



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM TEATRO

LUCAS ANTONIO BEBIANO

NOIRBLUE:

As fissuras anticoloniais e a prática performativa de Ana Pi

RECIFE

2022

LUCAS ANTONIO BEBIANO

NOIRBLUE:

As fissuras anticoloniais e a prática performativa de Ana Pi

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção do
título de licenciado em Teatro.

Orientador: Profº Drº Elton Bruno Soares
de Siqueira

RECIFE

2022

Bebiano, Lucas Antonio.

NOIRBLUE: As fissuras anticoloniais e a prática performativa de Ana Pi / Lucas Antonio Bebiano - Recife, 2022.

45 f.

Orientador(a): Elton Bruno Soares de Siqueira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2022.

1. Teatro. 2. Dança. 3. Estudos da Performance. 4. Estudos Decoloniais. 5. Estudos Negros. I. Siqueira, Elton Bruno Soares de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUCAS ANTONIO BEBIANO

NOIRBLUE:

As fissuras anticoloniais e a prática performativa de Ana Pi

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes, da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção do
título de licenciatura em Teatro.

Aprovado em 28 de outubro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dra. Virgínia Maria Schabbach (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dra. Francini de Barros Pontes (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Kenny Anderson José Freitas da Silva (Examinador Externo)

Em memória de minha avó Marta de Oliveira Bebiano; diante de tudo que enfrentou, foi
levada por um vírus, que ironia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ana Pi pela gentileza de compartilhar sua poética com o mundo, e pelo favor de ceder o arquivo em vídeo de seu solo *NoirBLUE* (2017) para a elaboração desta pesquisa. Ao Prof^o Dr^o. Igor de Almeida Silva pela produção da banca de defesa deste TCC, bem como, pelas suas horas dedicadas em minha orientação gramatical. A Prof^a Dr^a Virgínia Schabbach e a Kenno Anderson José Freitas da Silva por aceitarem o convite para compor a banca, contribuindo para o crescimento crítico do trabalho. A Tiago Queiroz Moura, meu psicólogo, que me lembrou que “o jogo de cintura é conseguir focar nas construções do presente, sem esquecer as construções do futuro, e vice e versa”. A meus amigos e minhas amigas Camila Bastos & Romero Mendes, Mateus & Wetinho, e Maria, por serem testemunhas de minha jornada na graduação, pelo forte apoio profissional, pelo eterno apoio emocional, por serem meu porto seguro e minha família na cidade do Recife, amo vocês. Com Bruno & Fran não tem agradecimentos, tem trabalho; toda a minha prática acadêmica, artística e profissional é o reflexo de horas, dias, meses e anos de acompanhamento, orientação e carinho que vocês investiram em mim, obrigado por escolherem compartilhar o imenso conhecimento de vocês comigo.

A meu pai, Marcio Aurelio Bebiano, minha mãe, Gislaine Cristina da Cruz Bebiano, e a minha irmã, Gisele Cristina Bebiano, pelo infinito esforço afetivo e financeiro para que eu pudesse sair de casa e ir atrás do ensino superior, por serem os meus primeiros professores, por me apresentarem o mundo e compreenderem que eu precisava me jogar nele; eu amo muito vocês e prometo recompensar todo o instante que precisei ficar longe.

Por fim, gostaria de ressaltar que essa monografia é dedicada à memória de minha avó Marta de Oliveira Bebiano, que lá em 2018, em minha despedida de São Paulo, me indagou: “Quantos anos tem esse curso seu?”, eu respondo: “04 anos vó”, ao passo que, da maneira mais sincera e dramática que uma senhorinha pode ser, ela devolve: “Ah, quando você voltar eu já vou estar morta então...”. Nesse diálogo, não acredito que minha avó “previu o futuro”, acredito que ela exerceu a mais sofisticada e intuitiva escuta de si e leitura de seu corpo, e é esse o maior ensinamento que ela me deixou; que reflete não só nesta monografia, como em minha prática performativa como um todo. Obrigado Vó.

