria percepção e definição, quando se pode (re)definir e recuperar a própria história e realidade (Ibid.; p.82).

A arte produzida pelos sujeitos e sujeitas desse trabalho, que tomam a fala sobre si e suas experiências também neste trabalho acadêmico, se mostra, em diferentes medidas, como um instrumento de contraposição à desumanização imposta pelo regime colonial.

O contato com os ritmos e danças populares de matriz africana é descrito por Fabíola e Flávia como um elemento capaz de fortalecer a identidade e a autoestima das pessoas negras, fortalecendo-as enquanto sujeitos políticos. Busca-se a partir da conservação dessa herança e da difusão da cultura dos nossos ancestrais, valorizar a figura do negro e sua contribuição para a construção da cultura brasileira, a negritude é tomada como um caminho para a cura. Isso se assemelha ao processo descrito por Fanon que apresentei anteriormente, que para ele tem uma importância subjetiva incomparável e instrumentaliza o sujeito a lutar contra todas as formas de opressão. Contra todos os meios que secularmente se estabeleceram de aniquilação dessa herança, essas iniciativas persistem.

O slam, por exemplo, confere, nos escritos sobre ele e aqui nos relatos de Gênesis e Martina, a plataforma para contar a própria história, falar acerca de si, inclusive improvisando os meios para propagar esse discurso com a organização autônoma de eventos, a formação de redes em torno das batalhas. Ele forma ágoras

modernas e modifica a composição da “esfera pública” tradicional, ocupada por corpos que não são usualmente incluídos nesses espaços oficiais.

Os poemas têm forte conteúdo político, de denúncia das mazelas sofridas, da condição de ausência de direitos, das violências de raça, gênero e sexualidade. Tudo isso centralizando as sujeitas e confrontando a invisibilidade de sua posicionalidade social. Corpos dissidentes, descartáveis para o Estado, que se enunciam e, tornam parte do discurso suas vivências, seus sentimentos, rotina, amores, dores, sua existência em toda a sua complexidade. Falar e ser ouvida é uma propriedade de quem se torna sujeito, de quem requer para si a humanidade. E isso acontece independente de ser uma forma de expressão exclusivamente negra, o uso dado a ela a partir do corpo negro produz tais efeitos. É a partir do corpo que elas se situam, o corpo em performance.

O passinho, no contexto do funk que também tem essa característica, é uma criação genuína, uma invenção de cultura que centraliza e visibiliza corpos que são, na lógica do necropoder, descartáveis. Esses corpos matáveis – se objetivamente pensarmos que o principal alvo do genocídio na sociedade brasileira é o jovem negro – não somente propagam a vida, a alegria e a leveza contra todas as possibilidades concretas, mas afirmam o poder da corporalidade, contrariando a lógica moderna da separação entre corpo e espírito, dos corpos domesticados.

Por meio da dança, da cultura do funk, eles tomam o discurso, se apresentam à sociedade, afirmam como trunfo as mesmas características utilizadas para marginalizá-los, a saber: sua origem favelada e sua estética.

A reivindicação que o público negro que lota os teatros em produções negras faz ao buscar se ver-se em outras narrativas é um grito, tão poderoso que por vezes inconsciente, de liberdade diante da negação da estética negra. É a tomada de um espaço originalmente elitizado, construído para abrigar uma “alta cultura” preenchida de significado a partir da branquitude, para reivindicar sua humanidade.

Desde a Cia. Negra de Revista na década de 1920 construindo uma cena só com artistas negros em uma época em que negros e negras sequer podiam entrar nos grandes clubes que exibiam esses espetáculos, passando pelo Teatro Experimental do Negro, que diretamente desafiou o mito da democracia racial, afirmando a realidade do racismo, erigindo corpos subalternizados à posição de protagonistas, de artistas e confrontando a assimilação cultural que nega a matriz africana até chegar à onda do teatro negro carioca nos últimos cinco anos, que não

foi a primeira, nem será a última, é a construção da subjetividade negra através dos palcos.

A arte é o lugar de interdição e por esse mesmo lugar se reclama a subjetivação. Ela é o instrumento de afirmação da supremacia branca, usada por vezes como veículo para a afirmação da objetificação, da fixação de corpos negros em imagens negativas e para o esvaziamento e folclorização das referências culturais africanas e afro-brasileiras. Jota Mombaça diz ser necessário:

(...) repensar a integridade do sistema de arte contemporânea como um dispositivo irreparável voltado ao consumismo branco e cisgênero, e à exploração do outro. Como parte da infraestrutura do mundo como o conhecemos, que é a infraestrutura da vida branca e cisgênera ela mesma, sistemas de arte não são separados dos dispositivos sociais que reproduzem a situação crítica das gentes desobedientes de gênero e dissidentes sexuais racializadas. Ao contrário, eles estão situados numa posição privilegiada, desde a qual é possível determinar (parcialmente, ao menos) os limites do que é pensável e imaginável num certo enquadramento de tempo (MOMBAÇA, 2020; p.51).

Aqueles e aquelas que reclamam a partir da arte a afirmação da sua humanidade e a construção de novos mundos, confrontam a posição de objeto e se tornam sujeitos. A discussão em torno da representação de pessoas negras no audiovisual, de diferentes lugares – na frente ou atrás das câmeras – situa esses corpos e busca a sua enunciação em seus termos, a partir de suas experiências.

Quando, diante da ausência de boas representações da negritude ou de registro de seus eventos importantes, se vai em busca da produção das próprias imagens, percorrendo os eventos mais importantes da cultura negra com uma câmera na mão, construindo posteriormente meios para disponibilizar esse acervo para que aqueles e aquelas que não viveram esses momentos possam ter contato com essa memória, como na história do Cultne, se passa de objeto para sujeito.

De diferentes modos, estamos diante de momentos em que a arte é esse veículo potente para construção e afirmação da subjetividade negra.

Essa construção subjetiva está inscrita em um lugar de subalternidade e silenciamento por parte dos aparatos de Estado e Direito, que se negam a tomar esse viver de corpos negros como assunto fora da rubrica da repressão. Quando se reivindica a passagem para sujeito não se faz isso apenas no plano individual, mas no plano coletivo, oficial, reivindica-se cidadania plena.

Lélia Gonzalez, em 1986, na intervenção *A cidadania e a questão étnica* (GONZALEZ, 2020), afirmou que a questão da cidadania negra se articulava com a questão da identidade, que era obstaculizada pelos fortes mecanismos de branqueamento. Ela mencionou o proveito que os brancos tiravam da produção cultural negra, se apropriando dela, mas ao mesmo tempo produzindo uma grande indiferença do aparato estatal para com o negro. Por essas razões a cidadania negra era uma cidadania esfaçada e dilacerada, pelo fato de os negros serem levados a terem vergonha de serem negros e buscarem outros espaços para se embranquecer (p.240).

Isso nos mostra a ligação dessas questões com as possibilidades de cidadania negra. A negação da identidade negra é um dos aspectos da negação da cidadania e uma forma de exercício de poder sobre a população negra e de expô-la à morte.

Pude observar alguns valores que se verificam de forma recorrente nas narrativas dos entrevistados e entrevistadas, como presentes em sua práxis. São eles: autoestima, inconsciente, coletividade e ancestralidade.

A autoestima está sempre ligada às iniciativas de valorização do corpo negro, como o objeto alcançado com sua enunciação. É um elemento muito importante diante da impossibilidade de construção de uma autoimagem positiva da negritude colocada pelo racismo. Fanon e Kilomba descrevem o trauma psíquico causado por essa inexistência, essa dificuldade de elaboração do esquema corporal. A arte aparece aqui como um meio a partir do qual se pode construir essa autoestima, esse amor à negritude.

O inconsciente foi evocado em algumas das entrevistas como fator que movia os sujeitos e sujeitas a não se conformar com as narrativas sobre a negritude e buscar elementos para construir as próprias imagens. Rodrigo disse que “o inconsciente é algo poderoso para o nosso povo” ao descrever os esforços por vezes não intencionais de se aproximar das produções negras. Na cultura do passinho, independente da afirmação explícita da negritude, os movimentos conduzem à afirmação da humanidade desses corpos negros, a corporalidade inscreve essa vida que insiste, que teima em se expressar.

A coletividade está presente de forma muito forte nas narrativas apresentadas. Há uma perspectiva de grupo, de comunidade, seja para se ajudar diante das dificuldades e interdições, para construir coletivamente o fortalecimento e o conteúdo dessa identidade negra que, vale dizer, é diversa e complexa, ou para

estender os desdobramentos das mudanças pleiteadas. Contrariando naturalmente o individualismo moderno, eles e elas emergem como coletivo, fortalecendo-se mutuamente.

Grada Kilomba menciona como um dos mecanismos de defesa do ego a identificação, que consiste na identificação com outras pessoas negras que tem o efeito de desenvolver uma identificação positiva com sua própria negritude, levando a um sentimento de segurança interior e autoconhecimento que retira o sujeito da ordem colonial (KILOMBA, 2020; p.237).

O encontro com outras pessoas negras, para ela, constrói um cenário para superação do trauma colonial da separação, que representou a perda de uma comunidade e reconstruir um sentimento de pertencimento (Ibid.; p.211). O senso de coletividade trazido pelas histórias que analisamos pode ser um instrumento poderoso de descolonização do *eu* pela criação de uma sensação de pertencimento, além de fazer com que se identifiquem positivamente com a negritude.

Por fim, a ancestralidade é um elemento que aparece de forma muito forte nas narrativas. Todas elas, de diferentes formas, evocam a ação desse mundo não compartimentado que as religiões de matriz africana apresentam, enfatizando a ação e contribuição seja daqueles que já se foram, seja das divindades, ou daqueles que pavimentaram o caminho artístico. Uma continuidade que desafia os limites do tempo linear.

Esses elementos, que ainda vão nos acompanhar na continuação da análise do campo, de forma potente expressam o uso potente do lazer como forma de fortalecimento das subjetividades negras.

## 5.

### **Agendas e agências da produção cultural negra**

Neste capítulo analiso as demais categorias da pesquisa de campo: cadeia produtiva, recursos, território e resistências. Essas categorias, como já mencionei, se constituíram a partir dos assuntos que mais mobilizaram as entrevistadas e entrevistados, assuntos que naturalmente, diante da abertura do roteiro, surgiram como questões mais latentes do seu fazer artístico e, coincidentemente ou não, apareceram de alguma forma em cada uma das falas. Tais questões foram analisadas a partir daquilo que os depoimentos trazem, com algumas contextualizações e reflexões que acompanham a narrativa apresentada.

#### 5.1

##### **Cadeia produtiva**

##### 5.1.1

##### **A arte de “se virar”: questões acerca do processo produtivo nas artes negras**

Passar de objeto a sujeito artisticamente tem um preço. Isso porque os negros e negras não detém o poder e isso coloca, como seria de se esperar, dificuldades muitas. Uma questão que apareceu frequentemente nas entrevistas foi a das condições de produção. Principalmente aquelas que organizam eventos de forma independente, apontam as dificuldades com aspectos que ultrapassam o produto artístico e frequentemente causam uma sobrecarga.

Flávia Souza afirma que trabalhar com a produção de seus espetáculos é algo que a faz sentir assaltada artisticamente, e que é algo comum na realidade de artistas negros.

Faço toda essa produção que, artisticamente, me sinto assaltada porque produção não é o que gosto de fazer. Gosto de dançar, ouvir o tambor, bater palma. Produção não. Como a gente não tem, a gente tem que fazer, principalmente se é um grupo de maracatu de brancos, como a gente vê alguns aí, eles têm toda uma equipe "bala", até porque eu mesma já fui fazer participações com alguns grupos e a maioria é de brancos. Eles têm equipe, a gente que é preto, não. Não é só eu. Vejo

outros grupos pretos também que, se a liderança não botar a mão, não dá em nada. Isso é chato, cansativo. Me sinto assaltada quando tenho que ser autora do meu trabalho, quando tenho que escrever meu espetáculo que, graças à Deus tem dado certo, tem procura, mas é barril.

Para ela, os projetos pretos têm em comum uma grande dificuldade quanto a recursos, que se reflete na disponibilidade de uma equipe de produção por trás das iniciativas, para cuidar de uma série de aspectos não só de *backstage* como burocráticos.

Pergunto o porquê dessa necessidade e ela diz que se não escrever o próprio espetáculo, não vai conseguir falar das próprias questões, das quais a sociedade não quer falar. A classe artística preta não consegue ser toda absorvida, pois existe muita demanda para pouca oportunidade, então o que resta é, nas palavras dela, “se virar”, para não se sujeitar a “fazer como os brancos nos veem”. Diz que apesar de ganhar muito mais em trabalhos produzidos pelos veículos brancos, se não trouxer visibilidade para a identidade negra, a vida, a luta e a existência perdem o sentido. Esse é o motivo pelo qual os artistas negros acabam “assaltados”, pela necessidade pessoal de produzir outros discursos, outras narrativas sobre a negritude, para si e para a comunidade.

A falta do que Flávia chama de “manha” de produção diminui possibilidades como a busca de patrocínios. É o que ela diz em relação ao fato de nunca terem tentado captar patrocínios de empresas, por não ter quem tenha mais conhecimento dessas possibilidades. “Acaba tendo que fazer tudo ao mesmo tempo, desde criança. Tem que estudar em dobro, tem que fazer em dobro. O artista preto tem que saber dançar, cantar, sapatear, escrever e dar pulinhos”.

Sol diz algo semelhante sobre a produção independente quando descreve suas atividades. Afirmo que produz e “trabalha com dramaturgia”, fazendo questão de ressaltar que não é dramaturga, mas o faz por necessidade: “acho que a gente que cresce com produção independente, meio que ‘se vira nos trinta’”.

Essa é uma grande dificuldade que Gênesis aponta no trabalho do Slam das Minas, a questão logística: “A nossa maior dificuldade na rua é que a gente faz tudo sozinha. A gente transporta, a gente aluga carro nesse dia, a gente monta som. Tudo é por nossa conta. As coisas que vende...”. Essas dificuldades impediam, por exemplo, que o grupo se organizasse para escrever projetos ou fazer portfólio para tentar captar recursos.

Conta que é complicado lidar com a burocracia dos editais:

(...) a gente não entende muito. Por exemplo, a gente é poeta, se for para escrever uma poesia, eu escrevo. Agora, para sentar, às vezes minha cabeça não funciona. Não sei escrever desse jeito acadêmico. Tem que pegar quem sabe mais um pouquinho e a gente vai tentando aprender juntas. Acho que esse final de ano resume isso. Foi um aprendizado muito grande, na raça. "Vamos lá, a gente sabe fazer isso. Vamos aprender a fazer isso".

Segundo ela, se organizar, levantar a documentação necessária para esses projetos é muito difícil, pois são muitas coisas para se conciliar: ganhar dinheiro, sobreviver, cuidar da saúde mental e até mesmo criar artisticamente.

A burocracia para se fazer eventos na rua também é apresentada como um obstáculo. Fabíola diz que uma das grandes dificuldades de se trabalhar com cultura é conseguir licença e arcar com os custos para “botar um evento na rua”. Por causa disso, o Awurê acontece no quintal e não na rua, para evitar “criar estresse com rua”. Curiosa, pergunto o que seria necessário para realizar um evento na rua e ela diz é necessário se inscrever na Secretaria de Cultura do município para pedir autorização e ainda pedir outra autorização no Batalhão da Polícia Militar<sup>128</sup>.

Sobre isso, Gênesis diz que anteriormente, seus eventos não chegavam a necessitar do Alvará – devido à quantidade de público – mas que, com o aumento do público do Slam das Minas, isso passou a ser uma preocupação. Os eventos eram realizados em parceria com outros grupos que já tinham experiência em fazer festa na rua.

Nesse sentido das dificuldades de produção, a *Emú Produções* de Sol Miranda tem uma atuação voltada para, além de produzir espetáculos com equipe de produção majoritariamente negra, LGBT etc., auxiliar grupos de teatro e produtoras menores nas burocracias para se inscrever nos editais de fomento.

---

<sup>128</sup> Em uma rápida pesquisa sobre a autorização de eventos na cidade do Rio de Janeiro, encontrei os decretos nº 40.711/2015, e nº 46274/2019 e nº 49462/2021 que alteram o primeiro – este último reestabelecendo a possibilidade de se realizar eventos na rua no contexto da pandemia. É necessário obter o Alvará de Autorização Transitória a cada evento realizado, a partir de procedimento junto à Prefeitura, que envolve apresentação de documentações detalhando o evento, comprovação da adoção da estrutura requerida, como a disponibilização de banheiros químicos, cumprimento de normas de segurança, limpeza da área e o pagamento de taxas. Além disso, é preciso obter autorização do Corpo de Bombeiros Militar do Estado e o “Nada a Opor” de órgãos de trânsito e proteção de logradouros públicos. Muitos grupos pequenos não possuem estrutura para seguir esse procedimento e realizar esse tipo de evento.

A produtora empresta o CNPJ para grupos – geralmente negros, periféricos ou de fora da cidade do Rio de Janeiro – que não o possuem, realizando uma coprodução sem cobrar porcentagem por esse empréstimo, que geralmente é de dez a vinte por cento do valor obtido. Sol diz que isso é uma maneira de viabilizar os projetos de grupos menores, visto que geralmente os editais pedem uma produtora que já tenha experiência e projetos incentivados, para assegurar que seria capaz de cumprir as burocracias envolvidas no processo. Eles utilizam então da posição que já têm para instrumentalizar esses grupos, para que se inscrevam em editais por conta própria posteriormente.

Outro ponto importante relativo às condições de produção dos artistas negros levantado por Sol é a necessidade de pesquisa para construção da prática artística. Ela diz que para qualquer projeto há uma necessidade de o artista se debruçar sobre ele, se aperfeiçoando, aprimorando, construindo um debate, porém a pesquisa para construção das manifestações artísticas não é algo considerado nas políticas culturais:

Nosso esquema de produção cultural é muito voltado para o produto final, é voltado para o espetáculo, é voltado para a exibição audiovisual, é voltado para aquilo que o público vai ver e receber, mas aquilo que o público vai ver e receber passa por um processo de pesquisa extremamente intenso. Se a gente entende que nossas construções negras falam sobre contextos geracionais, históricos, raciais, se a gente entende que nossa arte negra está fazendo um diálogo realmente expressivo com nossos debates sociais, isso demanda um tempo. Não vou fazer um projeto importante, potente em um mês de construção. Eu preciso de tempo para a pesquisa.

Sol afirma que há uma romantização grande das artes negras, sem compreender que para trazer sua contribuição, o artista precisa produzir sistematicamente, precisa de tempo e estrutura para isso. Exemplifica com o fato de que os artistas de teatro, bailarinos e bailarinas negras precisam ter a possibilidade de estudar e praticar o tempo todo. Isso porque o teatro negro é feito muito a partir da corporalidade, fugindo de uma construção “textocêntrica” para fazer uma construção intelectual a partir do corpo, da forma como a identidade negra atravessa esse corpo. Tal pesquisa precisa ser feita diariamente. Pergunta ainda:

Como que está nosso circo, sobretudo nossos artistas circenses negros? Eles estão podendo fazer sua pesquisa diária? Como que saio de um malabares de três bolinhas para sete, dez, se preciso pensar em como vou pagar meu almoço e

minha janta no dia seguinte? Qual tempo que tenho para me dedicar a pesquisa, se estou o tempo inteiro sendo atravessado pela questão econômica?

Realizar pesquisa de linguagem aprofundada é algo que Sol considera muito importante, e o que busca fazer com o NEGRAHR. Considera necessário trazer algumas perspectivas sobre a cena contemporânea, debater os projetos negros, que são menos visibilizados e olhar também para os projetos que estão dentro da lógica da branquitude.

Sol diz que os projetos com artistas negros na cena que têm retorno financeiro satisfatório são, em sua maioria, idealizados e produzidos por pessoas brancas; que às vezes existem projetos com a mesma temática produzidos por grupos negros, mas não conseguem um retorno econômico. Aponta que esse fato precisa ser objeto de mais reflexões e que mostra a manutenção dos privilégios da branquitude no contexto cultural<sup>129</sup>.

Outra necessidade que ela aponta é a relacionada à pedagogia. Há a necessidade, no âmbito da formação de profissionais, nas escolas de teatro ou de artes, de se transmitir o conhecimento sobre a arte negra. As iniciativas que existem não estão no corpo docente, nem nos currículos oficiais, mas são fruto da boa vontade de profissionais específicos. Diante disso, grande parcela da sociedade não conhece nem tem acesso à construção feita na arte negra, o que faz com que sempre se fale em novos “*booms*” do teatro negro sem considerar a trajetória de grupos anteriores que realizaram coisas semelhantes:

Se a gente não efetivamente tiver o conhecimento negro das artes como disciplinas obrigatórias nas nossas formações, a gente vai continuar sempre batendo nessa mesma tecla “O *boom* da arte negra em 2016”, que foi o mesmo *boom* da arte negra em 2009, que foi o mesmo em 2006. Por que toda hora vem um *boom*? Porque toda hora um grupo vai ali e se movimenta e fala “Ah!! Precisamos agora...” Não dá para o tempo inteiro, ser desse jeito, essa retomada. E essa retomada vem com muita força porque é muito cansaço. Só que é isso. O que rege nossa sociedade? O campo intelectual rege nossa sociedade, então tem que estar. O campo econômico rege nossa sociedade, então tem que estar. A política

---

<sup>129</sup> Um exemplo dado por Sol é o musical *Elza*, sucesso de bilheteria no ano de 2018, estrelado por cantoras e atrizes negras e contando a trajetória de Elza Soares. Ela diz que o projeto é muito importante para a construção da cena e valorização da obra de Elza, mas que foi produzido por uma produtora composta por pessoas brancas. Mesmo tendo muito respeito e admiração pelo trabalho da produtora, ela diz que há uma lógica que precisa ser observada e que a responsabilidade é de um sistema estruturalmente racista, que faz com que projetos como esses existam – e não deixam de ser necessários – mas outros projetos com a mesma temática produzidos pelo coletivo de teatro preto da Baixada Fluminense não possam ser realizados porque não conseguem patrocínio.

institucional rege nossa sociedade, então tem que estar. Tem que estar em todos os espaços possíveis.

Há, para Sol, a necessidade de ampliação do debate sobre as produções negras e a visibilização do processo produtivo desses artistas, para que suas necessidades de suporte sejam atendidas, mas essa é uma dimensão que não é considerada pelo Estado nas suas ações sobre a cultura.

### 5.1.2

#### **Profissionais negros na cadeia produtiva: o exemplo do mercado audiovisual**

Uma demanda significativa apresentada pelos entrevistados e entrevistadas é a presença de pessoas negras não só na cena, sendo representadas de forma positiva, mas a sua presença em todas as etapas da produção. Faço então essa análise a partir do exemplo do audiovisual, que foi aonde isso apareceu de forma mais forte.

Foi ressaltada a necessidade de diretores e diretoras, roteiristas, produtores e produtoras, diretores de fotografia, autores e autoras, um elemento considerado parte integrante da assunção da própria narrativa por negros e negras.

Diante do debate sobre as dificuldades da representação de pessoas negras, os entrevistados enfatizam a composição da cadeia produtiva do mercado audiovisual como uma questão diretamente ligada a isso.

Maria Ângela comenta que a indústria audiovisual brasileira é um universo mais elitista, porque as produções são grandes e precisam de um enorme investimento. Assim, quem tem mais acesso é uma elite branca, de famílias ou pessoas vindas de famílias estabelecidas no universo da produção.

Nando Cunha toca no mesmo ponto. Diz que o audiovisual sempre ficou na mão de brancos. A televisão, em seu ponto de vista, está engessada, havendo a necessidade de se colocar mais diretores, roteiristas e dramaturgos pretos lá dentro. Nando diz que nunca houve uma novela escrita por um negro ou uma negra, não existem produtores de elenco negros, que essas equipes são compostas por pessoas brancas oriundas da zona sul do Rio de Janeiro, que fazem escolhas de elenco com base na amizade, elegendo pessoas que fazem parte desse mesmo círculo e contando histórias a partir desse ponto de vista.

E a gente sabe que essas pessoas moram na zona sul, eles vão escrever sobre a realidade deles e não sobre a nossa. Quando tentaram falar sobre o subúrbio, quem colocaram como protagonista? Uma loira, branca, para falar da periferia<sup>130</sup>. Por que não uma preta? Aí não pode, ficam com medo.

Ele afirma que, mesmo em produções que contam a história de pessoas negras, o roteiro é assinado por pessoas brancas, ou quando há um diretor ou diretora negra, eles não possuem sozinhos o poder de alterar muito essa estrutura.

Outra necessidade, colocada por Maria Ângela, é a de se ter, além de diretores ou roteiristas, diretores de fotografia negros. A forma como um personagem negro é representado na tela, o olhar sobre sua cor e seus traços pode ser diferente. Ela dá o exemplo das séries da África do Sul exibidas na Netflix, em que se pode notar a diferença de fotografia: “a gente vê essa diferença, é porque o diretor de fotografia é negro, o diretor de arte, o cabelereiro, o maquiador”. Há uma necessidade de valorização da estética negra nessas produções, que pode partir da presença de profissionais negros. Completa com a necessidade de equipes mais diversas, mais oxigenadas, em todos esses âmbitos.

No ano de 2018, a Agência Nacional do Cinema – Ancine divulgou a pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos de 2016*<sup>131</sup>, que expôs as desigualdades no setor audiovisual. Nos 142 filmes brasileiros lançados, os negros representavam apenas 13.3% do elenco. Negros e negras representavam no máximo 20% do elenco em 75.3% dos longa-metragem nacionais.

Os homens brancos são maioria em todas as posições. Na direção, eram 75,4% contra 19,7% de mulheres brancas, 2,1% de homens negros e 0% de mulheres negras. Como roteiristas, 59,9% dos filmes tinham equipe de roteiro composta unicamente por homens brancos, 16,9% com mulheres e homens brancos, 16,2% formadas apenas por mulheres brancas, 3,5% por homens brancos e negros, 2,1% unicamente por homens negros e 0% unicamente por mulheres negras.

A pesquisa também mostrou que há maiores chances de presença negra nos filmes que têm diretores ou roteiristas negros. Quando um diretor é negro, as

<sup>130</sup> Esse exemplo diz respeito à novela das 19:00hrs da Rede Globo *Bonsucesso*, lançada em 2019, que se passava no bairro de mesmo nome da zona norte do Rio de Janeiro – aonde, por coincidência, eu residi por alguns anos de mestrado e doutorado – e contava a história de uma mulher batalhadora, mãe solteira, pobre, que era interpretada por uma atriz loira, Grazi Massafera.

<sup>131</sup> Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/21/interna\\_diversao\\_arte.661107/pesquisa-ancine.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/21/interna_diversao_arte.661107/pesquisa-ancine.shtml) (acesso em 09/10/21).

chances de o roteirista também ser negro aumentam em 43,1%. Com diretores negros, as chances de se ter mais de um ator ou atriz negros no filme aumenta em 65,8%, enquanto com roteiristas negros essas chances aumentam em 52,5%.

A equação não é muito difícil de ser compreendida: há maiores oportunidades para atores e atrizes negras quando há diretores e roteiristas negros e negras, o que aumenta a possibilidade de se contar histórias que valorizem a negritude e não reproduzam os estereótipos negativos. O ponto de vista que compõe majoritariamente o mercado audiovisual é masculino, branco e cis heteronormativo.

Esse quadro não tem essa configuração por falta de profissionais negros e negras para ocuparem esses postos. O que há é a hegemonia de mercado de distribuidoras brancas e pouca disponibilidade de recursos para produtoras negras. Estamos diante de uma questão de poder. O poder racial e econômico determina quem pode dominar as narrativas, construir os meios mais bem estruturados para sua veiculação e determinar quem exercerá as funções principais neles.

Diante desse quadro, diferentes ações são mobilizadas. Não posso deixar de mencionar Zózimo Bulbul (1937 – 2013), ator, diretor e produtor negro, que se destacou como ator de cinema nos anos 1960, participando de grandes produções do cinema novo. Na época, insatisfeito com o papel que era relegado aos personagens negros nessas narrativas, decidiu produzir os seus próprios filmes, estreando em 1974 o curta *A Alma no Olho*, seguido de muitos outros que buscaram trazer uma outra perspectiva sobre a negritude e a diáspora africana, sempre em conexão com referências no continente africano.

No ano de 2007, ele criou o Centro Afro Carioca de Cinema, onde são realizados oficinas, debates, seminários e mostras de filmes nacionais e internacionais de autores negros, mesmo após o seu falecimento em 2013. Esse trabalho tem o objetivo de conscientizar, preservar a memória sobre a temática e valorizar a cultura africana no Brasil por meio do audiovisual.

O Centro Afro Carioca realiza anualmente o Encontro Nacional de Cinema Negro Zózimo Bulbul, evento que tem se destacado cada vez mais nos últimos anos dedicado à exibição de filmes de cineastas negros e à realização de importantes debates sobre o audiovisual negro.

A Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro – APAN, é um dos esforços que tem se criado para a organização dos profissionais negros do audiovisual. É uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações

audiovisuais protagonizadas por negras e negros e para promoção de profissionais negros no audiovisual<sup>132</sup>.

A associação tem como pilares a valorização da negritude, a inclusão de profissionais negros em toda a cadeia produtiva do audiovisual, a formação e a emancipação dos profissionais e empresas negras no mercado de trabalho e busca representar esses interesses junto aos órgãos públicos, fundações, instituições e empresas privadas, realizando em novembro de 2020 o I Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil, que contou com mostra de obras audiovisuais em distintos formatos, laboratório de narrativas negras, instrumentalização de profissionais negros em assuntos de mercado audiovisual, entre outras.

Há uma série de mobilizações de profissionais negros no sentido de adquirir maior visibilidade e pleitear o acesso ao mercado audiovisual, o que, já vimos, foi negado pelo Estado em algumas oportunidades de estabelecer isso em legislações.

Maria Ângela aponta que a presença de negros nos grandes veículos do audiovisual é uma questão de acesso. Para um jovem profissional negro se estabelecer nesse meio a caminhada não é fácil, pois ele competirá com pessoas, às vezes membros de famílias bem estabelecidas nesse círculo. A necessidade que se coloca é proporcionar o acesso, abrir espaços no mercado para outros perfis.

Um debate que tem tido muito espaço principalmente nas empresas privadas é o de Diversidade & Inclusão. Um movimento que chegou inicialmente por multinacionais que já estavam conectadas com essas iniciativas no mercado internacional e tem tomado as grandes empresas é a criação de políticas voluntárias para diversificação do quadro de funcionários, atentando para questões como gênero, raça, sexualidade, capacitismo etc.

Com base em pesquisas internacionais que apontam o investimento em D&I como um diferencial competitivo<sup>133</sup>, que aumenta as chances de lucratividade das empresas, melhora sua relação com o público, a capacidade de inovação e a dinâmica interna de trabalho, uma série de empresas tem aderido nos últimos cinco anos a essa pauta, contando com a consultoria de personalidades negras para

---

<sup>132</sup> Informações retiradas do site da APAN : <https://apan.com.br/sobre/> (acesso em 09/10/21).

<sup>133</sup> A principal delas é o relatório *Why Diversity Matters*, lançado pela consultoria McKinsey & Company com dados do ano de 2015, posteriormente atualizado com dados de 2017, que demonstram a melhor performance econômica de empresas que possuem maior diversidade de gênero e étnico-racial em suas equipes executivas. Disponível em: <https://www.mckinsey.com/business-functions/people-and-organizational-performance/our-insights/delivering-through-diversity/pt-br> (acesso em 09/10/21).

levantar debates no sentido de modificar a cultura organizacional introduzindo valores inclusivos e pensar em políticas que aumentem o contingente de pessoas negras também nos cargos de liderança.

Embora essa ideia seja passível de muitas críticas, por não representar uma ruptura com a lógica excludente que é condição de possibilidade para que o mercado branco se mantenha, cabe mencioná-la aqui pois tem sido essa a rubrica a partir da qual muitos gigantes do audiovisual têm criado iniciativas para aumentar o contingente de pessoas negras em seus quadros, e criar novas produções com temáticas negras, respondendo também à grande pressão feita pelo público negro e à amplitude que esses debates têm alcançado.

Acredito que ainda não seja possível observar um efeito robusto desse tipo de iniciativa, mas que é algo que deve ser observado nos próximos anos para que se possa medir os seus efeitos nas narrativas sobre pessoas negras nos grandes veículos de comunicação<sup>134</sup>.

A discussão que está colocada nos movimentos negros também se coloca no âmbito da arte: buscar se integrar aos meios já existentes, hegemonzados pela branquitude, ou criar os nossos próprios meios, fortalecendo iniciativas exclusivamente negras? Existem diferentes perspectivas quanto a isso.

Quando perguntei a Filó qual eram as maiores dificuldades de trabalhar com cultura negra, ele respondeu que a maior dificuldade é distribuir a cultura negra.

---

<sup>134</sup> Um exemplo disso é o investimento da Rede Globo em políticas de diversidade e inclusão, marcado por aparentes avanços e muitas contradições. A emissora tem realizado desde o final de 2020, especiais que contam trajetórias inspiradoras de diferentes perfis, como o *Falas Negras*, que contou a história de grandes personalidades negras representadas por atores e atrizes negras, o *Falas Femininas*, que contou trajetórias de mulheres, o *Falas da Terra*, falando de histórias indígenas, o *Falas de Orgulho*, mostrando a trajetória de pessoas LGBT e o *Falas da Vida*, falando sobre a vida de pessoas idosas. Esses especiais são feitos com o objetivo de diversificar a grade da emissora e contar com uma equipe também diversa. A emissora também lançou, em parceria com a FLUP – Festa Literária das Periferias, o Laboratório de Narrativas Negras e Indígenas para Audiovisual, que está em sua quinta edição e oferece formação para roteiristas negros e indígenas. No entanto, polêmicas continuam envolvendo a emissora. No ano de 2021, a novela das 18:00hrs *Nos Tempos do Imperador*, mais uma novela que retrata o tempo da escravidão negra, tem sido criticada por apresentar um ponto de vista exclusivamente branco sobre os fatos, com diálogos que reforçam o mito da democracia racial e a ideia de passividade dos negros escravizados. Na segunda metade do ano, a emissora anunciou que faria uma edição da novela adolescente *Malhação* com 70% de elenco negro, assinada pelos Irmãos Carvalho, dois autores negros estreantes. Algumas semanas depois, a emissora cancelou a produção e retirou a novela *Malhação* de sua grade, o que foi duramente criticado por ativistas negros. Em outubro do mesmo ano – alguns dias antes desta nota ser escrita – a Globo anunciou a contratação de Samantha Almeida, mulher negra, como diretora executiva de criação da emissora, chefiando as equipes de autores, pesquisadores e produtores de conteúdo. O resultado de ações como essa e seu impacto nos pontos aqui analisados só poderão ser medidos no futuro, embora se reconheça suas limitações diante do que realmente move esse mercado.

Disse que se não se consegue distribuir o que se produz, isso não é conhecido e usufruído por todos, nem todos conseguem participar. A mudança de paradigma que o mercado de distribuição enfrentou nas últimas décadas – que ele exemplifica com o fim da venda de CDs e a possibilidade de o artista produzir ele próprio sua obra musical – descentralizou as formas a partir das quais um trabalho se torna conhecido e criou dificuldades para todos. Mas, com relação às narrativas negras, o que lhe é mais interessante é possuir meios próprios.

O que precisamos ter? Seu Jorge falava uma parada para mim e meu filho, quando entrevistei ele que era "Meu irmão, não adianta ter um monte de... Eu sonhava ter uma caixa de engraxate. O outro já sonhava em ter um monte de caixa de engraxate. Não, meu irmão. Eu quero ser dono da graxa. Se eu não sou o dono da graxa, não adianta. Tenho que correr atrás da graxa. Porque a graxa vou ter que comprar, mesmo sendo dono dos engraxates todos". É mais ou menos isso. A gente tem essa noção. A dificuldade não é na criatividade. Não é. É na distribuição das nossas narrativas.

Filó afirma que a narrativa negra sempre esteve no campo branco, dominada por grandes atores como a Globo. A internet trouxe uma série de novos fatores, com a possibilidade de produção independente de materiais artísticos. A TV online representou uma quebra para as TVs pagas, serviços de *streaming* como a Netflix “quebraram”, em sua opinião, a TV paga, e fizeram grandes emissoras como a Globo reformularem a sua programação para não ficarem para trás.

Essa onda de investimento na causa negra é vista por Filó como parte do negócio. Diante de tanto crescimento do alcance das pautas negras, grandes grupos tiveram que seguir o mesmo caminho, diante também da percepção de que a comunidade negra movimentava uma grande quantidade de dinheiro no mercado consumidor: “Eles ignoravam isso, de repente, agora virou preto. Está tudo preto na Globo. Virou preto. Mas está preto pela grana, comércio”.

Filó ressalta, no entanto, a necessidade de que negócios comandados por negros surjam e se fortaleçam: “a ideia deveria ser se unir, dividir o bolo”. A grande questão, para ele, é a união da comunidade negra para organizar a distribuição, porque criatividade não falta: “A nossa resistência e criatividade é muito maior que qualquer negro dessa diáspora”.

Rodrigo França acredita ser importante trazer a perspectiva do *Black Money*<sup>135</sup>: fazer o dinheiro movimentado no mercado do entretenimento circular entre a comunidade negra, privilegiando ter profissionais negros em todas as etapas da produção.

A gente não pode esquecer que lazer é prestação de serviço. Por trás existe um profissional que vai oferecer esse momento de lazer. Então, a gente está discutindo condições financeiras, condições econômicas para esse profissional. A minha escolha ao lazer negro é uma escolha política e econômica. E economia também é política. Nós negros consumimos, por ano, 44% da fatia de todo o consumo no Brasil. Um trilhão e novecentos bilhões de reais. A gente consome e consome muito, só que a gente consome errado. Esse dinheiro não retorna para a nossa comunidade.

Afirma ressaltar em sua comunicação com o público o aspecto pedagógico dessa ideia, mostrar que o dinheiro está saindo de uma mão preta, indo para outra mão preta e voltando para outra mão preta e que deve haver um esforço para que ele não saia desse círculo.

Seguindo a lógica da pedagogia, sinalizo para meu público que esse dinheiro vindo está gerando um ingresso para aqueles e aquelas que não podem pagar. E que esse dinheiro vindo está pagando profissionais pretos. Isso é o mais importante. E muito mais do que ter negro em cena, é ter negro em toda a cadeia produtiva. Não há um negro em cena e um produtor branco que vai lucrar com esse dinheiro do *black money*. É toda uma cadeia produtiva.

É importante observar que a agenda da arte negra traz questões mais profundas referentes não só a quem está em cena, mas a toda a cadeia produtiva, compreendendo esses passos como necessários para a produção de narrativas que de fato apresentem um ponto de vista a partir da negritude, ainda que em toda a sua diversidade.

Muitos acreditam que a única forma de produzir algum tipo de ruptura na questão das narrativas negras é pela construção dos próprios meios e pela educação do público negro para aderir e fortalecer esses instrumentos. Esse caminho tem também as suas contradições e aqueles que investem nesse tipo de iniciativa

---

<sup>135</sup> O Movimento *Black Money* reforça a relação entre consumo e pertencimento racial, estimulando que a comunidade negra invista em negócios de empreendedores negros para que o dinheiro circule entre a comunidade negra. Isso se faz como forma de buscar algum tipo de autonomia financeira para a população negra, possibilitando investimentos que promovam benefícios para outras pessoas negras. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/black-money-movimento-favorece-negocios-de-pessoas-negras> (acesso em 10/10/21).

reclamam que não há engajamento significativo do público negro, encantado também pelos produtos das grandes indústrias do entretenimento.

Outra questão que deve ser levada em conta, mais uma vez, é o acesso. Iniciativas exclusivas hoje são acessadas por um público negro mais seletivo, urbano, habitante das grandes cidades, com condições financeiras de acessar boas conexões de internet, escolarizado, com algum nível de conhecimento das pautas raciais. Para outra grande parcela do público negro, as grandes distribuidoras, principalmente a televisão, continuam sendo o principal meio a partir do qual se consome os produtos artísticos e isso torna necessário que haja intervenções também nesse meio.

A contradição entre a manutenção dos lucros de um capitalismo excludente com as pautas importantes para a subjetividades negras, cuja forma de tratamento pode inclusive reforçar a objetificação negra<sup>136</sup> e a supremacia da branquitude e a construção de meios que fujam a essa lógica, mas que de qualquer forma não estarão fora do capitalismo que tem a destruição de corpos negros como condição de possibilidade é uma grande questão. Não acredito que consigamos resolvê-la de forma total, nem é essa a minha pretensão.

## 5.2

### Recursos

De todas as dificuldades apontadas, a maior dificuldade apresentada pelos entrevistados e entrevistadas quanto à produção cultural negra é a disponibilidade de recursos financeiros para tal. Alguns deles não possuem patrocínio e são os próprios financiadores de seus eventos e produções. Essa é uma área onde se pode observar de forma mais contundente a lacuna deixada pelo Estado nos mecanismos de financiamento.

---

<sup>136</sup> Um exemplo desse tipo de uso das pautas negras foi a discussão em torno do Big Brother Brasil 2021. O reality show de grande sucesso e mobilização de um público variado da TV e redes sociais trouxe na sua edição deste ano o maior elenco negro de todas as edições, com personalidades já conhecidas e anônimos. O que parecia ser algo que contemplaria o público negro se tornou uma enorme polêmica e exposição das mazelas psicológicas que o racismo produz em pessoas negras, produzindo uma violenta espetacularização dos conflitos e dores negras, principalmente em torno da narrativa da rapper Karol Conká, que teve a maior rejeição do público de todos os tempos e o ator Lucas Penteado, que desistiu do programa em meio a problemas psicológicos e rejeição de outros participantes negros. As questões relativas ao programa foram reencenadas em um documentário *A vida depois do tombo*, lançado no Globoplay após o fim do programa, contando a trajetória de vida de Karol Conká, marcada pelas mazelas raciais e mostrando sua vida ao sair do reality.

O financiamento da cultura pelo Estado – aqui menciono o âmbito federal – se dá na forma de fomento, que é o incentivo a atividades que já estão constituídas na sociedade por meio do aporte de recursos públicos, seja de forma direta ou indireta, mediante o cumprimento de requisitos estabelecidos por meio de edital, que abrem uma concorrência entre diferentes projetos. As leis de incentivo fiscal, que são forma de fomento indireto, são hoje a regra do fomento à cultura no Brasil, com a grande deterioração do fomento direto<sup>137</sup> (ICARAHY, 2020). Assim, fica a cargo das empresas privadas, destinando parte ou o todo de seu Imposto de Renda, a decisão sobre o que financiar. Sobre esse modelo, Ericka Gavinho afirma:

O fato é que só o fomento indireto, enquanto houver, não consegue dar conta da diversidade cultural brasileira, seja em seu aspecto quantitativo, seja em seu aspecto qualitativo. Isto porque quem determina onde o recurso do fomento indireto irá se aplicar, no fim e de modo efetivo, é o departamento de marketing das empresas patrocinadoras. Assim, é óbvio que o fomento indireto deve continuar a existir, mas, de outro lado, para uma cultura plural e democrática, há de se ter o investimento direto, através de editais, para promoção das mais diversas expressões culturais, que, por via indireta, por suas próprias características, não interessarão ao mercado (Ibid.; p.30).

Posso depreender dessa afirmação que o modelo baseado quase que exclusivamente no fomento indireto a uma limita os recursos para a cultura, por não ser complementado com outras fontes de forma suficiente, a duas, pauta a produção cultural por uma lógica mercadológica, limitando as possibilidades de incentivo de formas culturais que fujam desse padrão. A autora ressalta ainda que os gestores e realizadores de cultura militam pela criação de um marco regulatório para as artes e a cultura, de modo a tratar de outras questões importantes para o fazer cultural e das formas de incentivo de outros entes<sup>138</sup>. Pode-se perceber que o Direito não se

<sup>137</sup> Ericka Gavinho explica: “Hoje, no Brasil, o fomento à cultura se dá tanto de maneira direta quanto indireta. O fomento direto é aquele em que o Estado aporta recurso nas atividades culturais diretamente, por meio, por exemplo, de editais, ou seja, o fomento sai dos cofres públicos, sem passar por uma seleção prévia do mercado. Já o fomento indireto se dá nas hipóteses das leis de incentivo à cultura, quando os contribuintes (pessoas físicas ou jurídicas) aportam um pequeno percentual do imposto devido num projeto cultural, que deve ser, previamente, cancelado pelo órgão fomentador. Em ambas as hipóteses, os recursos são considerados públicos” (Ibid.; p. 31).

<sup>138</sup> “Essa demanda é reforçada pelo fato de haver, no Brasil, outras questões, envolvendo a fruição das artes e da cultura, que demandam um conhecimento mínimo de diversas outras legislações, como, por exemplo, as atinentes aos direitos autorais, à liberdade de expressão, às relações trabalhistas, aos tributos e mesmo as relacionadas ao fomento dos outros entes da federação, o que eleva, em muito, o custo jurídico da operação de quem quer fazer arte e cultura” (Ibid.; p.32).

ocupa de forma satisfatória das várias etapas que compõem a produção cultural, intervindo de forma concentrada no resultado, na produção.

Quanto às nossas entrevistadas e entrevistados, Fabíola afirma que no começo, ela e os outros produtores que pagavam o evento “do próprio bolso”, e que às vezes tinham prejuízo. Quando começaram a fazer shows fora, conseguiram fazer um caixa, de onde tiravam o prejuízo se houvesse. Com o tempo e a grande procura, o Awurê cresceu, passou a se pagar e até gerar lucro, com a portaria e venda de bebidas. “Sempre foi isso, nunca foi recurso público. Nunca!”, ela diz. Ainda assim, falta o recurso para que eles tenham um espaço deles.

Reforça ainda que até aquele momento – no ano de 2020 – não havia um olhar para a cultura na cidade do Rio de Janeiro e que a Secretaria de Cultura não pensava cultura como um retorno financeiro, o que deixa desamparados os profissionais. “A gente está pensando em trabalhadores que não trabalham de carteira assinada e que, no mínimo, deveriam ter algum tipo de edital de recurso público voltado para a cultura e não tem”. Diz que essa é uma dificuldade pela qual passam todos os grupos da cidade do Rio de Janeiro e que não se pensa em políticas que possam dar suporte aos músicos. Quando há um edital, ele oferece um valor pequeno diante das reais despesas de se fazer um evento.

Flávia diz que se manter financeiramente é a maior dificuldade de produzir cultura. Ela e o marido que financiam o evento, comprando tambores, fazendo manutenção. Uma vez ou outra, quando há uma apresentação que tenha cachê, eles repassam e alimentem a caixinha, o que ela diz que nunca dá para fazer.

Além disso, o próprio público não possui recursos, um reflexo das dificuldades financeiras pelas quais passa a população negra. “Tem gente que não tem o dinheiro da passagem para chegar, que é uma coisa que nunca vi acontecer no Rio Maracatu (risos), os brancos sempre têm dinheiro para tudo. Os brancos sempre têm tudo”.

Afirma ser difícil conseguir um edital que mantenha o grupo e que havia anteriormente uma dificuldade de os editais aceitarem propostas que trabalhassem com cultura afro, quadro que tem mudado com o aumento dos debates sobre: “Hoje em dia tem mais, estão aceitando mais, porque a gente está falando mais. Por isso que precisa falar, falar, falar”. Ainda assim, existem muitas dificuldades de se conseguir patrocínio.

A mesma máxima define a realidade financeira do Slam das Minas. Gênesis diz que o evento que pagava com a venda de cervejas, isso porque o grupo conseguia parcerias com marcas de cerveja que doavam as bebidas. No entanto, apesar da grande procura pelo evento e sucesso nas vendas, aquilo era o suficiente apenas para pagar o transporte das poetas convidadas, o frete e outras despesas do próprio dia. “No dia mesmo do evento, que é o grande show, é só trabalho. E a gente fala que primeiro tem que se pagar o frete, ida e volta”.

As atividades que rendem algum tipo de recurso são as apresentações em escolas, aniversários e SESC's. Em 2020, conseguiram parceria com o Instituto Moreira Sales e tiveram o projeto aprovado para conseguir uma emenda parlamentar<sup>139</sup>, que lhes proporcionou, com muitas dificuldades, acessar recursos do Estado, que foram investidos em uma kombi para dar autonomia para o grupo ir aos lugares e transportar suas coisas, com a contrapartida de oferecer oficinas na UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. “E essa emenda tem muita burocracia. Não é fácil. Não dão o dinheiro na nossa mão para gastar não. Passa por um processo burocrático. A instituição tem que receber”.