RESUMO

O presente trabalho materializa sua discussão em torno do solo *NoirBLUE* (2017) da artista franco-brasileira Ana Pi (MG), propondo um desdobramento de sua poética, tomando-a como referência para a identificação de fissuras anticoloniais na leitura e prática contemporânea das artes da cena não ocidentais. Para isso, de forma geral, a pesquisa se compromete com uma análise crítico-reflexiva do solo de Pi, e de maneira específica, traça uma articulação entre diferentes propostas críticas que desestabilizam uma certa ideia ou imagem de arte ocidental. A discussão é fomentada a partir da intersecção entre os estudos decoloniais e os estudos da performance, especificamente os escritos de Josette Féral (2008), Jota Mombaça (2021) e Walter D. Mignolo (2010). Como um todo, a análise empreendida se guia a partir da *Poética da Relação* (2021) do escritor e pensador da Diáspora Negra Édouard Glissant (2005, 2021), uma abordagem metodológica que, aplicada a esta pesquisa, é responsável por identificar elementos que Glissant chama de “linguagem crioula” no respectivo objeto de estudo: o solo *NoirBLUE*.

Palavras-chave: Estudos da Performance, Estudos Decoloniais, Estudos Negros, Poética da Relação.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
1.1 OS ESTUDOS DECOLONIAIS E OS ESTUDOS DA PERFORMANCE	8
1.2 ESTRUTURA DA INVESTIGAÇÃO	10
2. DO DESVIO BARROCO A DESCOLONIZAÇÃO DA ESTÉTICA: PROPOSTAS DE DESESTABILIZAÇÃO SEMÂNTICA NA CONTEMPORANEIDADE	14
3. FISSURAS ANTICOLONIAIS NO SOLO <i>NOIRBLUE</i> DE ANA PI	24
3.1 CRIOLIZAÇÃO	24
3.2 OPACIDADE	31
3.3 REVALORIZAÇÃO	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	43

1. INTRODUÇÃO

Nascida em Belo Horizonte (MG), Ana Pi é uma artista franco-brasileira, pedagoga, bailarina e pesquisadora das danças afro-diaspóricas e urbanas. Graduiu-se na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia; estudou no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e no *Centre Chorégraphique National* de Montpellier, na França. Seu trabalho investiga imagem e coreografia, fazendo com que a artista se defina enquanto coreográfica e imagética. Desde o dia 04 de março de 2018, Pi está à procura de seu pai, Julio Cesar de Oliveira, desaparecido no Brasil¹.

Na apresentação de seu *site*, Pi traz um texto no qual o título é “*transit*” (em português: trânsito), nele a artista assume que sua prática se materializa a partir do ato de viajar, fazendo com que suas obras se situem, segundo ela mesma: “entre as noções de trânsito, deslocamento, pertencimento, sobreposição, memória, cores e gestos ordinários”². Certamente, é possível identificar essas características em seu solo *NoirBLUE*. Acerca dele, a artista considera:

NOIRBLUE abre espaço para ficção e uma navegação atlântica de alguns corpos periféricos. Este exercício interroga presença, ausência, discursos e tempo para produzir uma dança extemporânea alinhada a duas cores específicas: a negritude da pele e o pigmento azul ultramarino³ (PI, 2017).

NoirBLUE estreou no dia 23 de março de 2017, no *Théâtre* de Vanves (FR) durante o Festival *Artdanthé*. Pi é responsável pela criação do trabalho, assumindo a coreografia, a dramaturgia e a interpretação. A trilha sonora original foi desenvolvida pelo músico e performer Jideh High Elements, e a iluminação por Jean-Marc Ségalen.

Diante de um comprometimento estético com a prática performativa, e uma investigação que posiciona o trânsito atlântico no cerne de sua ficção, *NoirBLUE*, pode ser lido como um elo entre os estudos decoloniais e os estudos da performance. No qual,

¹ Essa apresentação foi construída a partir da junção das informações presentes no *site* oficial da artista: <https://anazpi.com/>, e da página “Ana Pi” presente na plataforma *Wikipédia*: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Pi.

² Livre tradução de: “among the notions of transit, displacement, belonging, superposition, memory, colors and ordinary gestures”. Trecho presente no texto *transit* no *site* oficial da artista.

³ Livre tradução de: “*NOIRBLUE opens space to fiction and an atlantic navigation of some peripheral bodies. This exercise interrogates presence, absence, speeches and time to produce an extemporary dance aligned to two specific colors: the blackness of the skin and the ultramarine blue pigment*”. Trecho presente no *site* oficial da artista: <https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>.

especula-se que, propor um desdobramento crítico-reflexivo do solo a partir desses dois campos de estudos, denunciaria fissuras⁴ anticoloniais em sua cena.

1.1 OS ESTUDOS DECOLONIAIS E OS ESTUDOS DA PERFORMANCE

Enquanto “estudos decoloniais”, essa pesquisa parte primeiramente dos artigos do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990 por intelectuais latino-americanos de diversas universidades das Américas (BALLESTRIN, 2013); em seus escritos, se fazem presentes as constituições e manifestações da colonialidade e da decolonialidade no Ocidente⁵.

Salvo as proposições do pesquisador e semiólogo argentino Walter D. Mignolo, não será dedicado aqui um desdobramento conceitual das produções crítico-reflexivas lançadas pelos membros do Grupo M/C, porém, considere importante localizar os leitores acerca de qual abordagem decolonial essa pesquisa faz referência. Sobretudo, a julgar pela recorrente popularização e esvaziamento do termo “decolonial”, assim, ao demarcar o ponto de partida da perspectiva decolonial adotada aqui, almejassem que no decorrer dessa monografia, as relações feitas entre o objeto de análise e o pensamento decolonial seja acompanhada a partir desse referencial teórico.

Nesse exercício, trago o pensamento glissantiano como outro ponto de partida teórico aos estudos decoloniais. Édouard Glissant (1928-2011) foi um escritor e pensador da Diáspora Negra, natural da Martinica, país que compõe um conglomerado de ilhas no Caribe formando os arquipélagos antilhanos. Compreender a paisagem dessa geografia caribenha é fundamental para a absorção do pensamento glissantiano.

Ao desenvolver suas análises acerca do pensamento ocidental, as principais delas presentes nos livros *Introdução a uma poética da diversidade* (2005) e *Poética da Relação* (2021), Glissant compreendeu e passou a defender a tese de que diferente de como pregaram as grandes potências ocidentais, protegendo sua ideia de Nação, as

⁴ A palavra fissura se direciona para diversos significados; pequena abertura, rachadura, fenda, corte etc. Assumindo todos eles, essa pesquisa também fundamenta o significado de fissura a partir da noção de “dobra”, fazendo referência ao ensaio *As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)* do filósofo Gilles Deleuze (2005). Ao fazer uma análise da produção teórica do filósofo Michel Foucault acerca das relações de poder, Deleuze nos lembra de que os centros de hegemonia não existem sem pontos de resistência, pequenas fissuras.

⁵ Salienta-se que o termo “Ocidente” será constantemente utilizado ao longo dessa monografia, que aqui, corresponde aos países anglo-saxões do continente americano (Canadá e Estados Unidos) e aos países do continente europeu.

culturas não são puras nem organizadas. Segundo o autor, o mundo se organiza a partir de um “caos-mundo” (2021), ou seja, a partir de um entrelaçamento de culturas, uma unidade que se compreende através da disjunção e pressupõe a imprevisibilidade.

Interessado na leitura das formações e dinâmicas culturais, sobretudo das colonizadas, uma série de ideias vão surgindo e constituindo o pensamento glissantiano: crioulizações, errâncias, transparência, opacidade, abismo-matriz, abismo insondável, nomadismo em flecha, nomadismo insondável, relativo, caos, estética do universo, estética do Caos, identidade raiz, identidade-relação etc. (GLISSANT, 2005, 2021)

Segundo Glissant, essas ideias forjadas por ele servem de metáfora para a situação atual do mundo, e apontam para um pensamento que vai contra a lógica de uma unidade universal generalizante, e pressupõe a coexistência orgânica de elementos culturais das mais diversas ordens, sem autoridade ou hierarquia. Podendo assim, servir para essa pesquisa, e para outras vertentes dos estudos decoloniais, como fundamentação à decolonização do pensamento e a prática anticolonial.