Carol diz que o Passinho Carioca não tem investidores nem ajuda do governo, o custo é todo do grupo, principalmente do líder Thiago, que dá as ajudas de custo: “a gente não tinha ajuda de ninguém. A gente foi fazendo”. Da mesma forma que os demais, quando o grupo é contratado como companhia, o dinheiro é revertido para eles. Conta que, para fazer o espetáculo do grupo, “Resistência”, eles fizeram um contrato com o SESC e puderam apresentá-lo em várias unidades na cidade, recebendo cachê por isso: “A gente fez o espetáculo em vários SESC's e recebemos por isso. O Thiago costuma sempre levar o espetáculo e a gente para lugares em que sejamos pagos pelo nosso trabalho. Para termos alguma renda. A gente vive de dança”.

O grupo ainda constrói subprojetos para auxiliar a população da favela. O “Para quem não tem” é um projeto de Natal que eles sempre fazem em dezembro, com campanha de arrecadação de livros, brinquedos, roupa e comida para doação: “A gente faz rifa para arrecadar dinheiro para comprar brinquedos. A gente faz toda essa trajetória para um dia inteiro de cultura com as crianças das favelas, lá da Vila Cruzeiro”. Esse dia com as crianças acontece na porta da casa de Thiago, com

---

<sup>139</sup> Alocação de recursos públicos feita diretamente por um parlamentar, que se destina a financiar projetos em diversas áreas, como a cultura.

animador de festa, pula-pula, brincadeiras e lanche, além da entrega de presentes para as crianças da rua. Esse projeto ocorre há sete anos, sem patrocínio, apenas com doações.

Carol acredita que o projeto não consegue mais patrocínio porque não é vendável. Não aparece em programas de televisão e não tem mídia suficiente para que as pessoas queiram investir, pois sempre procuram um projeto que já esteja acessível. “Eles não querem ter o trabalho de ir na Vila Cruzeiro e perguntar o presidente da associação de moradores, onde tem projetos sociais. Eles não têm o trabalho de ir na Cidade de Deus e perguntar onde tem projetos sociais”. Por esse motivo, as campanhas de arrecadação do Passinho Carioca são feitas em um tempo maior porque têm dificuldade de arrecadar, enquanto projetos mais conhecidos, com mídia e uma rede grande, conseguem com muito mais facilidade. “A gente acaba sendo anulado pelas pessoas que têm como ajudar, mas não enxergam a gente”.

Rodrigo afirma que não há uma política de patrocínio incluyente e que, mesmo com todo o sucesso do teatro negro, ele é o que menos possui recursos, tanto públicos como privados.

Quando falo patrocínio, estou falando de Estado. A maioria passa pelo Estado, a partir de leis de incentivo. Se a gente tem uma sociedade racista, isso vai custurar todas as nossas relações, inclusive de bater na porta das empresas para conseguir esse patrocínio. (...) A maior dificuldade é essa. Eu, ainda com todos os prêmios, indicações, críticas e plateia lotada, sou o primeiro investidor do meu espetáculo, ainda sai do meu bolso.

Rodrigo conta que, além do investimento espiritual e intelectual na comunidade negra, ele faz um investimento financeiro, contando com a garantia de que terá um público em suas peças, garantia essa que vem de uma construção histórica. Assim ele emprega vários profissionais negros e negras.

Sol corrobora dizendo que o *boom* do teatro negro não esteve relacionado a um crescimento econômico do povo preto, das artes e da cena. Diz que os projetos de pessoas negras não são economicamente valorizados, mesmo quando são postos em visibilidade. Para ela, o debate da visibilização da arte negra é muitas vezes utilizado para colocar os artistas, produtores e fazedores no apêndice de uma construção que é feita a partir da lógica da branquitude, que não permite que eles tenham avanços, que só seriam possíveis com uma construção econômica

sustentável. Ela menciona várias vezes a necessidade de que a arte negra seja vista além da romantização de seu ofício, mas como retorno financeiro e condições dignas aos seus trabalhadores.

Nando já fez vários espetáculos no teatro, alguns inclusive para interpretar personagens que o retirassem do estigma da comédia, levando-o para outro lugar na carreira. Mas afirma que só faz teatro quando pode financiar a própria peça. Pergunto se ele nunca tentou editais de fomento e ele diz que não tenta porque tem grandes dificuldades de lidar com computador. “Para um ator de periferia, para um ator favelado, para um ator com menos posse, é muito difícil ter acesso a um computador, para ele fazer edital”.

É uma coisa que as pessoas precisam melhorar nesse sentido de acesso, até para um cara da periferia, um menino ou menina da periferia, colocarem os projetos deles num edital, não ter tanta dificuldade de se abrir e ter que pagar um produtor. Dependo de ser aprovado, dependo desse fomento para pagar o produtor. É muito difícil você achar uma pessoa que faça isso numa boa. É muito complicado para a gente. Eu consegui bancar porque tinha uma reserva. Porque, na verdade, sai o projeto do SESC, mas sai com R\$10mil, com isso a gente não paga uma peça. Você tem milhões de pessoas para pagar. Por mais que você faça um monólogo, você tem um iluminador para pagar, você tem que ter o contrarregra, tem que ter um cenógrafo, diretor, iluminador. Uma gama de técnicos por trás para você levantar aquele espetáculo. E você não consegue fazer sozinho, não adianta. E fica complicado. Eu tive essa reserva para ajudar a bancar a peça.

Diz que ao longo de sua carreira, não teve tempo de fazer cursos ou formações para lidar com essa questão porque precisava trabalhar e ajudar sua família, que há a possibilidade de aprender mexendo no computador, mas que é algo muito complicado.

Quanto ao Cultne, Filó diz que os patrocínios começaram a se consolidar recentemente. A grande despesa do projeto é a restauração das fitas VHS. Em 2000, como já foi dito, eles conseguiram uma verba com apoio da Secretaria de Ação Social para passar as fitas para outro VHS e em 2009, conseguiram outro auxílio para digitalizar. O recurso não era muito e não foi suficiente para digitalizar todas e ele diz que ainda existem centenas de fitas que estão se deteriorando e precisam de digitalização. “Por incrível que pareça, nós não conseguimos até hoje nenhum suporte”.

Conta que em 2020, com a pandemia e a passagem das pessoas para o ambiente virtual, houve um aumento de procura pelas imagens do Cultne, que gerou

parcerias com alguns institutos e fundações. Dentre as diferentes possibilidades de gestão de um negócio como o Cultne, a saber, a monetização por empresas, patrocínios, investidores, incentivos fiscais ou assinaturas, eles observam as formas que são mais viáveis no contexto brasileiro. Filó diz que o sistema de assinaturas, por exemplo, não tem no Brasil a mesma força que tem nos EUA porque não há essa cultura entre a comunidade negra e que, recebe doações específicas para dar suporte à ilha de edição oficial.

Além disso, recentemente o Cultne tem se estabelecido no mercado de venda das imagens do movimento negro, que têm sido utilizadas em várias produções como o documentário de Emicida. Assim, conseguiram criar o Instituto Cultne, que tem se organizado para conseguir mais captações, como, por exemplo, a dos editais, ou de financiamento para o dia a dia do projeto, mas essa é uma organização recente.

Outra dificuldade encontrada nas entrevistas é a profissionalização dos artistas. Nando fala sobre a instabilidade da carreira de ator, que se agrava quando falamos de atores e atrizes negras. Poucas emissoras empregam com carteira assinada, por isso quase não há direitos trabalhistas como aposentadoria.

É muito difícil para a gente, até na hora de se aposentar. Com que salário você vai se aposentar? É uma briga que tenho com o sindicato, com outros atores. A gente precisa legitimar nossa produção, que já é uma coisa que atores do passado brigaram muito, para poder homologar nossa profissão, que na época não tinha. Eles brigaram tanto por esse direito. A gente tem que começar a legitimar isso aí. Brigar para que todas as televisões paguem nossos direitos trabalhistas.

Esse quadro produz instabilidade financeira para os artistas, que muitas vezes se veem em dificuldade financeira e têm que conciliar o trabalho artístico com outros trabalhos. Fabíola diz o mesmo com relação aos músicos: “não sou uma pessoa 100% dedicada à música. Quero que você me conte de uma mulher que vive de samba, somente. Depois você volta para me dizer, principalmente se for uma mulher preta”.

Martina também precisa trabalhar com outras coisas para se sustentar, diz que se inserir no mercado fazendo o que faz é muito complicado e que só consegue ser contratada pelo terceiro setor, mas ainda assim, recebe pouco por isso.

São muitos desafios. Não dá para sobreviver só disso. A gente tem que conseguir vários outros tipos de trabalho para conseguir complementar nossa renda. Pagam muito mal a gente. O tempo que estou trabalhando em outro trabalho para conseguir comer, enquanto faço arte para conseguir viver, é a maior parada, porque atrapalha meu processo criativo, é o tempo que eu deveria estar escrevendo, entendendo o que quero falar, mas estou trabalhando super infeliz, com um trabalho que me adoce. Ou me matando no BRT, no transporte público.

Ela conta que hoje já não precisa mais do trabalho no transporte público porque tem outro trabalho, mas que já fez muito e era algo muito difícil.

A apresentação de performances artísticas no transporte público, principalmente trens e metrô, é uma prática usual entre artistas independentes que, diante do trabalho precário, levantam doações dos passageiros e tornam sua arte mais conhecida. A Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro regulou a matéria na lei estadual 8.120/2018, que permitia as apresentações artísticas em barcas, metrô e trem. Em 2019, o dispositivo que permitia as apresentações no interior do transporte foi declarado inconstitucional pelo TJ-RJ em ação movida pelo então deputado estadual Flávio Bolsonaro, sob o argumento de que perturbava o sossego, o conforto e a segurança dos usuários de transporte público, havendo uma colisão entre o direito à livre manifestação artística e o direito ao sossego dos passageiros<sup>140</sup>.

No ano de 2021, o Senado aprovou o projeto de lei 3.964/2019, que permite a realização de apresentações culturais e manifestações artísticas em infraestruturas de mobilidade urbana, como vias públicas, estações e paradas de transporte, estacionamentos — e inclusive no interior de veículos de transporte coletivo. Busca-se garantir o direito à cultura, proteger a prática dos conflitos e repressão por parte das autoridades públicas e garantir aos artistas independentes o direito ao trabalho, unificando a forma com que a questão é tratada, embora sejam argumentados problemas de competência da esfera federal em detrimento dos estados e municípios<sup>141</sup>. A realidade é que são poucas as garantias para o exercício da atividade artística pelos artistas independentes.

Martina relata que teve experiências muito ruins se apresentando no transporte público, que era um grande desgaste, pois passava horas rodando de

---

<sup>140</sup> Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-jun-24/sossego-passageiros-tj-rj-veta-shows-barcas-vagoes> (acesso em 11/10/21).

<sup>141</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/10/aprovado-projeto-que-regulamenta-apresentacao-artistica-em-transporte-publico-texto-vai-a-camara> (acesso em 11/10/21).

metrô sem alimentação, que tinha o trabalho muito desmerecido e que já sofreu ofensas racistas.

Mas mano, tinha dia que dava bom, tinha dia que não estava bom, tinha dia que não dava pra gente se apresentar por causa dos guardas, tinha dia que passageiro esculachava nós pra caraca e tinha fila de artista. Mais de trinta cabeças, de manhã cedo, trabalhando no transporte público e as pessoas marolam, acham que a gente tá ali porque a gente quer, porque é bonito. É bonito pra caraca, mas não dá pra romantizar não.

Conta ainda que tinha dias em que precisava decidir se comia algo ou pagava a passagem de volta para casa e que, por várias vezes, deixava de comer para voltar para casa.

### 5.2.1

#### **Os Fóruns de Performance Negra: organização e interlocução com o poder público a partir das artes cênicas**

Nesse sentido, Sol traz em sua narrativa um momento importante para a construção das artes negras no Rio de Janeiro, que foi o 1º Fórum Estadual de Performance Negra, evento que ocorreu em junho de 2019, resultado de uma articulação que se iniciou em 2018 e que tinha ela como diretora. Quis saber sobre a construção desse evento e suas pautas, já que ela havia mencionado anteriormente, e ela me contou um pouco do que foi esse momento.

Não faz sentido, no entanto, falar do Fórum Estadual sem mencionar o Fórum Nacional de Performance Negra, pois aquele se constituiu como um desdobramento deste, implementando um modo de organização que havia sido inaugurado, da forma como se configurou, com esses encontros. A construção do Fórum tem ainda um papel muito importante nesta narrativa, por mostrar as demandas do setor artístico negro voltadas para o Estado e o Direito primordialmente.

O Fórum Nacional de Performance Negra foi criado no ano de 2005. A ideia surgiu no âmbito da programação da Marcha Zumbi +10, realizada pelos movimentos negros em Brasília como lembrança e balanço da Marcha Zumbi dos Palmares, realizada dez anos antes, em 1995. Na ocasião, seu criador, Hilton Cobra, foi convocado por Edson Cardoso a organizar uma programação cultural na marcha

(JESUS, 2020; p.37). Cobrinha teve a ideia de reunir os diretores de teatro e dança no Brasil para discutir o setor e convocou nomes como Luiza Bairros, Márcio Meirelles e Chica Carelli. Assim, o Fórum nasceu como ação conjunta da Cia. dos Comuns e do Bando de Teatro Olodum.

O objetivo era reunir artistas, intelectuais, profissionais ligados às artes e gestores da área cultural para pensar conjuntamente não só a estética das artes cênicas negras, mapeando os movimentos existentes, mas reivindicar políticas culturais direcionadas para a arte negra e ações afirmativas para o segmento a partir de propostas pensadas nos encontros (Ibid.).

Foram realizadas quatro edições do evento, com patrocínio da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE e da Fundação Cultural Palmares, nos anos de 2005, 2006, 2009 e 2015, todas no Teatro Vila Velha, em Salvador. A programação era organizada em três eixos: discussões políticas, combinando figuras do movimento negro com representantes do poder público, ligados à gestão de órgãos de cultura e promoção da igualdade; debate estético, sobre a narrativa para o negro nas artes, as bases sobre as quais ela é construída e apresentações e oficinas de capacitação artística, momentos de partilha e trocas sobre o fazer artístico (Ibid.; p.43/44).

As demandas foram amadurecendo com o tempo. George Bispo descreve um acúmulo das demandas não atendidas, somado a um refinamento nas propostas apresentadas do primeiro para o último Fórum:

Essas distinções, em grande parte, se devem ao fato do aprimoramento da participação do movimento enquanto espaço de diálogo e reivindicação entre grupos da cultura negra e as instâncias governamentais. Ao longo das edições, a participação do Fórum vai rompendo a barreira de uma relação centrada na gestão política do momento e, cada vez mais, busca pautar o Estado a pensar as ações afirmativas nas políticas culturais de forma estruturante (Ibid.; p. 54).

Nos primeiros fóruns, as demandas – que ao final de cada encontro eram elencadas em um documento – foram: criação de mecanismos para a manutenção dos grupos e companhias e garantia de sua sobrevivência, aumento do número de editais e grupos com patrocínio contínuo, participação de artistas e pesquisadores negros nos espaços de decisão de políticas culturais, fortalecimento da lei 10.639/03, realização de ações de formação para elaboração de projetos e participação em editais, designação de espaços físicos para apresentação de

produções das artes cênicas negras e ser sede dos grupos, entre outras (Ibid.; p.45-48).

No último Fórum, realizado em 2015 – aquele em que Sol pleiteou o pagamento da verba da Bolsa Funarte – as demandas se apresentaram de forma mais direcionada. Ali, discutiu-se a criação da campanha *Cultura Sem Racismo*, conjunto de ações implementadas pelos artistas negros e pelo poder público para solidificar o que fora conquistado até ali e avançar na criação de políticas públicas para as artes negras, de forma sistematizada (Ibid.; p.49).

As demandas eram voltadas para a criação de ações afirmativas nas leis de fomento, que se apresentassem de forma transversal. Buscava-se que pelo menos 20% dos recursos públicos nos editais de cultura e artes no Brasil se destinassem para as artes negras, sem prejuízo de editais específicos. Além disso, a participação de negros e negras nos processos de formulação e seleção de editais, e cotas na composição dos órgãos e secretarias do Ministério da Cultura. As discussões se direcionavam também para a alteração de dispositivos da Lei Rouanet e do Projeto de Lei nº 6722/2010, o Procultura, a fim de consolidar essas propostas (Ibid.; p.50).

Hilton Cobra disse, na abertura do Fórum de 2015:

O orçamento do MinC, isso eu tô falando a estrutura de MinC, secretaria e também das vinculadas, que são as fundações, neste ano (2012) somou dois bilhões quatrocentos e cinquenta e sete milhões. O orçamento do Fundo Nacional de Cultura, que junta aí aquele fundo do audiovisual somou um bilhão e cem milhões de reais. A renúncia fiscal, que é isso aí da Lei Rouanet, somou um bilhão setecentos e noventa milhões, em média, a renúncia fiscal ao longo desses dez anos, ela dá aí em torno de um bilhão e quinhentos, pasmem, muitas vezes ele só consegue atingir um bilhão e duzentos, e um bilhão e trezentos. Isso soma cinco bilhões, trezentos e cinquenta milhões de reais. Muito que bem. Eu que gosto muito da tabela excel, eu fui fazer umas contas e eu desafio qualquer pessoa a apresentar uma soma para a arte e a cultura negra maior do que duzentos e cinquenta milhões. Então vamos perguntar: cinco bilhões cento e cinquenta milhões, vocês não vão acreditar que seja dedicado à cultura ribeirinha, à cultura cigana, à cultura LGBT, absolutamente. Esta verba é para a manutenção da cultura eurocêntrica, dessa cultura eugenista, dentro do Brasil. E aí que nós temos que atuar.

Esse ano por exemplo, a verba finalista do Ministério da Cultura, somou trezentos e vinte milhões de reais. É pouco, não é pouco? Mas nós não queremos saber que é pouco. O que nós queremos saber é: quanto tem desses trezentos e vinte milhões para nós? Porque continuar dizendo que a verba para a arte e a cultura brasileira é pouco, isso nós já sabemos. Agora o que também sabemos é que vem muito pouco para nós e se nós não ficarmos atentos, fica igual a Rede Globo. A Rede Globo não mostra os artistas negros, a comunidade negra mete o pau na Rede Globo, ela bota uma novela com seis, sete, dez, uma dúzia de atores e atrizes negras. Depois que tudo acalma ela tira a negrada do ar, aí a gente vai de novo. É assim que tem sido também as verbas para arte e cultura negra na esfera federal,

porque do estado e do município eu ainda nem discuto. Então o que nós precisamos? Garantia de direitos e garantia de direitos através de leis. Eu posso até estar sendo contraditório, porque vocês vão me dizer: tanta lei que já existe e ainda assim nós não somos contemplados, então você tá buscando mais leis? É, estamos buscando mais leis e é necessário que se cumpram as leis<sup>142</sup>.

George Bispo diz que não houve o atendimento integral das pautas levantadas pelo Fórum, mas elas influenciaram ações pontuais e acenderam uma agenda pública voltada para o setor, mostrando a força dessa articulação na denúncia da fraqueza das políticas públicas para a cultura e de suas interlocuções com os órgãos de governo. Aponta alguns desafios que se colocam para próximas edições: a necessidade de incluir a iniciativa privada no debate, apelando para sua responsabilidade social e a inserção do poder legislativo no debate, em busca da modernização da legislação na área cultural (Ibid.; p.137).

No entanto, na fala de Cobrinha que mencionei aqui, pude perceber a intensa luta nos âmbitos do legislativo e da iniciativa privada. Elencando as urgências da cultura negra, ele fala necessidade de que a população negra faça pressão no legislativo, assim como os indígenas, que estão em muito menor quantidade, fazem, e fala da pressão que fazia por anos junto aos parlamentares, aos relatores que votavam o Procultura, pela criação de uma lei orgânica para a cultura, pois isso levaria a ganhos indiretos para a população negra. Menciona também a resistência do legislativo em determinar que para a isenção fiscal, as empresas tivessem que destinar o mínimo de 20% desses recursos para a arte e a cultura negra, que era algo que a princípio as empresas não queriam, mas algumas queriam.

É importante perceber que o Fórum traz uma demanda que se coloca no campo do Direito, entendendo que essa é a via pela qual se pode garantir a manutenção das produções negras. Luta-se pela proteção jurídica da cultura negra, que no discurso de Cobrinha, se mostra ineficaz. Mesmo diante do silêncio do Direito, não se assume uma posição de passividade, mas de enfrentamento.

As demandas ali apresentadas eram bem consistentes, mas não foram atendidas pelo fato de, além das dificuldades habituais, no ano seguinte o Brasil ter entrado em uma queda livre de direitos e políticas de Estado, que passou pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff, o governo Temer e culminou no

---

<sup>142</sup> Transcrição feita por mim de um trecho da fala disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fwK\\_pfoYhIE&t=2785s](https://www.youtube.com/watch?v=fwK_pfoYhIE&t=2785s) (acesso em 15/10/21).

governo Bolsonaro, momentos em que até o que já se tinha de avanço com relação à cultura foi esvaziado, inclusive com a extinção do Ministério da Cultura.

Voltando ao Fórum Estadual, ele foi a consolidação de uma meta que já era estabelecida desde os primeiros encontros nacionais, que era a construção de fóruns regionais e estaduais para pensar as questões de localidades específicas e fortalecer aquelas discussões junto aos órgãos do poder público estatal e municipal. Sol conta que desde 2015 participava de movimentos e debates sobre a cena contemporânea e a necessidade de crescimento econômico. O Fórum surgiu então com esse objetivo de fazer uma interlocução com a política institucional.

Ele nasce como uma reivindicação de artistas e fazedores negros de leis que assegurem o exercício da profissão e que legitimem institucionalmente as artes negras, aberto à aderência e participação de diferentes grupos para pensar projetos a longo prazo e pleiteá-los junto aos agentes públicos.

Sol diz que não conseguia entender como o teatro negro não tinha patrocínio, sendo a cultura um direito estabelecido na constituição. Outra questão para ela era o fato de terem que participar de editais e ainda assim obrigarem o público a pagar pelo ingresso, pois assim como a saúde e a educação, que ensejam a prestação gratuita para os cidadãos, a cultura – e aqui dizemos o lazer – é um direito social.

Por que a gente, efetivamente, não tem uma construção que possibilite o acesso gratuito das pessoas e possibilite que nós, enquanto artistas e produtores, possamos viver dessa construção? Como que faço um projeto de teatro sem nenhum centavo, tendo que me articular com outras profissões, com outras funções? Esse não era um debate só meu, obviamente, era um debate de nós enquanto artistas.

O Fórum trouxe então o debate para o Rio, que, segundo ela, estava muito atrasado no debate de políticas culturais efetivas e precisava discutir a arte negra, que não estava sequer inserida na arte brasileira e o racismo institucional tornava necessário discuti-la de forma específica. Também havia o intuito de implementar ações afirmativas em editais, fazendo uma interlocução entre as artes performáticas como teatro, dança, circo, performance, contação de histórias e slam e as artes não performáticas como o audiovisual, em parceria com a APAN<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/artistas-e-coletivos-se-unem-em-1o-forum-de-performance-negra-do-rio/> (acesso em 11/10/21).

O evento contou com a participação dos principais artistas da cena em diversas áreas e teve mesas de discussão com temas como políticas públicas de equidade racial, lei municipal de cultura, atuação do Ministério Público do Trabalho em prol dos artistas negros, atuação junto ao Legislativo e ao Executivo, rentabilidade econômica, tanto no nível institucional quanto na perspectiva da autonomia artístico-financeira, a relação entre a arte e os territórios, perspectivas para o teatro negro, contação de histórias, artes circenses e o audiovisual. Alguns dos entrevistados deste trabalho estavam presentes nessa articulação, Rodrigo França participou da mesa sobre rentabilidade, Filó da mesa sobre o audiovisual e houve uma discussão sobre o slam.

Sol conta que o Fórum foi marcado por muitas discussões e debates, momentos de profundidade e de contradição, além de construções efetivas, das quais cita a articulação com o Ministério Público do Trabalho para reivindicar a inserção de pessoas negras nas emissoras de TV.

Ele foi marcado ainda por uma abrangência nacional, com a presença de coletivos de outros estados como São Paulo, que construiu o seu primeiro Fórum a partir do fórum do Rio e Rio Grande do Sul, que também pensou a partir daí em fazer seu próprio fórum. Sol diz que algo muito importante foi a participação de coletivos de fora da cidade do Rio de Janeiro, com caravanas de Campos dos Goytacazes e da Região dos Lagos.