Da mesma forma, para a compreensão de “estudos da performance”, essa pesquisa parte do *Performance studies* nos Estados Unidos, especificamente a interpretação feita pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral acerca da trajetória do grupo, investigação feita pela autora para a compreensão das noções de performance e performatividade. O *Performance studies*, foi um movimento constituído por uma série de pesquisadores norte-americanos, dentre alguns deles: Philip Auslander, Michael Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conqueergood, Barbara Kirshenblatt-Gimblett e Bill Worthen, que contribuíram coletivamente para constituir ao longo da década de 80, diversas mutações linguísticas e epistemológicas acerca da noção, ou diferentes noções de performance no Ocidente (FÉRAL, 2008).

Dentre os pesquisadores presentes no movimento, o professor Richard Schechner (*New York University*), foi responsável por contribuir fortemente para a implementação das artes do espetáculo no *Performance studies*, e por popularizar a noção de “performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral” (FÉRAL, 2008, p.197). Assim, essa interpretação de Féral acerca do olhar específico de Schechner para o espetáculo cênico, é um dos pontos de partida dessa monografia para forjar suas relações entre o objeto de análise e os estudos da performance,

Outro ponto de partida, é a leitura feita por Féral acerca das pesquisas do crítico literário e professor Andreas Huyssen (*Columbia University*), que desenvolveu também na década de 1980, uma série de artigos que se direcionaram para uma reflexão da performance no seu sentido artístico, e não antropológico ou sociológico. Ou seja, trata-se da “performance arte”, o tipo de manifestação artística que emergiu entre as décadas de 1970 e 1980, sobretudo nas galerias de arte da Europa e dos Estados Unidos, que segundo Féral, foi responsável por desestabilizar a visão de arte no Ocidente (FÉRAL, 2008).

Salienta-se que esses dois pontos de partida não são opostos, pelo contrário, eles se sobrepõem através de seus direcionamentos diversos, e juntos, podem trazer a definição de um dos objetos de interesse dessa pesquisa: a arte contemporânea. É como diz Féral:

Meu objetivo aqui não é o de favorecer uma visão mais que outra, mas de enfatizar que emergem, por meio destas duas visões de performance – uma herdada da vanguarda e da arte da performance (a de Huyssen e de tudo que poderei chamar, para ser breve, de tradição europeia dos países latinos), a outra herdada e uma visão antropológica e intercultural com a qual Schechner contribui fortemente para sua difusão – os dois grandes eixos a partir dos quais podemos pensar o teatro – e, mais amplamente, as artes – hoje (FÉRAL, 2008, p. 200).

1.2 ESTRUTURA DA INVESTIGAÇÃO

Pessoalmente, enquanto artista, pesquisador e estudante da Licenciatura em Teatro, criou-se em mim o desejo de culminar em meu trabalho de conclusão de curso, uma pesquisa que refletisse duas experiências significativas para meu amadurecimento acadêmico e profissional em minha graduação. Trata-se de minha participação no projeto de pesquisa *Dramaturgia Negra – Panorama e Análise de Textos Publicados a partir de 1940* (2019 – Atual) coordenado pelo Prof^o Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (Licenciatura em Teatro), e minha colaboração na pesquisa *Vida nua, performatividade e dramaturgia* (2019-2020) coordenada pela Prof^a Dra. Francini Barros Pontes (Licenciatura em Dança)⁶.

⁶ Na pesquisa do Prof^o Elton Bruno eu pude exercitar minha capacidade de discussão acerca das relações entre estética e racialidades a partir de uma introdução ao pensamento decolonial. Já na pesquisa da Prof^a Francini Pontes eu fui introduzido à diversas composições de trabalhos performativos, podendo exercitar a escrita crítica deles, e exerci a prática performativa através de encontros experimentais, potencializando

Minha participação nesses dois projetos de pesquisa aconteceu simultaneamente, permitindo que eu pudesse me imbuir das relações entre prática performativa, estética decolonial e relações étnico-raciais ao mesmo tempo. O que acarretou numa percepção, enquanto pesquisador, das contribuições que uma pesquisa que propõe a intersecção entre os estudos decoloniais e os estudos da performance poderia trazer para as respectivas áreas de saber.