Outro fato considerado importante foi o lançamento pela Funarte do livro *Dramaturgia Negra*, uma coletânea com dezesseis textos de autores negros brasileiros no Fórum do Rio. O lançamento estava previsto para acontecer na mesma data em São Paulo, mas, diante da manifestação de alguns autores do livro de que estariam no Fórum nessa data e que aquela articulação era mais importante, a Funarte decidiu transferir o lançamento para o Rio, como parte do Fórum.

Ainda assim, Sol diz que o Fórum ainda precisa caminhar, abrir articulação com parlamentares, uma discussão realmente efetiva com a instância pública, com a Secretaria de Cultura. “Mas acho que é um projeto que tem muita força e que pode trazer um debate sobre economia de maneira mais aprofundada”.

## 5.2.2

### Os impactos da pandemia do COVID-19

Este trabalho de campo foi concebido, escrito e profundamente atravessado pela pandemia do COVID-19, assim como as entrevistas realizadas. Conversei com meus interlocutores no ano de 2020, que suspendeu o tempo, muitos dos processos que aqui discuti e principalmente trouxe uma situação de enorme insegurança para a área da cultura. Cabe aqui discutir esses impactos para as entrevistadas e entrevistados.

A UNESCO (2020) realizou pesquisa sobre os impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil, com dados coletados entre junho e setembro de 2020 e conversou com pessoas que em sua maioria trabalham com criação e produção, de forma autônoma, com renda de um a três salários-mínimos (Ibid.; p. 8). Dos respondentes, a maioria era de mulheres e 63,41% das pessoas eram brancas, contra 34,22% de negras (Ibid.; p.9).

Entre março e abril, 41% dos respondentes perderam 100% de suas receitas, proporção que aumentou para 48,8% dos respondentes entre maio e julho. 23,72% perderam mais da metade de suas receitas entre março e abril, e 21,34% entre maio e julho. As artes cênicas foram as mais afetadas, 77% das pessoas que atuam na área do circo, 73% dos que atuam em casas de espetáculos e 70% dos que trabalham com teatro perderam a totalidade de suas receitas. Havia ainda perspectiva de mais perdas entre o final de 2020 e o início de 2021 (Ibid.; p.10).

Muitos dos nossos interlocutores passaram a desempenhar atividades online: Fabíola disse que o Awurê realizou algumas *lives*<sup>144</sup> em casa, uma no quintal, mas que até aquele momento não havia perspectiva de voltar com as atividades presenciais diante de tantas mortes e falta de vacina. Flávia, como já mencionei, disse que as atividades do Afrolaje foram feitas todas online, ocasião em que foi realizado o projeto *Memória Ancestral*, *lives* com a participação de mestres do jongo dos mais variados lugares.

---

<sup>144</sup> O início da pandemia foi marcado pela realização de uma série de *lives*, shows, apresentações, peças teatrais e demais atividades do setor cultural de forma online, contando com a adesão do público e com a realização de doações. Dos que geram mais receita aos menores, a classe artística investiu em peso nesse tipo de linguagem, para cobrir a ausência de shows.

O Slam das Minas realizou em 2020 uma quarentena poética, que contava com um poema por dia, de poetas diferentes, em parceria com o Instituto Moreira Sales. Gênesis conta que não era a mesma coisa, o mesmo calor e que os integrantes do grupo tiveram que lidar com outras dificuldades, como a saúde mental diante de um período tão complicado, o que fez com que precisassem de um tempo para se curar. “(...)foi muito frenético todo dia ter poema novo e todo mundo meio bugado da cabeça, sem saber o que ia acontecer”.

Filó também realizou uma série de *lives* pelo canal do Cultne no Youtube nesse período, com destaque para o Festival Ori, realizado no dia 20 de novembro de 2020, uma *live* com seis horas de duração e uma série participações, com quadros de humor, slam, apresentações musicais, entrevistas, conversas sobre economia, moda e música, além de um show ao vivo do Awurê.

Os impactos financeiros foram variados. Fabíola menciona as dificuldades pelas quais passam os músicos que, diferente dela que tem outro trabalho, não possuem outra fonte de renda e tiveram que se arriscar tocando nos lugares. Gênesis conta que cada integrante do coletivo “deu um jeito por fora”, a produtora conseguiu um trabalho, outros conseguiram o auxílio emergencial.

Para Martina, a pandemia fez com que uma série de convites de trabalho, inclusive com contrato assinado, fosse, cancelados ou adiados. Ela diz que não tem direitos garantidos, não tem carteira assinada, às vezes tem contrato mas se o contratante quiser cancelar por algum motivo pessoal o trabalho é cancelado sem algum tipo de ressarcimento. Assim, seu trabalho artístico ficou parado:

Eu não sou nem música, é literatura. Não estou nem nas plataformas de *streaming*, por exemplo, para me remunerar por lá. E é um trabalho que preciso muito do corpo, do presencial, principalmente com o público que comunico. E é isso, estou dentro de casa, quebrada, sem oportunidade de trabalho.

Até mesmo o livro que ela escreveu, mesmo pronto, ficou com seu lançamento parado e ela disse, à época, que só lançaria o livro se tivesse mercado e oportunidade de trabalho. Enquanto não houvesse, o livro ficaria guardado.

Carol Félix disse que a pandemia interrompeu o processo de criação de um novo espetáculo do Passinho Carioca que seria lançado pelo SESC. O grupo ficou parado, sem trabalho, porque o lugar onde ensaiavam, a Arena Carioca Dicró, no

bairro da Penha estava fechada. “(...) é onde a gente ensaia, onde a gente faz nossa criação, então a gente não tem lugar para ensaiar e fica meio complicado”.

O que ela conta que salvou o grupo foram as arrecadações de cestas básicas que ganharam, ganhando legumes orgânicos de ONGs que produzem e a realização de uma Benfeitoria, arrecadando dinheiro para o grupo. Houve uma grande campanha de arrecadação, que foi bem-sucedida, divulgada por artistas e o valor foi revertido como uma espécie de auxílio para cada integrante. “(...) muitos dos nossos jovens não conseguiram o auxílio emergencial. Foram poucos. De vinte e dois jovens, só quatro conseguiram o auxílio emergencial. Isso foi muito triste”.

Rodrigo tinha quatro espetáculos para lançar, que foram adiados por tempo indeterminado com a pandemia, fazendo com que ele perdesse esse investimento, mas conseguisse remunerar todos os trabalhadores e trabalhadoras. Ele tinha outro investimento previsto para abrir no mês de abril de 2020, cuja obra foi interrompida pela pandemia, a Kaza123, um restaurante voltado para culinária afro. A Kaza, como Rodrigo chama, foi aberta no dia 28 de agosto, coincidentemente o dia da Marcha de Washington de Martin Luther King, no bairro de Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro.

Por conta de amigos e familiares que ficaram desempregados nesse momento, a gente sentiu a necessidade de abrir, de empregar. Hoje, diretamente, são 25 famílias que recebem do seu trabalho por causa da Kaza123, entre equipe, fornecedores e fornecedoras. (...) A gente abre com essa necessidade de empregar os nossos e a necessidade da negritude ter um espaço de saúde mental. O alto índice de suicídio, de tentativa de suicídio, é preto e indígena. A gente precisava de um espaço onde estava insuportável ficar em casa e essas pessoas pudessem se sentir seguras em relação ao Covid-19. A gente tem todo um cuidado. Tudo foi pensado e treinado e instrumentalizado para esse momento, desde o ar-condicionado que filtra Covid, até o uso do álcool em gel, até desinfecção dos produtos. Foi isso. A gente sempre quis uma casa onde fosse um terreiro, um quilombo urbano, onde agregasse outras marcas, onde potencializasse outras pessoas negras.

Rodrigo costuma dizer que, como empresário, ao contrário do barão neoliberal, que compra e come pequenas empresas, ele é um leão, que busca fortalecer os pequenos leões. Em julho de 2021, Rodrigo, em sociedade com seu irmão Fábio, abriu o Boteco e Gafieira Seu França, nome em alusão a seu pai, na Lapa, reduto da boemia do Rio de Janeiro. O boteco nasce também com a proposta de empregar pessoas negras, profissionais e parceiros do carnaval, setor

profundamente afetado pela pandemia e ser um lugar de encontro e acolhimento para pessoas negras.

Considero interessante a criação de lugares como esses que popularizam pontos de encontro de pessoas negras na noite carioca e funcionam como espaços de potencialização das artes negras, reunião de pessoas negras das mais variadas profissões e funções na sociedade, que passam a formar uma rede nesses espaços. Isso é interessante porque fortalece um sentimento de pertencimento e contribui, pela via do lazer, para a organização de pessoas negras.

Fabíola, Flávia, Gênesis, Sol e Filó contam que, durante a pandemia, seus projetos receberam recursos da Lei Aldir Blanc.

A Lei 14.017/20, promulgada em junho de 2020, a Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, adotadas durante o estado de calamidade pública instalado com a pandemia (BRASIL, 2020). A lei recebeu esse nome em homenagem a Aldir Blanc, importante compositor e letrista que faleceu em razão da COVID em maio de 2020 e foi fruto de muitos debates e ações conjuntas em prol do setor cultural, um dos mais afetados com a pandemia.

A lei destinou aos estados, municípios e Distrito Federal o valor de três bilhões de reais para ações emergenciais a serem aplicadas pelos poderes executivos locais, dividido em três linhas: renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, no valor de seiscentos reais; subsídio mensal para a manutenção de espaços artísticos e culturais, micro e pequenas empresas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram suas atividades interrompidas, em valores que iam de três a dez mil reais e a realização de editais para aquisição de bens e serviços e desenvolvimento de atividades culturais nas mais diversas áreas, que seriam disponibilizadas pelas plataformas digitais, com o subsídio de 20% dos recursos aportados.

A pandemia expôs a já conhecida fragilidade econômica do setor cultural. Barreto (2020) diz que a Lei Aldir Blanc é uma resposta em caráter de emergência a alguns dos problemas, mas nem de longe é a solução para a precarização do setor cultural, que já enfrentava uma crise há anos, principalmente desde o fechamento do Ministério da Cultura<sup>145</sup>. Ela diz que o caráter da produção cultural, diferente da

---

<sup>145</sup> O Ministério da Cultura começou a sofrer ataques em 2016, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e o governo de Michel Temer, na ocasião ele foi extinto brevemente, mas ainda

lógica de produtividade de outros setores, é pouco discutido do ponto de vista das políticas públicas e que há a necessidade de o setor cultural desenvolver métodos mais democráticos de redistribuição de recursos, que ofereçam apoio a pessoas físicas e espaços culturais (Ibid.; p.30-31).

Sol conta que, no momento da pandemia, além da sua dimensão individual como artista e produtora, além de mulher e mãe, nesse momento, precisou exercer a função de ativista. “Para mim foi muito difícil, porque tem todo um processo de entender que nós pessoas pretas precisávamos ter mais condições e que na pandemia a gente estava morrendo de fome”.

Afirma que, com a Lei Aldir Blanc, no Conselho de Cultura do Rio, ficou evidenciado que havia o fundo, mas não havia um Plano de Cultura. Para que o fundo fosse movimentado, era necessário um plano de cultura que estabelecesse de forma explícita as diretrizes. Havia articulações em torno da questão dos recursos, mas a pauta negra não estava posta nessas discussões.

O Fórum de Performance Negra do Rio fez um manifesto solicitando a inserção de uma construção preta nesse plano de cultura. A discussão aconteceu às pressas, mas Sol considera importante ter tido a oportunidade de pensar essa construção, pressionando para que as pautas pretas fossem visibilizadas.

Além de ter que cuidar da minha família e de mim, eu tinha que pensar num projeto junto de outros fazedores negros, para que a gente, enquanto artistas pretos, fôssemos contemplados na questão da Lei Aldir Blanc. Para mim foi muito difícil, porque tinha que construir, tinha que fazer e não tinha muito como fugir. Acho que para a gente, a construção do plano de cultura foi muito importante. Teve esse impacto econômico e de saúde, saúde mental que todos nós já sabemos, que foi extremamente delicado, porém teve essa construção do plano que foi feita numa condição social muito negativa, que deveria ter sido feita em outro momento histórico, mas que foi feito agora e foi importante, acho que abre uma discussão que é o que estamos deixando passar, o que estamos deixando ser articulado com o tempo, então precisamos ter mais urgência nas nossas articulações e construções para não esperar que uma pandemia venha para que a gente construa, por exemplo, o plano de cultura.

---

assim esvaziado. Com o início do governo Bolsonaro em 2019, o MinC foi extinto e se tornou uma secretaria especial ligada ao Ministério do Turismo. A autora ainda diz: “*As políticas culturais, no Brasil, se restringem há anos aos editais e prêmios regulamentados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e pelas leis estaduais e municipais. O último projeto de estímulo à cultura, o Plano Nacional de Cultura (IPEA, 2013), que previa não só o aumento dos gastos no setor, mas a ampliação de sua esfera de atuação na economia através da promoção da diversidade e dos processos de gestão e participação social nas políticas culturais está prestes a perder a validade*” (Ibid.; p.29).

Sol aponta alguns debates importantes que surgem a partir desse contexto. O primeiro deles é a necessidade de entender quais os artistas ou trabalhadores das artes que podem ser pagos no meio da pandemia. Ela pergunta se, de fato os editais estão olhando para esses profissionais. Muitos deles não têm a possibilidade de exercer suas atividades de forma online, não tem sequer acesso à internet ou conhecimento de mecanismos de remuneração como a Lei Aldir Blanc.

Por exemplo, vim candidata a vereadora esse ano e a gente viu durante a campanha uma quantidade enorme de artesãos que sabiam da lei Aldir Blanc, mas que não tinham nem celular. Um rapaz, com quem tive um contato mais expressivo e ajudei a colocar o projeto na Lei, falou "Liga aqui para o meu vizinho e marca com ele um horário para eu falar com você". O cara não tinha nem celular. O que vai ser feito? A gente entendeu que o debate da tecnologia, das redes sociais, por mais que se tenham mil editais, não vai ser suficiente. A gente vai ter que bater nas portas das pessoas. A Secretaria de Cultura vai ter que arrumar um jeito de achar essas outras pessoas que não têm acesso. A Secretaria vai achar efetivamente? Quem vai brigar por essas pessoas? Porque farinha pouca, meu pirão primeiro.

Sol afirma que mesmo diante da escassez de recursos para a cultura, há a necessidade de se lutar por aqueles e aquelas que não podem “entrar no bolo”, porque os recursos oferecidos não estão chegando para todos os artistas. Mesmo diante da disputa por recursos que não podem chegar a todos, se coloca uma necessidade de olhar para os que não têm acesso. Ela diz que não sabe como solucionar, mas que esse é um debate extremamente relevante para a classe artística negra.

O outro debate importante apontado por Sol é a articulação com as plataformas audiovisuais, que têm funcionado como espaço de manutenção e visibilização dos projetos das artes cênicas. É necessário compreender essa plataforma e questões que elas trazem à tona como direitos de imagem. As imagens de seus trabalhos têm circulado durante o tempo de pandemia e vão circular por uma vida inteira, o que faz necessário pensar sobre isso, pois não houve nenhum tipo de contrato com esses outros canais de transmissão. Sol diz que esse debate esteve em São Paulo, onde foram cedidas as imagens, mas que no Rio ele ainda não foi realizado.

### 5.2.3

#### **Apontamentos sobre a produção cultural negra e a política cultural**

Pudemos, a partir de tudo o que foi abordado neste tópico, perceber que a disponibilidade de recursos é uma das grandes, se não a maior questão da produção cultural negra, que enfrenta uma situação de escassez muito ligada à condição estrutural de desvantagem econômica da população negra e de hegemonia da branquitude sobre as riquezas, os grandes capitais e os mecanismos de Estado.

Essa escassez de recursos mina a viabilidade das produções artísticas mobilizadas por pessoas negras ou as coloca em uma condição de precariedade, influenciando nas dificuldades relativas à produção que narrei no tópico anterior, no seu alcance por vezes limitado e na precariedade da profissionalização de artistas negros.

Não é surpresa, diante de todo o marco teórico que já mobilizei, que o racismo tem um forte componente econômico, visto que é em nome da manutenção do capitalismo que o princípio da raça se estabelece e legitima no discurso, nas subjetividades, na ciência, na cultura e em outros âmbitos, com suporte dos aparatos de Estado e Direito, a inferioridade da população negra e a sua exploração. A objetificação tem fins econômicos em grande medida.

Então também se torna viável compreender que a escassez de recursos é o instrumento pelo qual se impede o acesso da população negra a uma série de direitos. As dificuldades nas políticas universais que materializam direitos sociais e que têm como principal destinatário a população pobre, portanto negra, se apresentam de modo a produzir e manter esse quadro de precariedade. Não seria diferente com o lazer, com a cultura, direitos que produzem o bem viver, uma prerrogativa que ao longo da história tem sido tão própria da branquitude.

Não podemos perder a dimensão econômica de todas as relações que tenho apresentado até aqui, para que ela não se perca em meio a discursos que esvaziam a representatividade ou os bens culturais, como se eles não estivessem necessariamente atrelados ao poder.

O Estado é o grande demandado quando se fala em políticas de fomento às artes de um modo geral. Vimos que, mesmo os patrocínios advindos de empresas privadas, passam em algum momento pelo Estado. É dele também que os

trabalhadores e trabalhadoras da arte negra demandam soluções mínimas que permitam o direcionamento de recursos que já existem para suas produções, em nome do cumprimento de direitos que já estão estabelecidos na constituição. No entanto, há uma resistência em se estabelecer uma política séria de ações afirmativas e priorização da cultura negra, o que perpetua esse quadro de precariedade.

O racismo por omissão – que aqui assume a forma do “deixar morrer” – mantém o mecanismo da neurose cultural brasileira de negação da contribuição da cultura negra, negando que haja uma barreira racial no cotidiano dessas produções e mantendo os mecanismos de apagamento dessa cultura, por meio não mais de uma repressão direta, mas da imposição da escassez. Por esses mecanismos, nega-se também o corpo negro como possível produtor de cultura, pois esse é um privilégio da branquitude. O Estado e o mercado mantêm, ainda que com os característicos poucos recursos, a hegemonia da cultura branca e o silenciamento da cultura negra. A ausência de políticas é uma política que tem servido bem à manutenção de seus resultados.

Cabe ainda uma breve reflexão sobre o fundamento constitucional e a postura do Direito frente a essa questão. A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 em seu artigo 215 assim dispõe:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º **O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras**, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (grifo meu)

De acordo com a leitura do texto, o que se chama de cultura afro-brasileira deve receber proteção do Estado, garantindo que suas expressões encontrem espaço nas políticas culturais. Esse dispositivo é lido como o fundamento constitucional para a criação de ações afirmativas para a população negra nas políticas culturais, principalmente as de fomento, visto que o fomento é uma das principais formas de preservar tais manifestações culturais.

Sem entrar nos pormenores da interpretação desse dispositivo e da sua falta de regulamentação adequada, é importante observar que tal proteção formal de modo algum melhorou a situação da produção cultural negra no Brasil. A leitura da

obra de Dora Bertúlio nos ajuda a compreender esse dissenso entre a pretensa proteção constitucional e a prática.

A autora critica o caráter idealista do Direito, que estabelece determinados postulados como igualdade e liberdade, cuja apreensão se faz de forma abstrata e os toma como reais para se eximir da responsabilidade por soluções concretas. Ao mencionar os direitos humanos, por exemplo, ela diz que as discussões e reflexões sobre esses direitos não passam da linha programática indicativa (BERTÚLIO, 2019; p.112).

Com isso, as questões reais da vida desses indivíduos para ao largo da responsabilidade do Estado e da sociedade quanto a sua real implementação. Ora, esses intelectuais, em seus trabalhos e sistematizações, estão reforçando, no dia a dia, no inconsciente coletivo social, entre outros conceitos, a ‘naturalidade’ da discriminação e do preconceito, da mesma forma que induzem a apreensão dos conceitos ideais dos direitos, como reais (Ibid.).

Assim, se configurando uma situação de desigualdade na vigência desses princípios e proteções constitucionais, se leva à naturalização dessa condição e à crença de que os indivíduos são responsáveis por tais situações, sem retirar o véu de ficção que a norma carrega.

Bertúlio diz que esses são artifícios para se esconder a responsabilidade do Estado e do Direito pela utilização de seu aparato para a proteção do poder político e econômico das classes dominantes. Os instrumentos que seriam em tese disruptivos acabam testemunhando a favor do silêncio do Direito, que os utiliza como escudo<sup>146</sup>.

### 5.3

#### A relação com o território

Compreendendo que o lazer pressupõe, na maioria das vezes, uma relação com o espaço, levantei uma questão nas entrevistas: “você acredita que a

---

<sup>146</sup> Um exemplo interessante que ilustra essa ideia foi relatado por Hilton Cobra no painel *Cultura e Papel do Estado*, no Canal Pensar Africanamente no Youtube. Ele conta que, quando presidente da Fundação Palmares, sua chefia de gabinete preparou uma portaria para ser levada à então Ministra da Cultura Marta Suplicy, estabelecendo uma cota de 20% do orçamento do MinC para a arte e a cultura negra. Ele disse que a ministra aceitou de bom grado e se dispôs a implementar, mas que uma semana depois disse que não assinaria a portaria porque tudo o que se pleiteava nela já estava na constituição. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=47bkDzk\\_P6g&t=6502s](https://www.youtube.com/watch?v=47bkDzk_P6g&t=6502s) (acesso em 08/10/21).

localização, as possibilidades de mobilidade e circulação pela cidade, interferem na forma como o projeto ocorre?”. A partir desse questionamento, e em outros momentos da análise, busquei compreender os atravessamentos do território nas histórias contadas, lembrando que elas se desenham na cidade do Rio de Janeiro.

Gênesis afirma que a questão da localização interfere muito nos eventos do Slam das Minas. Diz que o Slam nasceu no Largo do Machado, na zona sul do Rio de Janeiro, e por isso tinha um público que já morava na região central da cidade, mas também levava pessoas de outros lugares, das periferias e das cidades da baixada fluminense. No entanto, afirma que a ideia do Slam era ser itinerante, que o evento fosse realizado a cada mês em um lugar diferente da cidade.

A ideia era que a gente fizesse a cada mês num lugar da cidade. Só que, um ano antes da pandemia, a gente estava tendo muita dificuldade de fazer evento na rua por conta de opressão e a gente conseguiu uma licença para se apresentar na zona portuária, então nossas atividades ficaram concentradas na zona portuária. A gente vê que nosso público que é mais periférico não chega, não acessa. São muitas conduções e ali é uma zona muito difícil de chegar. Só quem mora ali que chega fácil. A gente ficou, esse ano, muito restrito a esse lugar.

A aquisição da kombi seria, para Gênesis, um fator que ajudaria o grupo a se deslocar por todos os bairros, até mesmo porque cada um dos integrantes saiu de um ponto específico da periferia ou da baixada fluminense – ela, de Nova Iguaçu, onde vivenciou o que chama de “ciclo da poesia”, pela grande quantidade de saraus.

A circulação pela cidade teria o objetivo de facilitar a mobilidade do público periférico e romper com a tradicional centralização das atividades nas regiões do centro e zona sul. “A importância de circular pela cidade é essa. A pessoa não precisa ter que vir para o centro para acessar nossa atividade. A gente pode ir até lá”.

Rodrigo diz que uma das maiores violências enfrentadas pela população negra na sociedade racista é a relação geográfica. Diz que as áreas habitadas em sua maioria por pessoas negras têm falta de transporte público e locomoção e que nelas não existem espaços culturais. Nessas áreas, diz ser importante frisar, não existem espaços, mas existem manifestações culturais. As pessoas criam manifestações e as desempenham a despeito da falta de espaços próprios ou de investimento. Afirma ainda que os recursos públicos e privados estão concentrados nas áreas onde a

população negra não está presente. “A relação geográfica é castradora, é desestimulante para que você não exerça seu direito de ir e vir. E de lazer”.

Flávia diz que nos eventos do Afrolaje não havia dificuldade com a localização porque o lugar onde era realizado, a praça Agripino Grieco, no Méier, é acessível. A grande questão era que muitas pessoas não tinham dinheiro da passagem para chegar.

O território está muito presente na narrativa de Martina, quando ela diz que o público para o qual se dirige, com quem realmente quer interagir, é o público de favela, seja da sua, o Complexo do Alemão, ou de outras, nas quais esteve temporariamente, como o Complexo da Maré. É com a favela que ela interage e a partir de sua experiência escreve suas poesias e cria suas performances. É uma produção local, embora tenha alcançado visibilidade em outros espaços.

A atuação de Carol também está muito ligada à favela, afinal, foi de onde surgiu o passinho, de onde são os integrantes do Passinho Carioca e é onde se concentra o público-alvo de suas ações. Ela diz que não existe dificuldade em se deslocar entre as favelas, isso porque cada integrante da companhia é de uma favela diferente, então eles têm acesso fácil em qualquer lugar, pois cada um é “cria” de um lugar, e mesmo quando não são, eles têm uma rede que indica o trabalho deles. Grande parte das favelas que eles acessam é na zona norte, algumas na zona oeste e na baixada fluminense.

Diz que o grupo é sempre bem recebido nas favelas e que as pessoas abraçam a ideia: “a gente já voltou diversas vezes no mesmo lugar porque gostaram do nosso trabalho, da roda de conversa, das palestras, de tudo que a gente faz, então a gente sempre voltava mais de uma vez”.

Fabíola conta que para o Awurê, a localização no bairro de Madureira é algo muito importante, tanto pela tradição cultural, pelas características do lugar, quanto para inverter essa relação dos lazeres concentrados no centro e zona sul.

Acho que demarcação política é muito importante, ela foi muito importante para a gente. Embora a gente já tenha feito o Awurê no Selina do centro, a gente já fez a roda no Solar dos Abacaxis, que é um museu de arte contemporânea ali em Laranjeiras. A gente já rodou. Mas foi muito importante esse nosso início, esse nosso quintal ali em Madureira. Fez a gente dialogar da maneira que a gente queria. Foi o que falei lá no início, de trazer as pessoas, olhar para lá. É sempre assim. As pessoas da baixada, de Madureira, sempre têm que vir para o centro da cidade. O olhar para tudo, todo o dinheiro da cidade está voltado para o centro, zona sul, do

túnel para lá [na direção da zona sul]. A gente fez a cidade olhar do túnel para lá [na direção da zona norte]. Foi importante a demarcação política para isso.

Ela diz que é engraçado ver as pessoas da zona sul pegando o trem pela primeira vez, perguntando se tem metrô: “A gente via as pessoas comentando no post ‘dá para pegar metrô?’, ‘pego o metrô até onde?’, ‘dá para ir de trem? que horas é o último trem?’, ‘dá para pegar um táxi ou Uber depois?’”. Isso por causa do pouco costume que essas pessoas têm de ir para o subúrbio, o pouco conhecimento desses territórios por muitos motivos, dentre os quais a concentração de atividades de lazer no eixo centro/zona sul. Conta sobre pessoas que iam a Madureira pela primeira vez e que passaram a conhecer outros programas para se fazer no bairro, como o Parque Madureira, o Mercado de Madureira e o Baile Charme do Viaduto. Fabíola acrescenta que isso ajudou a movimentar a economia criativa do bairro.

No entanto, ela diz que o Awurê não criou nada de novo, apenas se juntou a um grupo de pessoas que já fazia cultura, que já pensava o lazer ali há muito tempo:

(...) num lugar que já é reconhecido, que já é consagrado por escolas de samba, que já tem Portela, que já tem Agbara Dudu há mais de 30 anos, que já tem o Jongo da Serrinha. O lugar já respira, já tem ali o Baile Charme. Então, assim, a gente não criou nada. A gente, simplesmente, foi se juntar a um grupo de pessoas que já fazia cultura, já pensava nesse lazer há muito tempo. A gente foi ali se juntar a essas pessoas para fazer um circuito. Hoje existe um circuito de lazer, vamos dizer assim, de lazer e cultura na zona norte, no coração da cidade. Para mim, hoje, o coração da cidade é Madureira.

Ela diz que o que acontece com o Awurê, de movimentar esse circuito sem edital, sem apoio político, é o mesmo que acontece desde sempre em Madureira, que os movimentos culturais negros que aconteceram e começaram em Madureira aconteceram por iniciativas “nós por nós”.

A tensão centro/periferia está de alguma forma presente em todas as falas, que parecem representar um movimento de criação a partir dessa periferia do lazer, fora dos grandes centros de investimento privado e estruturação do poder público. Essa relação, no entanto, não é isenta de contradições, por isso, demanda uma análise mais detida da gestão do espaço na cidade do Rio de Janeiro e sua relação com a população negra e a produção do lazer.

### 5.3.1

#### Lazer e a produção racista do espaço na cidade do Rio de Janeiro

Para fazer essa análise, me utilizo da produção teórica do professor Denilson Araújo de Oliveira. Sua obra, da área da Geografia, traz a ideia de que a gestão do espaço na cidade do Rio de Janeiro é mobilizada pela raça, instrumentalizada nos dispositivos de bio e necropolítica, que materializam espacialmente a dominação racial e a cesura entre quem deve viver e quem deve morrer.

Oliveira (2017) afirma que as cidades brasileiras nascem para exterminar os negros enquanto sujeitos de direitos. Seu arranjo espacial no período colonial era necessariamente marcado pela existência de um pelourinho em praça pública, símbolo da presença de uma administração municipal e afirmador de uma ordem espacial racialmente hierárquica (Ibid.; p.94). Esse papel era também desempenhado pela cruz, símbolo do poderio da igreja e da subjugação das práticas religiosas dos escravizados, a câmara, que representava as leis e normas jurídicas, que afirmavam o negro como propriedade dos brancos e a cadeia, expressão do poder punitivo que encarcerava aqueles que transgrediam a ordem racial.

O professor segue afirmando que o uso do espaço então era um elemento que definia regras para que os negros soubessem o seu lugar. Acrescento aqui que, como Lélia Gonzalez (1988b) apresenta, as sociedades da América Latina são herdeiras históricas das formas de hierarquização social e racial dos colonizadores ibéricos, sociedades nas quais a segregação não era aberta, nomeada como tal, mas estava inscrita de forma sólida nas relações e aqui, na disposição do espaço, na configuração das cidades.

Esses elementos das cidades foram mantidos com o fim do colonialismo e atualizados ao longo dos tempos, formalizando a partir da ordem espacial a sensação racial de segurança, que protegia os brancos da “onda negra”. Para os brancos, um uso indiscriminado do espaço. Para os negros, um uso discriminado, feito de uma série de interdições<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Informações retiradas da palestra do Prof. Denilson Araújo, realizada em 26/11/20 e transmitida pelo Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XZs-D\\_BULIw&t=2205s](https://www.youtube.com/watch?v=XZs-D_BULIw&t=2205s) (acesso em 16/10/21).

A modernização do espaço urbano que teve início no século XIX consolidou o branqueamento da cidade, com a reprodução do modelo das cidades europeias, que representavam a civilização, o avanço. Esse “avanço” se fez pela higienização do espaço, que se materializava na eliminação dos territórios negros por meio de reformas urbanas, a mais conhecida delas a Reforma Pereira Passos, no início do século XX. A Reforma Pereira Passos seguiu o padrão da reforma urbana de Paris, com ruas alargadas, edifícios suntuosos, reformulação da zona portuária e derrubada dos cortiços, moradias onde a população pobre, em sua maioria negra vivia.

Raquel Rolnik, ao falar dos territórios negros, diz que a reforma atingiu importantes quilombos urbanos:

A reforma atingiu em cheio os mais importantes quilombos do Rio de Janeiro – a região portuária da Saúde e da Gamboa e os cortiços e habitações coletivas da Cidade Nova (Sacramento, Santa Rita, Santana e Santo Antônio). A Gamboa, ou mais especificamente o Morro do Pinto, era a área dos capoeiras, que ocasionalmente trabalhavam como carregadores do porto.

(...)

Grande parte dessa população preta e parda habitava os velhos casarões do Centro, aqui também recém abandonados como moradia da classe dominante, que começara sua peregrinação em direção à privacidade e exclusividade da zona sul. Além de local predominante de moradia, era o Centro fonte de sobrevivência para ambulantes, quituteiras, pedintes, prostitutas, vendedoras, etc. Era no Campo de Santana (hoje Praça da República) e nos pátios e avenidas dos cortiços, que se transformavam em terreiros de samba, jongo ou macumba, que o território negro do Rio se estruturava na virada do século (ROLNIK, 1989; p.8).

Esses territórios negros, cujos hábitos, forma de existir e cultura eram condenados pela branquitude como sinônimo de um atraso que precisava ser superado, foram alvo da ação biopolítica do governo municipal, que em nome da saúde da população – branca, retirou aquelas pessoas de suas moradias. Determinou-se que o espaço da cidade moderna, com suas ruas largas e jardins, seria livremente acessado apenas pela branquitude.

Com essa, que segundo Rolnik foi uma das maiores crises de habitação que a cidade viveu, a população negra e demais população pobre passaram a ocupar as encostas dos morros na região central ou os subúrbios, seguindo os caminhos da

linha do trem, sendo empurrados cada vez mais para longe do centro da cidade<sup>148</sup> (Ibid. p.9).

Esses territórios, como podemos depreender da leitura do texto, eram marcados pelas manifestações culturais negras, como a capoeira, as danças, o samba, a espiritualidade de matriz africana, que eram reprimidos pelo aparato de segurança da cidade e criminalizados. A sociabilidade negra tinha como elemento constitutivo os divertimentos, que eram um importante espaço para conservar e repassar as tradições e construir novas produções.

A essas manifestações se opunha o lazer moderno, um processo que Luiz Otávio Camargo descreveu como o avanço do lazer em um estilo urbano, inspirado no modelo das cidades europeias, que buscou superar os divertimentos do passado – dentre os quais o autor nem mesmo menciona os divertimentos da população negra – em uma perspectiva de ordem e progresso. Ele diz que as práticas lúdicas assumiram uma nova formatação entre 1850 e 1950, com o advento dos lazers domésticos com a mídia, os esportes, a ginástica, os passeios pela cidade, a frequência a parques e áreas verdes, de inspiração higienista (CAMARGO, 2011).

Os lugares para onde a população negra e pobre foi sendo empurrada eram marcados por aquelas manifestações artísticas e culturais, às quais se opunha o lazer “sadio”, moderno, eugênico, que a cidade endossava. Assim, as favelas e os subúrbios, principalmente os mais habitados pela população negra, se consolidam como lugares estigmatizados, marcados pela gestão necropolítica exercida pelo Estado e por outros atores privados, pouco contemplados pelos investimentos em urbanização, saneamento básico, serviços públicos e equipamentos de lazer<sup>149</sup>

<sup>148</sup> Apresentando dados do Recenseamento de 1980, Rolnik discorre sobre a distribuição racial nos bairros do Rio de Janeiro. “*A predominância de brancos é bem marcada na Zona Sul (Copacabana, com 13,41% de pretos e pardos; Botafogo com 16,35%; e a Lagoa com 22,43% e no filet-mignon da Zona Norte (Tijuca, com 18,73%, e Vila Isabel, com 18,96%), regiões que sofreram um processo claro de ‘gentrificação’.* Enquanto há regiões com mais de 80% de brancos, há outras com menos de 50%. É o caso, por exemplo, do distrito de Santa Cruz, com 52,6% de pretos e pardos. Os subúrbios de Campo Grande, Jacarepaguá, Bangu, Anchieta e Penha, que já apareciam, em 1950, como regiões concentradoras de não-brancos, em 1980, têm todas mais de 40% de sua população composta por pretos e pardos”. (Ibid.; p.9)

<sup>149</sup> Em minha dissertação de mestrado (LOPES, 2017), abordei a desigualdade na distribuição de equipamentos de lazer na cidade do Rio de Janeiro, apontando a concentração de equipamentos públicos e privados nas regiões do centro e zona sul e os menores percentuais na zona norte e principalmente na zona oeste, constatando que os maiores investimentos em lazer estão concentrados nessas áreas em que a população negra está em menor quantidade, enquanto os territórios ocupados por essa população são os que recebem menos investimentos de diversas ordens e são marcados pela ausência, principalmente, de equipamentos culturais como teatros, museus, cinemas e casas de espetáculo.

(LOPES, 2017). No entanto, são espaços marcados pela fertilidade cultural, cujas produções são alvo da estigmatização que sempre marcou esses lugares. Por isso Rodrigo diz que nas áreas habitadas por pessoas negras não existem equipamentos culturais, mas existem manifestações culturais, porque essas atividades acontecem mesmo na ausência de investimentos.

Denilson Araújo (2017) fala sobre como essa lógica de produção do espaço se atualizou e analisa a inscrição espacial do imaginário colonial biopolítico nas políticas de *city-marketing* no Rio de Janeiro. Abordei, em minha dissertação, o conceito de empresariamento urbano de David Harvey, sua relação com o fortalecimento da indústria do entretenimento e sua ação sobre o espaço público, restringindo o lazer a um lazer determinado pelo mercado:

Empresariamento urbano é o modo de gestão da administração local que busca o desenvolvimento econômico da cidade pela sua inserção no contexto do capitalismo internacional, atraindo investimentos do capital financeiro. Para isso, são feitos investimentos pelo poder público e por grupos empresariais a fim de oferecer as vantagens demandadas à instalação de empresas ou financiamentos, que incluem a modificação da infraestrutura urbana com o objetivo de maximizar a atratividade da cidade para o capital e para o consumo. Esse fenômeno tem uma dinâmica própria, implica uma série de estratégias que podem ser realizadas simultaneamente ou não, dependendo do contexto local. (LOPES, 2017; p.117)

Oliveira fala do mesmo fenômeno, que tem ocorrido nas últimas décadas, chamando-o de marketing urbano, que, no Rio de Janeiro, cidade que funciona como vitrine desse processo, é caracterizado pelo uso da retórica falsa de participação popular e unificação da cidade em torno de consensos como o mito da democracia racial, fortemente promovido pelos meios de comunicação de massa<sup>150</sup> (OLIVEIRA, 2017; p. 79). Esse marketing dissimula a desigualdade racial e apresenta o Rio como cidade cordial, exportando imagens de harmonia entre as raças (Ibid.; p.87).

O discurso do urbano nesse contexto é marcado pela despolitização e naturalização das desigualdades que marcam a cidade e ao mesmo tempo um reforço da ideia de crise urbana que vem a ser solucionada com medidas que

---

<sup>150</sup> “A grande mídia terá a responsabilidade de: 1- (re)produzir o discurso paisagístico do povo cordial e da democracia racial; 2- camuflar o conteúdo segregador do marketing urbano; 3- divulgar imagens de áreas gentrificadas para se tornarem centros de atração turística nacional/internacional. Nas peças publicitárias a cidade do Rio de Janeiro está a dois passos do paraíso, e a imagem racializada da sociedade perfeita é exemplo para o mundo” (Ibid.; p.88).

reforcem a segregação e imponham entraves na mobilidade dos grupos negros e pobres em nome de uma sensação de segurança<sup>151</sup>.

O professor elenca ainda, os chamados espaços-vitrine da dominação e hegemonia de classe e racial: “três paisagens higienizadas são muito acionadas no marketing urbano da democracia racial: as praias, o carnaval (tanto de rua quanto do Sambódromo) e o futebol (marcadamente, o Maracanã)” (Ibid.; p.88). Esses espaços são usados como simulacros de integração social, mas sua dinâmica revela elementos de repressão, como no caso das praias, que no discurso são enaltecidas como espaço democrático, mas na prática são marcadas pela violenta contenção do fluxo de jovens negros que se dirigem a esses espaços, tidos como perigosos, uma ameaça à ordem<sup>152</sup>.

Essa questão da contenção dos fluxos e entraves de mobilidades postos entre o subúrbio e a “área nobre” me fez recordar a peça publicitária de lançamento da linha 4 do metrô do Rio de Janeiro, lançada em 2017, que estendia o metrô, que até então ia com a linha 1 apenas até a estação General Osório em Ipanema, por mais estações em bairros como Leblon e São Conrado, até o Jardim Oceânico na Barra da Tijuca. Linha essa que, aliás, foi motivo de críticas dos moradores dessas regiões porque levaria a “ralé” das zonas norte e oeste para as praias daquela região com mais facilidade. Mais uma vez percebe-se que o fluxo negado é aquele em direção ao lazer, não o em direção ao trabalho. Pois bem, a imagem mostra a ligação entre o final da linha 2, que percorre o subúrbio, com uma foto de um casal negro, estereotipado e a zona sul, com fotos de um casal branco<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> “*Produz, sobretudo, uma nova consciência do urbano a partir dos seguintes atributos: 1- maciço investimento na afirmação de interesses comuns dos cidadãos; 2- forte apelo aos valores de solidariedade humana e voluntarismo; 3- naturalização da desigualdade [e despolitização da produção capitalista e racista do espaço]; 4- descompromisso com a identificação dos mecanismos geradores da crise da cidade (Idem). A cidade deixa de ser o local de abrigo e passa ser o locus do medo e do perigo racializado. As estratégias de segregação são postas como bem-vindas para afastar o mal-estar e gerar uma sensação de segurança.*” (Ibid.; p.79).

<sup>152</sup> Também abordo esse caso da interdição de jovens negros nas praias da zona sul em minha dissertação de mestrado (LOPES, 2017).

<sup>153</sup> A peça publicitária, lançada no ano de 2017, causou polêmica, tendo sido acusada de racismo, o que fez com que o Metrô Rio a retirasse de circulação. <https://extra.globo.com/noticias/rio/metro-do-rio-retira-propaganda-de-estacao-apos-acusacoes-de-racismo-21838389.html> (acesso em 18/10/21).



Propaganda em estação da linha 4 do metrô Rio – Fonte: Jornal Extra

Na época, quando eu – que fazia esse mesmo trajeto da zona norte para chegar à PUC-Rio – vi essa propaganda, refleti sobre como aquilo representava a materialização dessa divisão racial do espaço, mesmo em um discurso que buscava expressar a diversidade racial. Percebi colocadas ali as peças pregadas pelo inconsciente, como Lélia Gonzalez dizia, a expressão da neurose cultural brasileira, que diz além do que fala e mesmo quando não quer dizer-se racista, mostra isso de forma muito contundente, apontando os papéis de cada grupo racial na tal “cidade cordial”.

Oliveira, mencionando Agamben, afirma que “o racismo ao inscrever-se espacialmente cria campos, isto é, [...] território que existe fora da ordem jurídico-política, a materialização do estado de exceção” (Ibid.; p.80). O racismo, mobilizado pela hegemonia da branquitude, justifica no medo branco suas ações arbitrárias e violentas, produzindo segregações espaciais e transformando esses territórios nos “mundos de morte”, como relata Mbembe, zonas marcadas pela matabilidade, pela violência como regra e pelas mais variadas formas de interdição do direito de ir e vir<sup>154</sup>. Essas zonas se materializam na realidade das favelas e subúrbios.

<sup>154</sup> O professor dá o exemplo da proibição dos rolezinhos – eventos organizados por jovens negros da periferia para se encontrar em shoppings centers, que acendeu o medo branco, mobilizando o aparato de repressão para proteção da propriedade – como estratégia biopolítica de contenção territorial pelo racismo (Ibid.; p.82). Os exemplos das interdições de pessoas negras nas praias da zona sul, todos esses mostram o lazer como elemento de fundo dessa gestão biopolítica. Os trânsitos

Lívia Casseres e Thula Pires (2017) fazem uma comparação entre o estado de ilegalidade vigente nas colônias como apresentado por Mbembe em *Necropolítica* e o estado de exceção constante vivenciado nas favelas do Rio de Janeiro para dizer que esses são os locais contemporâneos de exercício do necropoder:

Ao compreendermos a normalidade racista como um elemento estruturante e estruturado pela ordem política brasileira, não se sustenta a visão da “crise de soberania” nos territórios de favelas. Ao revés, o que existe nos espaços negros da cidade do Rio de Janeiro é a expressão mais crua do poder soberano do Estado, que reside no poder de ditar quem pode viver e quem deve morrer.

O direito de matar, deixar viver ou expor à morte está cristalizado nas decisões cotidianas e na persistente lógica (e não “crise”) da política de segurança autoritária e genocida que se executa historicamente no Estado do Rio de Janeiro, com o necessário apoio da política proibicionista das drogas e da criminalização por atacado de negros e negras.

Totalmente apartada do discurso filosófico racional da modernidade, existe aqui uma soberania com o significado de decisão política de “instrumentalização generalizada da existência humana e destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2016, p. 125). (Ibid.; p. 1461)

Considero importante trazer todo esse aporte para que a partir dele se perceba a situação territorial da qual partem algumas das sujeitas dessa pesquisa para localizar a arte por elas produzida na gramática do lazer. Essa arte é produzida das e nas periferias da cidade, no interior da contradição entre a cidade que se quer mostrar e os corpos e culturas que se quer exterminar. Martina e Carol na narrativa apresentada neste trabalho dão um bom exemplo dessa produção que parte de – e se relaciona de forma profunda com – territórios que são fruto da gestão biopolítica do espaço, zonas de exercício do necropoder.

Sem romantizações, essa arte é produzida de um contexto de escassez. Do ponto de vista do lazer, daquilo que se chamaria de ausência de lazer pela pouca disponibilidade de equipamentos, falta de investimentos e distância mais simbólica do que física desses equipamentos centrais, se cria, se inventa, se reivindica esse atributo tão próprio da zona do ser. Na contramão – ainda que não absoluta – do que a cidade do colonizador dita sobre o que deve ser o lazer e ao mesmo tempo dificulta esse acesso, produz-se em termos próprios essa linguagem. Diretamente

---

que são negados na cidade são quase sempre trânsitos para o lazer, já que os para trabalho são necessários para manutenção do mundo branco. O lazer aqui se mostra como atributo da branquitude que tem livre circulação pelos diferentes espaços da cidade.

das fronteiras das cidades, dos fluxos de mobilidade contidos. No entanto, elas e eles querem investimentos, querem políticas públicas, querem reconhecimento daquilo que produzem, porque isso dá uma sensação de valor e garante a tão necessária sobrevivência.

### 5.3.2

#### Os “contrausos” do espaço

Denilson Araújo afirma que a eficácia do marketing urbano está ligada a processos de reificação, a saber, de invisibilização, negação, destituição de importância da memória dos grupos negros e pobres na produção do espaço. A revitalização de espaços antigos, que é de grande interesse do capital, é operada por meio da despolitização desses espaços, pelo falseamento dos processos de luta e produção do esquecimento da contribuição desses grupos. “(...) revitalizam-se as heranças físico-territoriais e mascaram-se as heranças socioterritoriais ou sociogeográficas coloniais” (OLIVEIRA, 2017; p. 85).

O racismo brasileiro cria e recria condições para impedir a reconstrução das experiências de tempo e a construção histórica de uma consciência espacial definindo o que deve ser lembrado, onde deve ser lembrado, como deve ser lembrado, quando deve ser lembrado, em que contexto deve ser lembrado, quais inscrições serão escolhidas para serem lembradas e principalmente o que deve ser esquecido, silenciado e apagado para não comprometer as estruturas sociais de poder racista, que paradoxalmente, não se vê como racista (OLIVEIRA, 2019; p.11).

O professor menciona, em contrapartida a esse processo, o enfrentamento produzido pelos movimentos negros na preservação da memória e ressignificação do espaço. Afirma, a partir do exemplo da região da zona portuária e os esquecimentos operados nas obras do Porto Maravilha, que o movimento negro buscou politizar esse esquecimento e transformar a região em uma forma espacial simbólica da diáspora. Isso se faz acentuando os aspectos relevantes do passado, dando novos significados a esse passado pela criação de tradições e de lugares de memórias coletivas da diáspora (OLIVEIRA 2017; p.86).

Os movimentos negros – e aqui acho importante pontuar que não compreendo esse como um processo somente do movimento negro politicamente organizado, mas de subjetividades negras implicadas na reivindicação do território

mesmo que de forma orgânica – então, lutam contra a produção do esquecimento reavivando a memória e ressignificando o espaço, construindo agências a partir das formas espaciais naquilo que Denilson Araújo chama de pedagogia territorial da luta antirracista, que busca descolonizar o espaço<sup>155</sup>.

O professor chama esses movimentos de “contrausos” do espaço, que mais tarde apresenta como uma luta “contraespacial”. Essa luta contraespacial, segundo ele, estabelece ruídos, constrangimentos à ordem espacial racista e elitista instituída (OLIVEIRA, 2017; p.111), é estabelecida por meio de um regime de “fundo de quintal”, como um lugar de produção de sociabilidade, de encontros, acesso aos conhecimentos negados, produção de subjetividade. Essa luta tem dimensões ontológica e epistemológica, buscando construir outros horizontes de sentido<sup>156</sup>.