Pude perceber como nos estudos decoloniais existem fundamentos, que ao serem relacionados com as teorias e práticas da performance arte, dão conta de discussões que as tradicionais perspectivas dos estudos da performance no Ocidente (ainda fundamentadas em pilares da colonialidade) não dão conta de sustentar com tamanha precisão ou plena análise crítica-reflexiva.⁷ Na mesma medida, considero que as propostas de fuga de um pensamento de ordem mais retilíneo, tão caras aos estudos decoloniais, podem encontrar nos saberes dos estudos da performance, especificamente nas propostas de composição artística da performance arte, da prática performativa e da arte contemporânea como um todo, subsídios para a estruturação e fortalecimento de suas produções crítico-reflexivas.⁸

Também acredito que ao utilizar a universidade pública como plataforma para a compreensão e fortalecimento de tendências estéticas contemporâneas que ainda não foram massivamente delineadas, sistematizadas ou teorizadas, é possível inserir “saberes outros” no circuito de ensino e pesquisa acadêmico. Consolidando assim novas epistemologias enquanto possibilidade válida de conhecimento, e pluralizando a própria ideia de universidade ao promover o entrelaçamento cultural.

O que, conseqüentemente, acarreta na dilatação do leque de atuação social das universidades, conseguindo cada vez mais trazer as urgências do agora para os planos de extensão. No caso dessa pesquisa, que parte de uma Licenciatura em Teatro, acredita-se na instauração de novas possibilidades de leitura e prática das artes da cena,

assim minha compreensão da cena de arte contemporânea no Brasil. Tanto as pesquisas quanto os docentes são vinculados ao Departamento de Artes (CAC/UFPE).

⁷ A exemplo disso, temos o próprio solo *NoirBLUE* de Ana Pi, que se constitui a partir das ideias de trânsito e da construção identitária, mas não parte de uma noção hegemônica e ocidental para instaurar o seu discurso.

⁸ Nesse caso, é possível apontar uma série de pesquisadoras e pesquisadores comprometidos diretamente ou indiretamente com o pensamento anticolonial, e que flertaram e flertam com a produção artística (em geral com a escrita performativa) para a sistematização de suas propostas crítico-reflexivas, é desse lugar que partem as produções de Anderson Feliciano (MG), Édouard Glissant (Martinica), Frantz Fanon (Martinica), Grada Kilomba (Berlim/Lisboa), Jota Mombaça (RN/Berlim/Lisboa) Leda Maria Martins (MG) Musa Michelle Mattiuzzi (SP/Berlim) etc.

e do ensino formal e não formal na área das artes, permitindo assim, o alcance de camadas da sociedade que possam se identificar com formatos não hegemônicos de arte e arte-educação.

Diante disso, essa monografia interessou-se em constatar que a partir de um desdobramento crítico-reflexivo do solo *NoirBLUE* de Ana Pi, é possível identificar fissuras anticoloniais na leitura e prática contemporânea das artes da cena não ocidentais. Como encaminhamento dessa constatação, o objetivo geral da pesquisa se comprometeu com o desenvolvimento de uma análise do solo *NoirBLUE*; e de maneira específica, para potencializar a discussão, será traçada uma articulação entre diferentes propostas crítico-reflexivas que desestabilizam uma certa ideia ou imagem de arte ocidental.

Essa estruturação culminou em dois capítulos: o primeiro de nome “Do desvio barroco a descolonização da estética: propostas de desestabilização semântica na contemporaneidade”, apresenta como o pensamento glissantiano fundamenta a expressão desestabilização semântica adotada nessa pesquisa, e como o solo *NoirBLUE* pode ser compreendido a partir dessa expressão, ao passo que é relacionado com as propostas crítico-reflexivas de Josette Féral (2008), Jota Mombaça (2021) e Walter D. Mignolo (2010). Já o segundo capítulo de nome “Fissuras anticoloniais no solo *Noirblue* de Ana Pi”, uma análise crítico-reflexiva do solo *NoirBLUE* é feita.

Para o desenvolvimento da análise, o arquivo em vídeo da estreia do solo *NoirBLUE* foi gentilmente cedido pela artista, tornando-se esse o material de consulta desta pesquisa. E apostando numa afinidade teórica entre Glissant e Pi, uma vez que ambos se inspiram no trânsito atlântico para forjarem suas poéticas, optou-se pelo uso da *Poética da Relação* (GLISSANT, 2021) enquanto metodologia.