Utilizando-me dessa ideia, aponto que a produção cultural negra, aliada ao território, constitui esses contrausos do espaço, vez que desafia o confinamento produzido pela gestão racista do espaço, a morte sentenciada pelo necropoder, o apagamento não só das linguagens culturais negras, mas de negros e negras como sujeitos, da forma que já analisamos em capítulo anterior. A arte negra, em qualquer que seja sua forma, produz subjetividade, ressignifica a memória negra, tanto a do passado como a do futuro, constrói novas memórias e transforma os espaços em que se estabelece, por mais que fora dos territórios negros, quando fura a barreira da contenção do fluxo, em quilombos.

Esses contrausos do espaço podem não ser fixos, não modificarem definitivamente a cidade segregada. No entanto, quando Rodrigo, quando Sol, criam espetáculos teatrais que resgatam a memória, reverenciam a cultura negra, apresentam outras visões sobre a população negra, projetam o futuro, mesmo que,

---

<sup>155</sup> “*Vemos o movimento negro transformando os lugares de horror da escravidão em lugares de memória corporificados e, concomitante, a reafirmação das agências negras através das formas espaciais como uma pedagogia territorial da luta antirracista. Compreender as r-existências inscritas nas formas espaciais revelam enfrentamento de uma longa duração que tem sido percebido pelo movimento negro. Essas formas espaciais são símbolos de que um status desigual foi historicamente produzido e há necessárias políticas compensatórias e reparatórias a serem construídas no curto, médio, longo e longuíssimo prazo*” (OLIVEIRA, 2019; p.12).

<sup>156</sup> Informações retiradas da palestra do Prof. Denilson Araújo, realizada em 26/11/20 e transmitida pelo Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XZs-D\\_BULIw&t=2205](https://www.youtube.com/watch?v=XZs-D_BULIw&t=2205) (acesso em 16/10/21). A palestra já mencionada aqui é mais recente que o texto, e nela ele não usa o termo contrausos, mas fala da luta contraespacial, que acredito que não seja muito diferente. Eu, a partir do entendimento que pude construir com as fontes que me foram apresentadas, prefiro falar de contrausos porque isso dá a ideia de uma ação que pode ser mais pontual, contraditória, que pode se estabelecer em um dado momento mas em uma relação paradoxal com os mecanismos de gestão racista do espaço que não deixam de atuar, mas essa é uma questão apenas do termo escolhido.

por necessidade, eles sejam assistidos em teatros localizados quando muito no centro, ou na zona sul, em espaços elitizados, pouco acessíveis a pessoas negras, faz-se um contrauso do espaço.

O meu lugar é caminho de Ogum e Iansã  
 Lá tem samba até de manhã  
 Uma ginga em cada andar  
 O meu lugar  
 É cercado de luta e suor  
 Esperança num mundo melhor  
 E cerveja pra comemorar  
 O meu lugar  
 Tem seus mitos e seres de luz  
 É bem perto de Osvaldo Cruz  
 Cascadura, Vaz Lobo e Irajá  
 O meu lugar  
 É sorriso é paz e prazer  
 O seu nome é doce dizer  
 Madureira, lá laiá  
 Madureira, lá laiá  
 (Arlindo Cruz)

O caso do bairro de Madureira, mencionado por Fabíola, que tem o Awurê se somando a outros movimentos culturais negros já consolidados, é um ótimo exemplo desses contraespaços, que ressignificam a cidade para preservação e construção de memória negra.

Madureira é um bairro marcado pela herança cultural negra, principalmente na música. Essas práticas também têm um forte componente territorial, estão intimamente ligadas ao espaço. No coração da zona norte, o bairro, cuja ocupação se consolidou a partir da construção da ferrovia no final do século XIX e principalmente com o êxodo rural da região do Vale do Paraíba, a reforma urbana que retirou a população negra do centro da cidade e a vinda de imigrantes europeus para trabalharem nas fábricas (TORRE, SARMENTO, SILVA, 2019), foi marcado inicialmente pelo jongo.

A história do jongo, da sua herança conservada por descendentes de escravizados que habitaram o Morro da Serrinha já foi contada aqui. A Serrinha é a maior referência na cidade de conservação do patrimônio do jongo, abrigando hoje a Casa do Jongo da Serrinha<sup>157</sup>. Existem, ainda, movimentos que promovem

<sup>157</sup> “A Casa do Jongo da Serrinha é um espaço criado com o apoio público em 29 de novembro de 2015 (<http://www.pontaojongo.uff.br>, 2016) e gerenciado pela comunidade. Nela acontecem atividades como apresentações artísticas, com rodas de samba e jongo semanais, com convidados se juntando ao jongo da serrinha. Nela ainda ocorrem sessões de cinema e oficinas culturais, com

rodas de jongo nas ruas do bairro, como a Cia. de Aruanda, que promove o Fuzuê d’Aruanda, roda de danças populares embaixo do Viaduto de Madureira.

O samba é a grande tradição do bairro. Nascido na Praça Onze, na tradição das casas das “tias” baianas do Morro de São Carlos, com a expansão da cidade, ele chega ao subúrbio, se desenvolvendo nas festas, nas feijoadas no quintal das “tias”. Assim nasceram duas das mais tradicionais Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Portela, em 1923 e o Império Serrano, em 1947 (Ibid.), situadas em Madureira. Os autores afirmam que a música negra, além dos espaços privados, fez um movimento cada vez maior em direção às áreas públicas, sejam as ruas, os bares ou as quadras das escolas de samba<sup>158</sup> (Ibid.; p.8).

Outro espaço de encontros e preservação da memória do samba de Madureira é a Feira das Yabás, feira gastronômica com a culinária das matriarcas do bairro, que funciona como um espaço de manutenção da cultura afro-brasileira e da culinária do subúrbio. O evento foi criado pelo compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz e tem o samba como marca registrada, promovendo uma roda de samba com a presença de artistas locais (Ibid.; p.10).

Mas não só o jongo e o samba fazem parte do circuito cultural de Madureira, outro ritmo tradicional é o charme. O tradicional Baile Charme, que combina ritmos como o R&B, e o hip-hop, é realizado há mais de trinta anos na parte inferior do Viaduto Negrão de Lima, o Viaduto de Madureira, que é um grande exemplo de apropriação do espaço público por grupos coletivos para a construção de uma cultura local (Ibid.p.12). O baile nasceu ligado ao bloco de carnaval Pagodão de Madureira, que no ano 2000 fundou o Espaço Cultural Rio Charme, transformando o projeto em associação, comandando projetos sociais e culturais além do evento<sup>159</sup>.

No ano de 2012, foi inaugurado – no bojo das obras da “cidade olímpica” – o Parque Madureira, terceiro maior parque da cidade, com a proposta de levar lazer e cultura para a zona norte, se tornando a maior área de lazer da região. O parque

---

*aulas de cavaquinho, canto, jongo, cultura popular, percussão, artes plásticas, iniciação musical, oficina de memória e leitura para cerca de 400 crianças, além de exposições e da existência de biblioteca (jongodaserrinha.org, 2017), como um grande centro cultural e social, ligado à música, mas extrapolando essa questão”* (Ibid.; p. 11).

<sup>158</sup> Os autores dizem que, apesar de a espetacularização do carnaval, sua transformação em produto do turismo e da construção da Cidade do Samba na zona portuária, que fez parte de uma tentativa de desterritorializar a confecção das escolas de samba, afastando-as da comunidade, o samba mantém sua característica territorial por meio das atividades nas quadras das escolas e em outros eventos (Ibid.; p.5).

<sup>159</sup> Disponível em: <http://viadutodemadureira.com.br/2016/o-espaco/> (acesso em 21/10/21).

conta com uma arena cultural e um grande palco, chamado de Praça do Samba, que recebe uma série de eventos ligados ao samba e a outros ritmos musicais. Em 2013, ele foi palco da Batalha do Passinho, evento que reuniu por volta de quarenta e oito mil pessoas em torno da manifestação cultural.

O Parque Madureira é outro exemplo de espaços que, independentemente do intuito com que foram criados, são apropriados pelos moradores no desenvolvimento de uma cultura local, abrigando inclusive dinâmicas emancipatórias como o Wakanda em Madureira. O evento foi criado em 2018, começando como um encontro entre jovens negros que se conheceram pelo facebook, em grupos que se congregavam em torno da agenda negra, e resolveram fazer um piquenique no Parque Madureira. Os eventos foram se repetindo, agregando cada vez mais pessoas, funcionando como espaços de sociabilidade, troca, fortalecimento da identidade negra regados a música negra, afroempreendedorismo, cultura e diversão. Antes da pandemia, os eventos lotavam, chegando a reunir milhares de pessoas.

Esses exemplos não esgotam a riqueza da produção cultural negra em Madureira, que é muito mais vasta, mas nos ajudam a compreender a relação do lazer produzido por pessoas negras com o território. É importante afirmar novamente que esses contrausos do espaço podem contar em um momento ou outro com investimentos do poder público, com o reconhecimento como patrimônio cultural da cidade e até dependem desse investimento para realizarem suas atividades e que isso não os descaracteriza como tal – até mesmo porque em muitos casos ele é posterior à mobilização das pessoas – e não é isento de dificuldades só revela a contradição sempre presente no cotidiano desses movimentos.

## 5.4

### Resistência

A liberdade pro povo preto tem um sentido completamente diferente. O significado que o ocidente criou não funciona para nós. Aliás, tem como condição pra sua existência a nossa destruição das mais variadas maneiras.

Mas há que se construir, para além da luta ferrenha, um espaço de alegria, de leveza.

Para quem foi inscrito no signo da morte, a festa também é trincheira.

É terreno construído, é espaço de disputa.

Há que se produzir a leveza, essa prerrogativa tão própria e exclusiva da branquitude, e assumi-la nos nossos termos. Na teimosia, na reinvenção.

Foi assim que nossos ancestrais nos trouxeram até aqui e é esse também o legado que devemos transmitir.

(Ana Carolina Mattoso, 09/2020)

111. A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui escrevendo em movimento de dança é se permitir essa fuga. Essa afirmação me movimentou até esse espaço-tempo em que a conta não fecha... A luta, a fome, a miséria, a sede... Repetições da precariedade. “Acumulação negativa, apesar de um oxímoro, descreve perfeitamente esse contexto.” D.F.S.

(Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzi)

Se livrar dos engessamentos que a academia produz é uma tarefa muito difícil. Mesmo ao trabalhar epistemologias que mobilizam críticas às formas de imposição de uma racionalidade ocidental desumanizadora e castradora. Mesmo consciente das ficções que sustentam os pressupostos da ciência, colocando a neutralidade e a objetividade científica como instrumentos para afirmação do eurocentrismo como única possibilidade teórica.

Mesmo mobilizando um referencial de rebeldia, de resistência, de transformação em algo novo justamente pelo não encaixe a esses padrões, ainda somos, corpos dissidentes<sup>160</sup>, paralisados por esse cânone. Pelas exigências de adequação, pelos crivos pelos quais nossos trabalhos são analisados e comparados às lentes que não são as nossas, às perguntas que não são as que fazemos. Isso nos leva a romper o fluxo de nossas palavras, a duvidar de nossas formulações, engessar nossa linguagem, submetendo-nos a uma condição de possibilidade externamente imposta.

Nesse momento, com passos titubeantes, me proponho a de forma mais contundente, mais aventureira, tentar romper com os engessamentos e reverências para refletir sobre a resistência produzida na e produtora da arte negra. Pretendia, no início desse trabalho, ser capaz de falar sobre a resistência em um tópico próprio, mas contra a minha previsão, ela tem aparecido desde o início dessa pesquisa de campo e cada aspecto que analisei a traz de forma muito potente.

Resistência é a categoria que desde o início desse trabalho me mobiliza como propriedade do que, enfrentando todo o aparato que produz a impossibilidade, é. Daquilo que diante de barreiras das mais diversas profundidades, de interdições, apagamentos e sobredeterminações, teima, ultrapassa, readapta e existe.

---

<sup>160</sup> O plural aqui fala não só de mim, mas dos intelectuais negros de um modo geral.

Eu costumava pensar que as resistências se faziam apenas na completa ruptura, na radicalidade que afasta todo resquício de dominação – se é que isso seja possível. Hoje entendo que as resistências têm múltiplas formas e possibilidades, elas mesmas aliás, não se submetem a predeterminações, a categorizações, a disposições autorizativas de sua existência. As resistências se fazem também pela tomada de resquícios da dominação, pela negociação com ela, pela apropriação dela. Mesmo por uma pequena fresta, elas se configuram e persistem. As resistências contrariam a total inviabilidade da existência negra.

Longe de uma linearidade que as coloque em estado de perfeição ou de sozinhas performarem a completa libertação, mas também longe de serem diminuídas por escolhas menos ou mais arriscadas, as resistências são geradoras da persistência da vida negra em um mundo de morte. São estratégias de sobrevivência. São atalho para mudanças.

Cumpra aqui refletir brevemente, diante de tudo o que já foi apresentado nos pontos anteriores, sobre o lugar da arte negra nas resistências produzidas pelos corpos negros. Longe da intenção de categorizar ou fazer juízo de valor sobre o que é ou não é resistência nas diferentes atividades, quero celebrar a inventividade observada na sobrevivência dessas construções. Resistir pode ser romper, inovar radicalmente, saquear, ou simplesmente continuar.

Já não é segredo o papel da arte – e do lazer – como resistência, criatividade, criação e imaginação política negras. Isso não é de hoje. Os muitos movimentos que tive a oportunidade de visitar pela fala de meus interlocutores e interlocutoras traçam um mapa dessa ferramenta. Nossas grandes estratégias foram elaboradas a partir da arte, passaram por ela em algum momento. A arte é uma das nossas bússolas para a recusa da subalternidade e construção de um outro lugar.

Começo apresentando alguns dos discursos de nossos sujeitos e sujeitas de pesquisa sobre essa resistência para depois inferir mais algumas formulações com a ajuda de meu marco teórico.

Busquei, em cada uma das entrevistas, construir de forma artesanal a configuração das resistências. Isso se fez pela observação das barreiras que se colocavam, das formas com que eles e elas criavam o novo, conservavam aquilo que foi negado e pela leitura do que eles mesmos consideram como parte de uma luta política.

Minha última pergunta nos questionários era: “no seu ponto de vista, como a sua atuação se insere na luta política negra?” Por trás dela, a intenção de observar como cada um e cada uma percebe a luta negra em seu contexto próximo, o que entendiam por luta política e como viam sua relação com a arte que produziam.

Fabíola respondeu que a escolha de Madureira como local já é uma escolha política e que falar sobre religiosidade, identidade, costume e pertencimento é falar de política, é fazer política. Diz que o Awurê é político porque toca em questões que estão à flor da pele como raça, religião.

A luta política para ela está em tratar de identidade negra e pertencimento a partir do aporte de espiritualidade e da cultura e ela ligada, que sofreram interdições, que são reprimidos em vários espaços, seja pelas dinâmicas de racismo religioso, que se materializam na violência brutal contra os locais de culto das religiões de matriz africana, seja pelas dinâmicas de assimilação cultural que rondam as produções negras.

Como aspecto disso, ela narra o impacto que pôde observar do Awurê sobre as rodas de samba no Rio de Janeiro:

A gente está construindo. Muitas rodas de samba têm cantado nos seus lugares, músicas voltadas a religiosidade, falando de orixá. A gente tem conversado muito sobre isso, porque não acontecia em todas as rodas de samba. Muitas rodas de samba, dando nome às suas rodas de "samba de caboclo", "samba de axé" e isso, há três anos, não existia. (...) Algumas pessoas tinham falado "esses meninos estão achando que estão tentando copiar o Awurê?". Não gente, não é cópia, é pertencimento. A gente alcançou nosso objetivo que era fazer as pessoas sentirem pertencimento. Isso é o que a gente sempre quis, que as pessoas sentissem a gente cantando, louvando orixá. É isso que a gente sempre quis. Objetivo alcançado.

Esse movimento que Fabíola chama de reafricanização do samba, de resgate da origem do samba, que é o terreiro, a música que se fazia quando acabavam os candomblés, tem se colocado em oposição a movimentos como a profusão de músicos evangélicos no samba, que acabavam por negar as suas origens africanas ao afirmar que “o samba era de Jesus”. A atividade do Awurê se coloca também na contramão desses processos de apropriação do samba e da cultura negra que os despolitizam. Ao contrário disso e apesar disso, se produz pertencimento e fortalecimento da identidade negra.

Flávia respondeu essa pergunta com a declaração incrível que já reproduzi aqui em capítulo anterior, em que ressalta que a linguagem política mais antiga e

uma das mais potentes produzidas pelo povo preto é a cultura. Diz que a performance guarda uma gramática ancestral de conservação das heranças, de veiculação das desobediências, de corporificação de estratégias de fuga e que isso deve ser conservado e preservado. O lúdico é para ela um meio que ainda hoje deve ser estimulado, ensinado nas escolas, cada vez mais difundido, como forma de preservação e fortalecimento da identidade negra, como linguagem de elaboração política. “O que vai elevar a estima do nosso povo é ele saber a verdade sobre a nossa cultura. As manifestações culturais estão mais impecavelmente para a formação de opinião, para a formação de identidade da população negra”.

Concordo e aprendo muito com essa fala, que me ajuda a observar a arte negra como a via pela qual se expressa secularmente a nossa produção política. Nossos discursos, elaborações da realidade, expressão da subjetividade, compartilhamento de valores, imaginação de mundos outros e novos, passam, em maior ou menor medida, pela arte, são vivenciados nos momentos de lazer. Essa sempre foi uma forma de reunião e de organização da população negra, sempre foi palco para suas construções políticas, resistindo a tempos em que tais construções eram duramente reprimidas fosse pela máquina senhorial ou pela estatal e construindo conjuntamente os tempos em que a organização política era tolerada – não diria permitida<sup>161</sup>.

Gênesis disse que a maior contribuição política do slam é a cura de pessoas pretas. A política está presente no slam de diversas formas: no seu conteúdo, que incorpora forte crítica social, busca romper com a erudição que torna a poesia propriedade exclusiva da branquitude, mas, mais do que isso, vocaliza as múltiplas experiências que afetam a vida negra. Ao vocalizar essas experiências de dores,

---

<sup>161</sup> Alguns exemplos me levam a formular essa afirmação. O jongo foi apresentado por Flávia como uma ferramenta pela qual os escravizados e escravizadas falavam de suas mazelas, protestavam contra a condição em que viviam, tudo a partir de metáforas, de uma linguagem que não poderia ser captada pelos senhores, pelo aparato de tutela e repressão que a casa grande representava. Ainda no período em que esse controle passou para o aparato estatal e as manifestações de liberdade negra foram criminalizadas, oficialmente reprimidas. Ou ainda na efervescência política que representaram os anos 1970, quando em plena ditadura militar, diante da negativa de organização política, repressão e censura, os espaços de lazer foram o palco dessa organização, dessa imaginação de mundo e expressão do amor pela negritude, como conta a história de Filó. Nesses momentos, o lazer, as manifestações culturais, foram a linguagem por meio da qual esse movimento se manteve. E mesmo depois, no período de redemocratização, quando as organizações negras avançaram no espaço público e na ocupação de instâncias políticas, a linguagem artística se manteve como importante instância de luta.

amores, desejos, pensamentos, ela humaniza esses corpos, que têm aí também a oportunidade de existir além da dor. Existir é também resistência.

Está presente também, no caso aqui analisado como expressão de corpos que estão atravessados por outras linhas de desumanização e exposição à morte, como a identidade de gênero e a sexualidade dissidentes do cisheteropatriarcado. O Slam das Minas congrega vozes dissidentes desses padrões, corpos que experimentam outros requintes de precarização. Gênesis fala, por exemplo, que entre as dificuldades que existem de fazer o evento na rua está o perigo ao qual estão expostos esses corpos LBTs, que requer uma grande cautela na escolha das localidades.

Olha quantas mulheres, quantas mulheres pretas a gente tem na rua, para se acontecer alguma coisa ruim. A gente está falando uma poesia que é muito política, que é de confronto. Nossos corpos estão no *front*, mas a gente não quer que isso aconteça. A gente não quer que nossos corpos estejam em perigo. É tudo sempre pensando onde dá, onde não dá.

Não se deve esquecer que essa arte é produzida a partir de vidas frágeis, que estão no corte onde a soberania exerce seu direito de matar. As performances se mostram como o grito, o discurso que emerge do lugar de dor e desafia esse lugar. Não o desafia no sentido de extinguir esse perigo ou essa possibilidade de morte, porque isso não é possível por tal via, mas ousa construir a partir dessa fronteira um lugar de enunciação.

Fátima Lima, mobilizando o conceito de ebó artístico-epistêmico diz que a performance negra é uma forma de, ao vocalizar as dores do sistema racista, “devolver o trauma ao mundo” e assim poder construir caminhos de cura, devolvendo os processos de violência para os lugares que o geraram. A partir da performance negra, a tomada de consciência da negritude e o ato de contar a história a enterrariam devidamente, produzindo alguma forma de cura (LIMA, 2021).

Essa palavra é o instrumento a partir do qual Martina se elabora, elabora sua realidade e constrói estratégias muito potentes de existência e sobrevivência para seu território. Ela, ao dialogar de forma tão dedicada com o público de sua favela, ao se tornar uma voz e influência para os seus, oferece caminhos, atalhos para a existência nesse mundo de morte. Um desses atalhos é a negação de ser definida pela dor, de se resumir exclusivamente a isso. Martina entendeu que para existir,

ela não pode ser engessada nesse lugar, mas que pode expressar outras potencialidades ou reinterpretar o inevitável sofrimento a partir de sua arte.

Esse bagulho de "vidas negras importam". Não sei nem se essa frase faz sentido na minha vida. Não sei se acredito nisso. Não sei se as pessoas ao meu redor acreditam nisso e se o mundo acredita nisso. Mas sei que é isso que tenho que falar. Um pouco mais de fé e ter mais fé nisso, mas sei que isso é uma utopia, porque na minha vida não se aplica, nunca se aplicou em porra nenhuma, em nenhum momento. Momentos pontuais, pra não dizer que não foi em nenhum momento.

Ao falar da luta política, ela diz que o racismo enquanto pauta que gera o interesse da sociedade é uma coisa passageira, a moda do momento, que em outros momentos será substituída por outras discussões, outros interesses. Diz que ainda temos que falar para as pessoas que não somos escravas, que a população preta está morrendo: “se nós chegar até a terceira idade já é coisa para caralho, porque estamos perdendo geral de estatística”. Entendo a partir dessa fala o quanto Martina ressalta viver como luta política. Se manter, existir, ter as prerrogativas básicas da humanidade. A luta política se faz aí.

Carol conta que entendeu que tudo é político por meio da atuação no Passinho Carioca. Entendeu que o Passinho Carioca é político. Ela repete a frase que lhe marca muito, dita por Thiago de Paula, que ele como um homem branco favelado coloca jovens negros estampados na capa de jornal dançando e vencendo e não jovens negros mortos. Ali para ela, está uma das funções políticas do Passinho Carioca, possibilitar e difundir outras imagens e destinos para jovens negros, esses corpos que estão na linha de tiro do genocídio. É um movimento de afirmação da vida de jovens negros, de sua capacidade criativa, suas potencialidades, daquilo que se produz mesmo no contexto de brutalidade do poder.

Uma das dificuldades que Carol coloca é o desrespeito das autoridades com o trabalho por eles exercido. Ela diz que o grupo já passou por muitos episódios de repressão policial, que já foi revistado e humilhado por policiais várias vezes, fosse na circulação entre o morro e o asfalto ou nos deslocamentos no transporte público. “E o mais engraçado é que, todas as vezes em que somos parados, um policial preto para a gente. Nem sempre, mas a maioria tem um policial preto que pode intervir por nós e ele não faz nada”. Essa repressão acontece mesmo com o conhecimento

do trabalho que eles realizam e Carol diz que fica chateada ao constatar que as pessoas que deveriam estar ao lado desse trabalho estão contra.