A *Poética da Relação* é uma abordagem que visa o entrelaçamento cultural, usa-la enquanto metodologia de pesquisa, diz respeito, a uma identificação de elementos da “linguagem crioula” (GLISSANT, 2005) em determinado objeto de estudo, fazendo com que a abordagem metodológica se ajuste ao recorte de cada pesquisador. A exemplo disso, temos o artista e pesquisador mineiro Anderson Feliciano, que em seu processo de obtenção do título de mestre em dramaturgia pela *Universidad Nacional de las Artes* (Buenos Aires), desenvolve os fundamentos de seu conceito de “dramaturgia do tropeço”, a partir da relação com pensamento glissantiano:

Assim como Glissant (2011), que partiu da multitude insular das Antilhas para propor um modelo de “pensamento-arquipélago” em oposição ao “pensamento continental”, de natureza hegemônica ou homogeneizadora, componho, levando em consideração os mesmos princípios, uma dramaturgia-arquipélago, um conjunto de textos que, reunidos, formaram a obra (FELICIANO, 2020, p. 117).

Nesta monografia, a *Poética da Relação* será o meio pelo qual eu construirei uma aproximação entre meu lugar de pesquisador e o solo *NoiBLUE* de Pi, a fim de identificar as fissuras anticoloniais presentes nele.

2. DO DESVIO BARROCO A DESCOLONIZAÇÃO DA ESTÉTICA: PROPOSTAS DE DESESTABILIZAÇÃO SEMÂNTICA NA CONTEMPORANEIDADE

O verbo desestabilizar indica a perda de estabilidade. Semântica é a área dos estudos da linguagem que foca o sentido as palavras e interpreta os enunciados e as sentenças. Propor a ideia de uma desestabilização semântica, seria apontar para um movimento de tensionamento do sentido das coisas como nos são dadas, revelando que existem diversas maneiras, ou maneira nenhuma, de atribuir ou habitar determinado significado. Em síntese, a desestabilização semântica vai dar nome ao questionamento das certezas humanas.

De fato, desestabilizar as certezas da humanidade é um movimento comum entre as sociedades, sobretudo através da arte. É como diz Édouard Glissant em seu ensaio *De um Barroco Globalizado* presente em seu livro *Poética da Relação* (2021):

Todas as culturas humanas conheceram um classicismo, uma era de certezas dogmáticas, que elas, doravante, terão de superar todas juntas. E todas as culturas, em algum momento de seu desenvolvimento, arranjarão, contra essa certeza, desregulamentações barrocas pelas quais, a cada vez, essa superação foi profetizada ao mesmo tempo em que tornada possível (2021, p. 107).

Para Glissant, o classicismo nas artes pressupôs que existia uma “profundidade” na composição das matérias, a mesma profundidade que levaria “as antigas concepções de ciências” a constatarem suas verdades indubitáveis. Como exemplificação disso, o autor nos lembra que foi justamente durante o classicismo que ocorreu no Ocidente a revolução da perspectiva na pintura; um recurso estético que traz a ideia de profundidade às imagens. Nesse sentido, a estética clássica investiu em representações artísticas que se aproximassem da realidade das matérias, e na medida que isso acontecia, ela se auto validava enquanto: a arte verdadeira (GLISSANT, 2021, p. 105).

Em contraponto, o barroco Ibérico se manifestava a partir da extensão em detrimento da profundidade; recorrendo ao uso de contornos, de proliferações e redundâncias das matérias. As características desse tipo de barroco criaram uma espécie de *frisson* que pressupõe “que todo o conhecimento está por vir, e que é isso que lhe dá valor” (GLISSANT, 2021, p. 105). Esse *frisson* barroco seria responsável por desviar a pretensão racionalista do classicismo, desestabilizando o argumento de que o conhecimento se materializa a partir de uma unicidade profunda. Assim, Glissant passa

a reconhecer o barroco para além de um movimento artístico, mas também enquanto um movimento histórico: “O barroco ‘histórico’ foi, assim, uma reação contra uma ordem dita natural, naturalmente dada como evidência” (2021, p. 106).

A expressão desestabilização semântica adotada aqui, se inspira no que Glissant chamou de “desregulações barrocas”, ou seja, os arranjos de superação das certezas dogmáticas dos classicismos. Nesta pesquisa, a desestabilização semântica é a metáfora para as ideias e propostas crítico-reflexivas, que se comprometem com o tensionamento das verdades estéticas na arte ocidental.