Ela conta que se aprofundou em gestão pública para entender como poderia defender sua companhia, a partir de que leis, de que meios, em que locais poderia brigar. E essa luta inclui a defesa do funk contra as tentativas de criminalização<sup>162</sup>. Carol participou de uma audiência pública promovida pela vereadora Verônica Costa contra a criminalização do funk, também conta que defendeu o funk na ALERJ ao lado de Praga, um dos maiores expoentes do funk carioca. Ela considera essa luta pelo funk como um elemento importante da luta política do Passinho Carioca e no final, defende a política como pensar no coletivo: “política é você fazer pelo próximo, pensando no coletivo. Isso é política para mim”.

Rodrigo diz que não há como separar a sua vida da sua militância, já que o nosso corpo é político. A política para ele está em todas as áreas da vida, no amor, na empresa, no consumo, no lazer, tudo misturado. E ele enxerga, como já mencionei, seu trabalho como um investimento político na comunidade negra, quando oferece outras narrativas, outros espaços, possibilidades que fogem dos estereótipos desumanizadores.

Ele diz que a resistência é inerente à arte negra:

Uma das maiores revoluções culturais, nesse momento, é o slam. E não tem apoio do Estado. Mostra o quanto nós somos resistentes, porque mesmo não tendo recursos, estamos lá fazendo nossa arte, nossa cultura. A arte de rua, de terreiro, de quilombo, indígena, isso é alta cultura, porque é resistência de qualidade.

Na entrevista de Sol, diante de tantas histórias que ela me trouxe, da forma como sua arte está intrinsecamente ligada a pensar criticamente o meio e procurar

---

<sup>162</sup> Desde que surgiu, o funk é alvo da marginalização, estigmatização e criminalização que é dirigida aos territórios em que é criado e aos sujeitos e sujeitas que o mobilizam. A parte menos mercadológica do movimento é alvo de criminalização que se traduz no enquadramento de DJs e MCs em tipos penais relacionados ao tráfico de drogas pelo simples exercício de suas atividades. Recentemente, algumas propostas de projeto de lei foram apresentadas no Congresso com o objetivo de criminalizar o movimento, como o PL 5194/2019, que defendeu a responsabilização criminal dos autores de funk e a ideia legislativa 65.513/2017, que propunha a proibição dos bailes funk e teve mais de 40 mil votos favoráveis em consulta pública no site do Senado Federal. Em 2019, escrevi o artigo: “*Da vadiagem ao ‘rolezinho’, do samba ao 150bpm: lazer de preto não é direito, é crime*” (LOPES, 2020), falando sobre o episódio da prisão do DJ Rennan da Penha, um dos idealizadores do Baile da Gaiola, importante baile funk realizado no Complexo da Penha, no Rio de Janeiro, sob acusação de envolvimento com o tráfico de drogas. Mais pesquisas sobre o tema em (NOVAES, 2016) e (JUPY, 2021).

soluções, eu nem precisei fazer a pergunta sobre a luta política. Esta está relacionada de forma irreversível, com o que ela produz artisticamente, com a atuação do grupo Emú, com o Fórum de Performance Negra.

A condição de possibilidade de realização de seu projeto, como ela contou na história do espetáculo Mercedes, foi a articulação política. Todas as pautas que ela defende com afinco vieram a partir do processo de produção cultural e isso já mostra como a resistência é a mola propulsora da continuidade do teatro negro. A teimosia de quem pensa não só em si, mas no coletivo, nos outros corpos negros fazedores de cultura. De quem busca entender de forma sistemática o campo, nas suas potencialidades e demandas.

Nando acredita que a sua militância se exerceu em “arrombar portas” na televisão, mesmo com as interdições desde o início colocadas aos atores e atrizes negros e ser referência para pessoas negras do outro lado da tela. Essa luta política também se faz quando Nando assume, em vários espaços, a fala contra essa estereotipação, em busca de melhores oportunidades para artistas negros, quando demanda uma cadeia produtiva negra e reivindica a representação de pessoas negras de formas múltiplas, que mostrem diferentes dimensões da vida.

Na fala de Maria Ângela, o político aparece em vários momentos. Quando ela se posiciona do lugar que ocupa, afirmando sua posicionalidade social e produzindo um olhar a partir dela em um meio tão dominado por homens brancos. Quando reivindica outras possibilidades de narrativas sobre a negritude, que não representem pessoas negras como uma categoria social apenas, o que é parte da sua objetificação, mas que as humanize. Ela apresenta a necessidade de se representar pessoas negras em suas histórias cotidianas, na leveza, na diversão, na complexidade, nas relações profissionais, familiares, nas mais diversas posições, para que sirvam de inspiração para aqueles que assistem e se identificam.

O audiovisual é um lugar de disputa muito importante, disputa essa que se pode fazer de diversas formas. Seja criando os próprios meios e linguagens como forma de priorizar aquilo que a grande mídia, sempre submetida aos interesses cíclicos de seus patrocinadores e do grande público, não mostra. A internet hoje proporciona a construção de produções mais independentes, confere o poder de escolha ao público. Seja também, no entanto, disputando esses grandes veículos que continuam chegando a muito mais pessoas – principalmente aquelas que têm pouco ou nenhum acesso à internet e não dominam essa linguagem – e tendo um grande

impacto na formação de opinião da população, no conhecimento de temas, na popularização de discursos. São muitas as estratégias e possibilidades.

A luta política negra se confunde com a história de Filó, com aquilo que ele produziu no passado, sempre associando o lazer à agenda negra e com a construção do Cultne, como uma plataforma que além de dar visibilidade à produção cultural negra, trabalha a memória do movimento negro, subsidiando com esses conhecimentos os movimentos da atualidade. Há, em sua fala, uma preocupação com a organização da população negra, com a formação da juventude, a continuidade, com a contribuição para a construção de outras lutas.

Tive acesso aos mais diferentes discursos, uns mais articulados com uma militância negra organizada, outros menos. Todos eles, no entanto, políticos. Todos partindo da premissa do reconhecimento do racismo como algo que afeta a experiência negra nas artes, do reconhecimento do lugar diferente ocupado por negros e negras e da necessidade de fazer ecoar as nossas próprias narrativas.

Em diferentes níveis e escalas, todos e todas compreendem que a experiência do lazer passa pelo corpo e por questões que atravessam esse corpo. Negam uma narrativa universal, um padrão único pautado pela branquitude. Longe de romantizar a função e a luta, lutam por sobrevivência, reconhecimento, dignidade no exercício da função e recursos não só para si, mas para os seus semelhantes.

#### 5.4.1

##### **Arte e imaginação política negra: a resistência amefricana**

099. “E se concomitante ao tempo do mundo ao qual conhecemos houvesse uma dimensão em que violência colonial não fosse encenada?” Gabi Ngcobo

(...)

55. Aqui nesse momento desarmamos o nosso corpo coletivo, e como máquina de guerra, nós aqui desistimos das memórias trágicas. Olhamos para frente e continuamos um futuro onde possamos recriar nossa existência.

(Jota Mombaça e Musa Michele Mattiuzi)

Voltemos à formulação de Lélia Gonzalez que mencionei na introdução deste trabalho, sobre o lixo que fala.

Lélia explica o uso da psicanálise como marco teórico pela constatação que faz Jacques-Alain Miller em sua Teoria da Alíngua. Ele diz que dizer além do que se fala não é um defeito da fala, mas uma propriedade inalienável do ato de falar.

Assim, aquilo que se busca domesticar e eliminar da fala passa a ser de interesse da psicanálise. “Psicanálise e lógica, uma se funda sobre o que a outra elimina. A análise encontra seus bens nas latas de lixo da lógica. Ou ainda: a análise desencadeia o que a lógica domestica” (GONZALEZ, 2020; p.77).

Lélia afirma então que o negro é aquilo que a lógica da dominação tenta domesticar, o que habita a lata de lixo da sociedade, aquilo que se busca eliminar da “fala” do discurso oficial. No entanto afirma que, assim como a psicanálise faz emergir esses elementos que foram escondidos da lógica, estuda, compreende, diagnostica a neurose, o lixo pode falar, se enunciar e denunciar tal mecanismo.

O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (Ibid.; p.77/78).

O lixo, ao falar, rompe não só com o silêncio, mas com a inexistência que lhe foi imposta. Aquilo que a lógica oculta não existe para esse discurso oficial. Não possui relevância, autonomia, não tem capacidade de se determinar. Mas o lixo teima em falar, em recusar esse lugar de inexistência e apagamento, contrariar o discurso oficial da lógica e se enunciar, dizer de si, o que quer, o que sente, o que pensa, que caminhos propõe. Da lata de lixo há mais ampla visão sobre o todo, que compreende não só a lógica imposta, mas aquilo – muito mais – que a ultrapassa.

Compreendo aqui que o lixo não só fala como canta, dança, compõe, representa, roteiriza, fotografa, dirige, produz, escreve, cria. O lixo se diverte, festeja, se alegra. A arte negra é uma das formas possíveis pelas quais o lixo se enuncia. É um dos mais potentes instrumentos de profusão de discursos de rebeldia, de teimosia. Ela trabalha outros sentidos que não só os ditos intelectuais, outros registros que a racionalidade não alcança. O corpo, a memória, o som. Mensagens que ainda não foram decodificadas.

Quando nossas interlocutoras e interlocutores se movimentam pela enunciação de seu lugar a partir da negritude, quando essas vidas frágeis emergem de forma potente buscando construir uma outra narrativa na arte, o lixo fala e reivindica sua existência. Há resistência.

Achille Mbembe, em entrevista, disse a hoje conhecida frase: “quando o poder brutaliza o corpo, a resistência assume uma forma visceral” (MBEMBE,

2020). Questionado se em seus escritos sobre a necropolítica e a necroeconomia a resistência produzida por esses corpos em suas formas de vida não era importante, pois ela não aparecia, Mbembe diz que, muito pelo contrário, a resistência é correlativa a qualquer poder.

Ele afirma que as resistências assumem uma forma visceral em resposta à “brutalização do sistema nervoso” promovida pelo capitalismo contemporâneo (Ibid.; p.18). As pequenas insurreições se intensificam à medida que se intensifica a violência. “Como resposta, emergem novas formas de resistência ligadas à reabilitação dos afetos, emoções, paixões, que convergem nisso tudo que eu chamo de ‘políticas da visceralidade’” (Ibid.).

Sobre isso, dá alguns exemplos, como o movimento de descolonização simbólica na África do Sul que, dentre outras coisas, luta para transformar o conteúdo e as formas de produção do saber, reativando a memória e lutando contra o esquecimento, em resposta a um poder que funciona produzindo ausência, invisibilidade, silêncio e esquecimento (Ibid.; p.17). As resistências ali, então, buscam reabilitar a voz pela expressão artística e simbólica. A expressão artística aparece como um importante meio de desafiar o silêncio imposto e o esquecimento.

Cabe, com base na potente exposição de Mbembe, perguntar como, na realidade brasileira, têm se desenhado as resistências viscerais. Isso pode nos levar a questionar como, em momentos marcados pela intensificação da violência contra os corpos negros, emergem e multiplicam cada vez mais os movimentos artísticos, a produção do lazer. Mesmo no contexto da pandemia do COVID-19, que ainda estamos vivendo – e parece longe de acabar – expressão mais crua da matabilidade, do descarte de corpos, em meio a outras dinâmicas de violência que se intensificam, como as operações policiais nas favelas do Rio de Janeiro, que vitimaram crianças e adolescentes, as produções artísticas, seja elaborando essa realidade, protestando, ou construindo uma espécie de fuga, se intensificaram.

Usualmente, quando se fala na organização política da população negra, no enfrentamento ao racismo, nas lutas que se travam nos âmbitos político, econômico e jurídico, pouco se pensa em lazer. Dentre as prioridades da vida negra, ligadas à sua subsistência básica, existência digna e principalmente, conservação da vida, os discursos políticos clássicos não consideram o lazer algo urgente. No entanto, penso que o lazer nunca deixou de estar entre as urgências da população negra, tanto naquilo que é negado pela política de morte, como para onde se direciona sua

potência imaginativa. Acredito que a imaginação política dos corpos negros está intimamente ligada ao lazer, à festa, à arte, inclusive ressignificando o sentido de um lazer construído a partir de sua inferioridade, disputando o sentido de lazer.

A resistência visceral não é uma novidade na história dos povos conquistados no Brasil. Ela se coloca como condição de possibilidade de existência, de manutenção dos corpos negros e indígenas, de mulheres, de pessoas LGBTI+, que não só impacta a realidade desses grupos específicos, mas que fez parte da construção do que se chama de cultura brasileira, das tecnologias de exercício do poder que se construíram nos interstícios da repressão desses grupos.

O exemplo do aparato jurídico que se construiu para negar e reprimir os desdobramentos da revolução haitiana no Brasil, o exemplo do discurso de nação que se pautou na mestiçagem como parte da estratégia de branqueamento da sociedade, produzido pela diluição das identidades raciais subalternas nos mostram isso. A gramática da resistência conforma a realidade da América Latina. Lélia Gonzalez afirmou isso ao falar de amefricanidade.

Já na época escravista ela [a amefricanidade] se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos *quilombos*, *cimarrones*, *cumbes*, *palenques*, *marronages* e *marron societies*, espalhadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. E mesmo antes, na chamada América pré-colombiana, ela já se manifestava, marcando decisivamente a cultura dos olmecas, por exemplo (GONZALEZ, 2020; p.138).

Analisando as formas de resistência dos negros na América Latina, Lélia aponta a heroica resistência e criatividade dos amefricanos no enfrentamento da escravização, extermínio e opressão engendrados pelo domínio colonial no Novo Mundo. Afirma que a categoria da amefricanidade incorpora um processo histórico de intensa dinâmica cultural, com a adaptação, a resistência, a reinterpretação e a criação de novas formas, referenciada nos modelos africanos. Essa dinâmica possibilitou a sobrevivência desses povos, não só se remetendo ao que ficou para trás no continente africano, mas criando algo novo a partir do que se apresentava como realidade.

A amefricanidade, não preciso mais discorrer tanto, serve à construção de uma identidade autorreferenciada, que se afaste de uma linguagem racista e silenciadora proporcionando uma compreensão do mundo a partir dessas dinâmicas

de resistência e nomeia uma práxis negra, em direção a uma ideologia de libertação pautada nesses referenciais.

Retorno à amefricanidade com alguns objetivos: o primeiro é caracterizar historicamente a dinâmica de resistência própria dos sujeitos amefricanos para, acompanhando o pensamento de Mbembe, dar conta dessas resistências viscerais que aqui são elaboradas. Outro objetivo é observar, uma vez mais, que a amefricanidade é uma categoria que não se remete apenas a um passado mítico, embora beba de sua fonte, mas informa práticas de resistência que vão se atualizando, assim como as dinâmicas de exploração e opressão coloniais.

Assim, posso afirmar que as dinâmicas de criação, adaptação, resgate e transformação na arte negra são importantes atualizações desse fazer amefricano, que em nenhum momento se pretendeu puro e isento de contradições, mas que as acolhe na busca constante de se libertar da linguagem racista.

A amefricanidade é, para Lélia, um processo contínuo. Ela se estruturou no decorrer dos séculos que marcam nossa presença nesse continente (Ibid.; p.137). Ela reverencia as lutas e sacrifícios do passado, que abriram caminhos e perspectivas “para que, hoje, nós possamos levar adiante o que eles iniciaram” (Ibid.). Ela aponta para o futuro, para a construção de novos mundos.

As experiências que analisei nesse trabalho de campo disputam sentidos. Não só afirmam uma especificidade isolada, mas disputam um modelo de sociedade. Disputam a cultura, a arte, a subjetividade, o território, a política institucional, a representação, o próprio sentido de lazer.

Fala-se muito na construção de um novo mundo, no combate às políticas de morte, mas também se questiona por quais vias. Onde se expressam os nossos discursos mais potentes e potencialmente desarmadores da nossa objetificação? Ouso dizer que, mais do que – mas não excluindo – a Academia, altamente engessada pelos pilares do epistemicídio, instrumentalizada pela supremacia branca e distante do todo da sociedade, mais do que a política institucional, que já nos provou em muitos momentos seus rígidos limites, o campo do lazer tem sido e pode ser cada vez mais esse espaço.

Não que não tenha limites, não que possa escapar em todo tempo das ardilosas possibilidades de captura pela branquitude, ou reencenar a nossa objetificação (MOMBAÇA, 2021), mas é por onde, secularmente, construímos de

forma mais perene as nossas brechas, onde pregamos nossas peças. E essa criatividade está sempre se renovando, com maior capacidade de disseminação.

## 6.

### Conclusão

521. Garantir com esse pensamento o poder das palavras, e que as opacidades possam coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão é a textura. A sensibilidade do toque nos levaria a certa trama e não à natureza dos componentes. Renunciar, por um tempo talvez, a essa velha assombração da representação e linearidade da narrativa e surpreender-se com o profundo das incertezas.

(Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi)

Chego ao fim desse trabalho com a certeza redundante de que a realidade se apresenta de formas tão complexas, tão não lineares, que não pode ser encerrada por uma teoria. Nossas teorias são guias para compreender a realidade, mas são, antes de tudo, representações dela, como retratos que a desenham de forma que, por mais realista que seja, nunca é exata.

Grada Kilomba apresenta, como elemento da necessária descolonização do *eu*, acolher a complexidade. Ela diz que a fantasia da perfeição aprisiona o sujeito negro na ideia de que ele deve oferecer a resposta perfeita ao sujeito branco, que teria o poder de restaurar a autoridade perdida. Essa ideia cultiva a noção de um *ego ideal*, de um *outro* ideal, que é mais uma expressão da servidão para com a branquitude. “Enquanto a branquitude pode ser incoerente e ter defeitos, espera-se que a negritude seja perfeita e precisa” (KILOMBA, 2019; p.234).

Como resposta a isso, Kilomba defende o direito do sujeito negro de existir em toda a sua complexidade, complexidade essa que nem sempre tem “a resposta” e entende que essa é a resposta em si. Essa é a maneira de não se limitar ao *outro* desidealizado, nem ao *outro* idealizado, chegando ao *eu* complexo.

Acolho, portanto a complexidade do tema retratado, do universo de coisas que o circunda, das entrevistadas e entrevistados, seus relatos e atuações. Nada é linear, tudo é, entretanto, potente. Há que se encontrar, ainda, o equilíbrio, nem sempre possível, entre construir o conhecimento e guardar os segredos. Eles também explicam eventuais lacunas.

Retomo então os pontos deste trabalho. Propondo uma leitura da realidade do lazer a partir da zona do não ser, apresentei a produção teórica hegemônica sobre o lazer como referenciada na realidade da Europa e Estados Unidos, informada pelo pensamento eurocêntrico e pela colonialidade do saber.

Essa teoria apresenta a premissa do lazer como produto da sociedade industrial, construído em oposição ao trabalho como forma de organização dos divertimentos nas sociedades urbanas e industriais. Busquei então compreender o lugar do negro nesse contexto que produz o lazer moderno e, com a ajuda do referencial teórico mobilizado, percebi que esse modelo de sociedade é fundado na matriz colonial de poder, que tem como principal fundamento o racismo, a mobilização da raça para fins de dominação e exploração calcada na ideia de sub-humanidade. A lógica colonial, a violência sobre o corpo negro são, nas palavras de Mbembe, o corpo noturno da sociedade industrial, que não tem as tem como antítese, mas como condição de possibilidade. Desse modo, a narrativa do contexto de criação do lazer se faz tendo demarcado o lugar de subalternidade daqueles que estão na zona do não ser.

Compreendi também que a ideia de lazer moderno tem uma série de desdobramentos, tendo sido mobilizada como mecanismo de controle social, para opor aos divertimentos “tradicionais” um conjunto de hábitos que corroborava com o novo modelo de sociedade e contribuía para a inserção docilizada dos corpos no modo de produção capitalista. Como campo de intervenção da soberania no exercício do biopoder, entendi o lazer como parte de um conjunto de políticas de intervenção na vida, no exercício do “fazer viver”. Sendo o racismo o mecanismo que permite o exercício do poder de matar inerente à soberania, expondo à morte os sujeitos negros para permitir o equilíbrio da sociedade, o lugar desses corpos nas políticas de vida é um lugar opaco.

Assumindo a ideia de necropoder como intensificação do assassinio – das mais diversas formas – direcionado ao corpo negro, criando zonas de guerra permanente, entendi que essa política de morte se exerce também no campo do lazer, que atravessa de forma diferenciada os corpos matáveis, que não são de interesse da política de conservação da vida de outra forma que não a do controle.

A relação da ideia de lazer com o racismo científico, aqui representado no pensamento eugênico – descoberta que muito me inquietou nesse percurso – se mostrou como o grande exemplo do lazer como campo de atuação biopolítico, tendo sido mobilizado por um discurso higienista de aperfeiçoamento da raça com a eliminação dos elementos disgênicos – os negros e negras. O lazer aqui se colocava como forma de disciplinar os divertimentos e impor um padrão “civilizado”, ou seja, determinado pela branquitude.

Considerarei necessário analisar a entrada do discurso do lazer moderno na sociedade brasileira, com suas especificidades, porque tal configuração ajudou a moldar o cenário que hoje temos. Investi nessa ligação entre o passado e o presente para descortinar alguns mecanismos que constituem o modelo de sociedade atual, mas foram encobertos, recalcados pelo discurso oficial numa dinâmica que não é velada, só é encoberta por termos ilusórios.

O discurso do lazer no Brasil fez parte de um conjunto de modelos da sociedade urbana e industrial implantados em uma sociedade predominantemente agrária para representar uma modernização e civilização dos costumes.

O lazer moderno não foi gerado no contexto do trabalho industrial como se narra nas sociedades europeias, mas fez parte desse contexto de transição para o trabalho livre. Na base da sociedade urbana e industrial que se queria fundar aqui, estão processos de repressão, exploração e exclusão do contingente negro.

O que Célia Marinho chamou de medo branco da onda negra foi o discurso que embasou a transposição da repressão violenta da casa grande para o aparato institucional do Estado, criando uma série de figuras nas quais se enquadrava a exclusão do negro do trabalho livre – dentre elas o discurso da vadiagem como prerrogativa do negro, do ócio como algo nocivo, que impedia a sua adaptação ao trabalho livre, e a criminalização do corpo negro, com a tipificação penal da sua liberdade, que incluía suas expressões culturais e divertimentos.

Constatei que o lazer se insere na trama da construção do Estado brasileiro, calcada na política de branqueamento, política essa que se utilizou de expedientes como a imigração europeia para aumento do contingente branco e infusão do sangue branco na sociedade brasileira pela miscigenação e instrumentos rígidos de branqueamento dos comportamentos, com a imposição de uma assimilação cultural eurocêntrica.

O lazer moderno esteve, nos centros urbanos brasileiros, no bojo dos comportamentos europeizadores e civilizadores oferecidos pelo Estado e pelo mercado – se é que existe essa separação – em contraposição aos divertimentos “incivilizados”, como os elaborados pelo grupo negro, suas danças, ritmos, reuniões, jogos, que não só não faziam parte dessa linguagem – exceto quando apropriados por um discurso de identidade nacional de forma a despolarizá-los – como eram objeto de repressão violenta e profundas tentativas de apagamento. A associação entre o discurso do lazer e a eugenia brasileira, que funda inclusive a

área da Educação Física, foi o exemplo que encontrei a uma do lazer como política voltada para a conservação da vida da raça branca, a duas como objeto de intenso controle social fundado na inferioridade absoluta da zona do não ser.

Tudo isso me fez compreender que o lazer moderno é racialmente recortado, no sentido que se estabelece como um privilégio da população branca e um instrumento de alienação e assimilação cultural da população negra e que essa história é contada do ponto de vista da zona do ser, escondendo a violência e a repressão que se opera sobre o contingente negro.

Colocou-se então diante de mim a tarefa de analisar os desdobramentos desse fato e suas implicações no problema que me moveu desde o início da pesquisa sobre o lazer, que é o acesso desigual de pessoas negras. Compreendi que a realidade guarda muito mais contradições que a teoria, que o próprio conceito de lazer engendra em si uma série de contradições e que essas fronteiras entre zona do ser e zona do não ser, inclusão e exclusão, repressão e incorporação, alienação e resistência não estão tão bem delimitadas como a ideia pode sugerir, que seus limites são difusos e dinâmicos.

Ao campo então, grande desafio desta tese, foi lançada a tarefa de trazer maiores compreensões – ou impasses – sobre essa realidade, analisando o lugar dos corpos negros na dinâmica do lazer por meio do acesso simbólico, das possibilidades de protagonismo e produção de discurso de pessoas negras.

A partir das entrevistas, das histórias que ouvi e dos temas que abordei a partir delas, pude fazer alguns apontamentos, que aqui elenco:

- O contato com a cultura negra e sua valorização são vistas como forma de valorização da identidade negra e de fortalecimento do negro como pessoa, assim como a negação desse contato operada pelos processos de assimilação cultural que marcam a sociedade brasileira é uma investida no enfraquecimento político da população negra e parte de uma política de morte. A arte baseada nesses valores é vista como um instrumento de reconstrução do pertencimento e valorização da humanidade de negros e negras.
- A subvalorização do trabalho artístico é um problema presente na rotina da maioria dos artistas negros e negras, e está ligada à sua desvalorização enquanto sujeitos, ao não reconhecimento de sua humanidade. A desvalorização atinge também o conteúdo das

atividades, mas isso se faz de forma mais contundente quando elas são desempenhadas por pessoas negras.

- A juventude negra periférica tem elaborado, historicamente, dinâmicas de criação de cultura e formas de expressão, que desafiam sua posição de invisibilidade na sociedade e o genocídio de que são alvo. Essas dinâmicas se expressam pela tomada de instrumentos antes elitizados em seus próprios termos, pela adaptação da tecnologia e de elementos da indústria do entretenimento para criação de uma linguagem própria. Ela cria, a partir disso, espaços de sociabilidade, identificação e elaboração da realidade, muitas vezes ligados ao território que ocupam e relacionados com a preocupação – e ação – diante dos problemas que assolam a coletividade. Espaços que, funcionando de forma independente, permitem que essa juventude crie a própria plataforma para falar em primeira pessoa sobre aquilo que tem a dizer.
- Uma parcela da população negra – na cidade do Rio de Janeiro – não se sente satisfeita ao acessar, em seus momentos de lazer, produções artísticas que não falem de sua realidade, que não apresentem narrativas da perspectiva negra e retratem as pessoas negras a partir de estereótipos, buscando romper com narrativas hegemônicas que as desumanizam. Assim, esse contingente procura produções centradas na experiência negra e produzidas por pessoas negras, que as mostre como humanos, potentes, complexos, plurais. Há uma busca por narrativas que fortaleçam a autoestima da população negra.
- Há, também, uma demanda pela representação de pessoas negras, nos mais variados meios artísticos, de maneira que não se confine na violência do racismo, nas dores e mazelas. As pessoas não querem falar apenas de racismo de modo superficial e restrito, mas abordar seus interesses em diversos temas, suas vivências plurais, a vida em sua complexidade. Há uma demanda pela possibilidade de viver bem e com leveza, com a consciência de que isso também é uma forma de combate ao racismo.

- A representação da negritude na indústria cultural é um dos instrumentos de afirmação da supremacia branca e atuação do racismo no controle da imagem de pessoas negras a partir da difusão estereótipos negativos e de naturalização das desigualdades raciais. Esse meio produz dificuldades para artistas e demais profissionais de produção negros e negras, que se veem em meio à restrição de oportunidades de trabalho e desvalorização. Diante dessas restrições, pessoas negras têm reivindicado espaço nesses meios e criado iniciativas autônomas para preservação da memória negra e veiculação de suas próprias narrativas.
- A luta pela valorização e viabilização da arte negra é uma luta pela afirmação da humanidade do negro, negada pelo seu confinamento à zona do não ser. O lazer é expressão da valorização da vida e da humanidade e, quando reivindicado pelo sujeito negro, é um elemento a partir do qual se pode afirmar a sua humanidade. Sua reivindicação é uma forma de enfrentamento à colonialidade.
- A arte, um bem interdito ao negro pelas dinâmicas de colonialidade do saber, marcada pela afirmação da supremacia branca, pode ser (e tem sido), em contrapartida, o meio a partir do qual, tomando a fala sobre si e suas experiências, o negro desafia sua posição de objeto, tornando-se sujeito e trilhando um caminho – embora não linear – de descolonização do *eu*. Os limites desses mecanismos, no entanto, complexificam tal possibilidade. Essa tomada do discurso tem a importância de reconstruir a subjetividade negra, instrumentalizando o sujeito para a luta por liberdade e melhores condições de vida.

Além destes apontamentos, pude observar as seguintes questões que permeiam essas atividades e fazem parte da agenda da produção cultural negra:

- O processo produtivo de pessoas negras é, muitas vezes, marcado por grandes dificuldades, advindas da ausência de estrutura suficiente e de suporte, sobrecarregando os artistas, que desempenham suas funções de modo independente, acumulando

tarefas, com pouco tempo e recursos para a criação e pesquisa de linguagem.

- Há uma demanda por profissionais negros em todas as etapas da cadeia produtiva nas artes negras. Isso é considerado condição essencial para que de fato tenham lugar as narrativas negras. Os grandes veículos de comunicação e estruturas de produção, distribuição e visibilidade artísticas estão dominados pelo grupo branco, produzindo poucas possibilidades de acesso e poder de mando a profissionais negros. O controle da narrativa nesses meios está submetido ao poder econômico, concentrado nas mãos de pessoas brancas. Há uma contradição colocada nessa temática, entre a possibilidade de integração nesses grandes meios existentes e a possibilidade de atuação de forma independente, criando meios, em alguma medida, próprios.
- A maior dificuldade encontrada pelas produções culturais negras é a disponibilidade de recursos financeiros para tal. Essas atividades são marcadas pela falta de patrocínio, pelas dificuldades do autofinanciamento, pelas dificuldades advindas dos editais, pelas dificuldades financeiras de parte do público que as acessa.
- São feitas muitas reclamações quanto à falta de investimentos públicos e a insuficiência dos instrumentos já existentes, cujas ações não atendem de forma eficaz àqueles artistas e fazedores que estão em situação mais precária. Há um histórico de lutas e organização das artes cênicas negras para demandar diante do poder público legislação, políticas, ações afirmativas e valorização para a arte negra, o que marca uma demanda ao Direito por melhores condições. Este, por sua vez, em muitos momentos, se exime de enfrentar de forma profunda o tema, perpetuando as condições de desigualdade.
- O lazer está relacionado ao território, refletindo as desigualdades territoriais, a estigmatização dirigida aos territórios subalternizados e sendo afetado pelas dinâmicas de produção racista do espaço, que impõem interdições à população negra no uso dos equipamentos de lazer. O controle realizado sobre o espaço se faz também sobre as

manifestações culturais produzidas pelo contingente negro, que podem desafiar a lógica mercadológica de cidade, marcada pelo mito da democracia racial e despolitização das manifestações negras. Como resposta a isso, percebem-se os “contrausos” do espaço como dinâmicas de ressignificação do espaço segregado, que têm na produção cultural um de seus mecanismos mais importantes.

- A arte negra assume em muitos momentos o papel de resistência visceral aos processos de dominação e assassínio engendrados pelo necropoder. A agenda negra sempre esteve, historicamente, associada à produção cultural, que é um espaço de expressão da amefricanidade, nas suas dinâmicas de reinvenção, adaptação e criação produzidas pelos corpos que estão nas fronteiras da matriz colonial de poder e suas múltiplas dinâmicas de dominação. A arte tem assumido também um importante papel de expressão da imaginação política negra, se colocando como um veículo a partir do qual se pode perseguir a autodefinição e construir novos mundos possíveis em enfrentamento ao mundo que herdamos.

As perguntas colocadas pela pesquisa são respondidas assim, de forma complexa. É possível perceber a contradição inerente ao lazer, que não é completamente capturado pelo controle, aqui tomada do ponto de vista da zona do não ser.

O conceito de lazer se apresenta como um conceito em disputa, que, apesar de sua mobilização como instrumento de uma política de morte, de afirmação da supremacia branca, controle, exclusão e repressão dos corpos negros, também é o campo no qual se desenham as resistências desses sujeitos, que disputam o significado do lazer e não abrem mão de ter suas práticas compreendidas nesse termo.

Apesar de perceber as barreiras colocadas pelo racismo, as dificuldades e apagamentos operados sobre a cultura e as práticas elaboradas a partir da negritude, os entrevistados e entrevistadas não se enxergam fora do lazer, mas reivindicam a viabilidade de suas produções, desafiando esse lugar de interdição, negociando com algumas dinâmicas que permeiam o lazer, como o consumo e ampliando a compreensão do que é lazer.

Me perguntei em muitos momentos qual o lugar de negros e negras no discurso e nas práticas de lazer e pude constatar que esse é um lugar de subalternidade, de omissão e exclusão, mas é também um lugar de disputa que se faz por uma criação extremamente potente, que em nenhum momento foi exterminada, mas sempre encontrou meios diferentes de se afirmar.

O lazer, aqui na figura da arte negra, se apresenta como um possível lugar de produção de narrativas rebeldes que tomem a realidade em seus próprios termos, que leiam a realidade em pretuguês, como apontou Lélia Gonzalez.

Ler o direito ao lazer a partir da amefricanidade é reconhecer essas dinâmicas em torno do lazer e a partir delas aprofundar o conteúdo desse direito tomando como tarefa o enfrentamento da exclusão e a reconstrução de sua ideia a partir da experiência dos sujeitos amefricanos. Tal conteúdo e práticas que garantam sua efetividade só podem se fazer se pautados por esses corpos que ocupam a fronteira do lazer, se construídos a partir da zona do não ser, levando em consideração as demandas que aqui elenquei e muitas outras que estão postas pela realidade e que ainda devem ser objeto de estudo, visto que este trabalho não esgota o tema. Essa possibilidade de uma repactuação do direito ao lazer só se faz pela possibilidade de se provocar fissuras no exercício do poder do Estado e do Direito.

As práticas, no entanto, sempre existiram, existem e, mesmo diante das adversidades, por vezes negociando com elas e ampliando algumas possibilidades, prometem se multiplicar muito mais no futuro – sem perder o vínculo com o passado, diante da potência dos sujeitos amefricanos.

## 7. Referências Bibliográficas

ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia, BRASIL, Eric (orgs.). **Cultura Negra vol.2: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Niterói: Eduff, 2018.

\_\_\_\_\_ ; ASSUNÇÃO, Matthias. **Da cultura popular à cultura negra**. In: ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia, BRASIL, Eric (orgs.). **Cultura Negra vol.2: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Niterói: Eduff, 2018.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. **Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República**. Afro-Ásia, 18 (1996), p.103-124.

AMARAL, Rodrigo Correia do, FRANCO, Pedro Affonso Ivo, LIRA, André Luis Comes (orgs.). **Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. UNESCO, 2020.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira**. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites - século XIX**. 3ª ed. São Paulo, Annablume, 2004.

BACAL, Tatiana, DOMINGOS, Emílio. **A arte performativa do Passinho Foda 2008-2018**. In: Tomo: Revista do Programa de Pós-Graduação em

Sociologia / Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe. – n. 37 (jul./dez. 2020)- . – São Cristóvão : Editora UFS.

BALLERSTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BARRETO, Luisa Marques. **Lei Aldir Blanc de Emergência e o fim do Plano Nacional de Cultura (2010-2020)**. Boletim de Políticas Públicas/OIPP nº7 novembro/2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. **A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!** Civitas, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 504-521, jul.-set. 2016.

\_\_\_\_\_. GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

BERTÚLIO, Dora Lucia de Lima. **Direito e relações raciais: uma introdução crítica ao racismo**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.

CAMARGO, Luiz Octavio de Lima. **O que é Lazer**. Editora Brasiliense, 3ª ed. São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Lazer e urbanização na América Latina**. In: Contribuciones a las Ciencias Sociales, junio 2010. [www.eumed.net/rev/cccss/08/loic.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/08/loic.htm)

\_\_\_\_\_. **Posfácio: O lazer na sociedade brasileira**. In: PRONOVOST, Gilles. Introdução à sociologia do lazer. Trad: Marcelo Gomes. Editora Senac – São Paulo, 2011.

CURIEL, Ochy. **De las identidades a la imbricación de las opresiones**. Desde la experiencia. In: Encrespando. Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024) / FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). Brasília: Brado Negro, 2016, p. 75-89.

DIAS, Cleber. **Emergência histórica do lazer no Brasil**. In: ISAYAMA, Hélder Ferreira; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIWAN, Pietra. **Raça pura**: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. – 2. Ed., 3ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2015.

DUMAZEDIER, Joffre. **A revolução cultural do tempo livre**. Tradução Luiz Octávio de Lima Camargo. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1994.

\_\_\_\_\_. **Sociologia Empírica do Lazer**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. **Lazer e Cultura Popular**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1976.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. **SLAM: voz de levante**. Rebento, São Paulo, n. 10, p. 268-286, junho 2019.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Em Defesa da Revolução Africana**. 1ª edição portuguesa, 1980. Tradução de Isabel Pascoal. Livraria Sá da Costa Editora, Portugal.

\_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1968.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro**. 1. Ed. – São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão**: o Sistema Penal e o projeto genocida do Estado brasileiro. 2.ed. Brasília: Brado Negro, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Aula de 17 de março de 1976** In:\_. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.285-315.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GAEZLER, Lenea. **Lazer: bênção ou maldição?** Porto Alegre, Sulina, Ed. da UFRGS, 1979.

GOELLNER, Silvana Vilodre. **“As mulheres fortes são aquelas que fazem uma raça forte”**: esporte, eugenia e nacionalismo no Brasil no início do século XX. Recorde: Revista de História do Esporte volume 1, número 1, junho de 2008.

\_\_\_\_\_. **Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica.** Tese. Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas, 1999.

GOMES, Christianne Luce. **Significados de recreação e lazer no Brasil: reflexões a partir da análise de experiências institucionais (1926-1964).** Tese. Doutorado em Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.

\_\_\_\_\_; MELO, Victor Andrade de. **Lazer no Brasil: trajetória de estudos, possibilidades de pesquisa.** Movimento. v. 9, n. 1, p. 23-44, Porto Alegre, janeiro/abril de 2003.

GOMES, Cristina Marques. **Dumazedier e os estudos do lazer no Brasil: breve trajetória histórica.** 2004. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/dcefs/Prof. Adalberto Santos/1-dumazedier e os estudos do lazer no brasil-breve trajetoria historica 12.pdf](https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/dcefs/Prof._Adalberto_Santos/1-dumazedier_e_os_estudos_do_lazer_no_brasil-breve_trajetoria_historica_12.pdf)

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão.** In: BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. p. 39 – 62.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos / organização Flávia Rios, Márcia Lima – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

\_\_\_\_\_. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, nº. 92/93 (jan/jun). 1988b, p.69-82.

\_\_\_\_\_. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. Revista Isis Internacional, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988a.

\_\_\_\_\_; **Racismo e Sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

\_\_\_\_\_; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GROSGOUEL, Ramon. **What is Racism?** Journal of World-Systems Research. Vol.22 Issue 1 page 9-15. University of Pittsburgh Press, 2016.

\_\_\_\_\_. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas**: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídio do longo século XVI. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

\_\_\_\_\_. **El concepto de racismo en Michel Foucault y Frantz Fanon**: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? Tabula Rasa, núm. 16, enero-junio, 2012, pp. 79-102. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; trad. Adelaine La Guardia Resende. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, 2003.

HEGEL, G.W. Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília, Editora da UnB, 1999.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

ICARAHY, Ericka Gavinho D'. **Fomento à cultura no Brasil: o controle pelo resultado**. (dissertação de mestrado) orientador: Fábio Carvalho Leite; coorientador: Adriano Pilatti. Programa de Pós-Graduação em Direito PUC-Rio – 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: Iphan, 2007.

JESUS, George Bispo de. **Cultura e resistência**: o ativismo do Fórum Nacional de Performance Negra. Orientador: Prof. Dr. José Roberto Severino. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira – 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LADSON-BILLINGS, Gloria. **Discursos racializados e epistemologias étnicas**. In: DENZIN, N. K. O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 259-279.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. In: RUSSEL, Bertrand; LAFARGUE, Paul. A Economia do Ócio. Editora Sextante. São Paulo, 2001.

LIMA, Fátima. **Um ebó artístico-epistêmico**: desobediências poéticas em Grada Kilomba. Revista Espaço Acadêmico – n.226 – jan./fev/ 2021.

\_\_\_\_\_. **Bio-necropolítica**: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. Arquivos Brasileiros de Psicologia; Rio de Janeiro, 70 (no.sp.). 2018. 20-33.

LOPES, Ana Carolina Mattoso. **Da vadiagem ao “rolezinho”, do samba ao 150bpm: lazer de preto não é direito, é crime**. In: Rebelião / FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro; PIRES, Thula Rafaela de Oliveira (organizadoras) - Brasília: Brado Negro, Nirema, 2020.

\_\_\_\_\_. **O Direito Social ao Lazer em Perspectiva Crítica: Desigualdades e Democratização do Acesso.** Rio de Janeiro, 2017. 197p. (Dissertação de Mestrado) – Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género.** Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, 2008.

MBEMBE, Achille. **Poder brutal, resistência visceral.** n-1 edições. Série Pandemia. São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Negra.** Tradução Sebastião Nascimento. 2.ed. n-1 edições. São Paulo, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** Tradução Renata Santini. 3ª ed. n-1 edições. São Paulo, 2018b.

\_\_\_\_\_. **Políticas da inimizade.** Tradução Marta Lança. Antígona Editores Refractários. Lisboa, Portugal. 1 ed., 2017.

MELO, Victor Andrade de. **Sobre o conceito de lazer.** Sinais Sociais, v.8 n.23. Rio de Janeiro, set-dez 2013.

\_\_\_\_\_; MARZANO, Andrea (orgs.). **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830 – 1930).** Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

\_\_\_\_\_; PERES, Fabio de Faria. **A cidade e o lazer: as desigualdades sócio-espaciais na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro e a construção de um indicador que oriente as ações em políticas públicas.** Revista Movimento, Porto Alegre, v.11, n.3, p.127-151, setembro/dezembro de 2005.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade.** Tradução de Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol. 32 n° 94 junho/2017.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTT, Luiz. **A Escravatura: O propósito de uma representação a El-rei sobre a escravatura no Brasil**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1973.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra** – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 3 ed.rev. – São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro : Ipeafro, 2019.

\_\_\_\_\_. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Sobre os candomblés como modo de vida**: imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. Ensaios Filosóficos, Volume XIII – Agosto/2016.

NOGUERA, Renato. **Dos condenados da terra à necropolítica**: Diálogos filosóficos entre Frantz Fanon e Achille Mbembe. Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía n.3, 2018.

OLIVEEN, Rubem George. **Cultura e modernidade no Brasil**. São Paulo em Perspectiva. 15(2) 2001. p.3-12.

OLIVEIRA, Denílson Araújo. **Colonialidade, biopolítica e racismo**: uma análise das políticas urbanas na cidade do Rio de Janeiro. In: Geografia e giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico / organização Valter do Carmo Cruz, Denílson Araújo de Oliveira. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Letra Capital, 2017.

\_\_\_\_\_. **Inscrição espacial do racismo e do antirracismo**: a “Pequena África” como forma espacial de descolonização

da área central e portuária do Rio de Janeiro. XIII ENANPEGE. São Paulo, 2010.

PAIXÃO, Aimée Luana Rissi. **Renascença Clube – negritude, segregação e o alcance espacial de uma renomada agremiação do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [https://www.neer.com.br/anais/NEER-2/Trabalhos\\_NEER/Ordemalfabetica/Microsoft%20Word%20-%20AimeeLuanaRissiPaixao.ED3I.pdf](https://www.neer.com.br/anais/NEER-2/Trabalhos_NEER/Ordemalfabetica/Microsoft%20Word%20-%20AimeeLuanaRissiPaixao.ED3I.pdf)

PARKER, Stanley. **A Sociologia do Lazer**. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1978. p.24/25.

PIRES, Thula. **Direitos Humanos e América Latina: Por uma crítica amefricana ao colonialismo jurídico**. LASA, vol. 50 issue 3, 2019. Disponível em: <https://forum.lasaweb.org/files/vol50-issue3/Dossier-Lelia-Gonzalez-7.pdf>

\_\_\_\_\_. **Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro**. Rev. Direito & Práxis, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018, p. 1054-1079.

\_\_\_\_\_; CASSERES, Lívia. **Necropoder no território de favelas do Rio de Janeiro**. In: Anais do I Congresso de Pesquisas em Ciências Criminais, de 30 de agosto a 1 de setembro de 2017, São Paulo, SP [recurso eletrônico] / Organizado por Alexis Couto de Brito, Marco Aurélio Florêncio e Allyne Andrade. – São Paulo: IBCCRIM, 2017.

\_\_\_\_\_; SILVA, Caroline Lyrio, PIRES, Thula. **Teoria Crítica da Raça como referencial teórico necessário para pensar a relação entre Direito e racismo no Brasil**. Florianópolis: CONPEDI, 2015. Disponível em: <http://conpedi.daniloir.info/publicacoes/c178h0tg/xtuhk167/t9E747789rfGqqs4.pdf>

PRONOVOST, Gilles. **Introdução à sociologia do lazer**. Trad: Marcelo Gomes. Editora Senac – São Paulo, 2011.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. **O Negro na Ordem Jurídica Brasileira**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, v.83 (1988). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67119>

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

REQUIXA, Renato. **O Lazer no Brasil**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1977.

ROLNIK, Raquel. **Territórios Negros nas Cidades Brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro)**. In: SANTOS, Renato Emerson dos (org.). Diversidade, espaço e relações sociais: o negro na Geografia do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTANA, Nara M. C.; SANTOS, Ricardo Augusto dos. **Projetos de modernidade: autoritarismo, eugenia e racismo no Brasil do século XX**. Revista de Estudios Sociales [En línea], 58 | Outubro 2016.

SANTOS, Sales Augusto dos; SANTOS, João Vitor Moreno dos; e BERTÚLIO, Dora Lúcia. **O processo de aprovação do Estatuto da Igualdade Racial, Lei n.º 12.288, de 20 de julho de 2010**. Brasília, 2011. Brasília: INESC, 2011.

SILVA, Caio Ruano. **Posicionando o slam poetry no debate da teoria política**. III Seminário de Ciências Sociais – PGCS UFES. 12 a 14 de Novembro de 2018, UFES, Vitória-ES.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. Living Commons. São Paulo: 2019.

STEPAN, Nancy Leys. **Eugenia no Brasil, 1917-1940**. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe [online]. Rio de Janeiro: Editora

FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391. ISBN 978-85-7541-311-1. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>

SOLÓRZANO, Daniel G.; YOSSO, Tara J. **Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research**. Qualitative Inquiry, Volume 8 Number 1, pp. 23-44, 2002.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 8ª ed., 2008.

TORRE, Sergio Moraes Rego Barão da, SARMENTO, Victória Aparecida Maia, SILVA, Carolina Góes Fernandes da. **A presença negra nos subúrbios cariocas: samba, jongo, funk e charme em Madureira**. In: Anais XVIII ENANPUR 2019.

VELOSO, Ana Clara, ESTEVÃO, Andréa, LACOMBE, Fabiano, NARANJO, Santiago, MAIA, Taissa. **Slam das Minas do RJ**: a articulação das mulheres pela poesia e pelo território. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1890-1.pdf>

WILLIAMS, Eric. **Capitalismo e escravidão**. Trad. Carlos Nayfeld. 1ª ed. Companhia Editora Americana. Rio de Janeiro, 1975.

**Anexo****PUC-Rio / Programa de Pós-Graduação em Direito**

Ana Carolina Mattoso Lopes / Orientadora: Thula Pires

**ROTEIRO DE ENTREVISTA****I – Identificação**

Nome:

Gênero:

Cor/Raça:

Idade:

Local de nascimento (naturalidade):

Atual Cidade / Bairro de domicílio onde mora:

**II – Perguntas**

1. Como o lazer aparece ao longo da sua história de vida?  
(qual é a sua relação com o lazer?)
2. Fale sobre a sua área de atuação. O que levou você a se interessar por essa área? Como você se envolveu com ela?
3. Como nasceu o projeto? Como funciona? Quem realiza junto com você?
4. Quem são as suas maiores referências na sua área?
5. Qual é o público que acessa as atividades promovidas?
6. Quais são as maiores dificuldades da atividade desenvolvida? E as maiores conquistas?
7. Como a sua posicionalidade social (raça, gênero, sexualidade, religião) influencia/inspira a atividade que você realiza?
8. Você acredita que a localização, as possibilidades de mobilidade e circulação pela cidade interferem no desenvolvimento do projeto? De que forma?

9. Como viabiliza a atividade do ponto de vista econômico? Tem dificuldades quanto a isso? Quais?
10. A pandemia do COVID-19 alterou a dinâmica da sua atividade? Como?
11. No seu ponto de vista, como a sua atuação se insere na luta política negra?