Em alguma medida, é nessa proposta de desestabilização semântica que a artista e pesquisadora potiguar Jota Mombaça desenvolve sua produção crítica. É decorrente a uma reflexão da autora que partimos para uma discussão acerca do solo *NoirBLUE* de Ana Pi. No texto *Escuro e não representação – sobre Noirblue, de Ana Pi*, presente em seu livro *Não Vão Nos Matar Agora* (2021), Mombaça considera:

Todos esses elementos realizam uma atmosfera, e nos sugerem que *NoirBLUE* não deve ser lido como um espetáculo, mas como a instauração performativa de um outro mundo. “Que mundo? ”, a leitora pode perguntar, cedendo à tentação da transparência. Mas uma das belezas do trabalho de Ana Pi é, precisamente, sua capacidade de instaurar um mundo sem torna-lo completamente visível (2021, p. 107).

Ao defender que *NoirBLUE* não deve ser lido como um espetáculo, a autora, no mínimo, desestabiliza essa noção de cena. Porém, Mombaça não localiza qual o tipo de espetáculo que não se configura em *NoirBLUE*, nem “Qual mundo?” se instaura através da poética de Pi. Pelo contrário, ao propor uma fuga da noção de espetáculo como possibilidade de leitura da obra, a autora destaca a habilidade de Pi em não ceder a uma transparência, ou legitimidade, não permitindo mostrar-se completamente visível.

De fato, a produção crítico-reflexiva de Mombaça não se materializa na determinação, separação ou sequência de um pensamento Ordenado⁹. Em seu livro, a própria autora traça notas acerca de sua produção:

⁹ O termo “pensamento Ordenado” faz referência a ideia de Mundo Ordenado presente na produção científica da Prof^a Dr^a Denise Ferreira da Silva, diretora do Instituto de Justiça Social da Universidade de *British Columbia* (Canadá), que em seu livro *A Dívida Impagável* (2019), detalha como a ideia de Razão foi constituída no ocidente a partir das propostas teóricas dos filósofos Immanuel Kant e Friedrich Hegel, e consolidada através de três pilares ontoepistemológicos: a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Fazendo com que a racionalidade fosse excluída enquanto um fator possível de racionalidade e conhecimento.

[...] a crítica é uma bússola viciada quando se trata de abolir o mundo como o conhecemos rumo à possibilidade de viver outramente. Por isso, espalhadas pelas palavras e forças deste livro, estão pistas mais-do-que-críticas para a travessia e para a fuga. Não são receitas, fórmulas, chaves para abrir grandes portões; são, antes, o rascunho de rotas provisórias, o sussurro de possibilidades impossíveis, a manifestação misteriosa da existência do que não existe...¹⁰ (2021, p. 18).

Dessa forma, no exercício de deixar-se guiar pelos sussurros de possibilidades lançados por Mombaça, iremos compreender a desestabilização da noção de espetáculo proposta pela autora, mais do que uma crítica: como uma pista. Mombaça destaca que a poética de Pi não se mostra “completamente visível”, o que não significa, necessariamente, uma negação de uma visibilidade da cena como um todo. Assim, para a investigação do tipo de caráter que se faz visível em *NoirBLUE*, incluo na discussão as propostas críticas da pesquisadora Josette Féral.

Na mesma sintonia que Mombaça, Féral também tem sua proposta de desestabilização da noção de espetáculo. A diferença é que, cedendo à transparência, a autora aponta qual o tipo de espetáculo ela vai se distanciar: o clássico; e qual tipo de “mundo” ela vai pressupor com essa desestabilização: o performativo. Ao fazer isso, Féral parte do princípio de que a performance arte redefiniu os parâmetros de leitura e prática da arte no Ocidente.

Ao olhar para as artes do espetáculo entre os anos 1980 e 2000, a autora percebeu duas modalidades de espetáculo sendo produzidas: “uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral” (2008, p. 208). Segundo Féral, com a emancipação dos estudos da performance e da prática da performance arte, as outras linguagens artísticas reconfiguraram seus esquemas de composição, e o teatro seria uma delas: “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero” (FÉRAL, 2008, p. 198).

A partir da adoção de alguns elementos da performance arte, a autora percebeu reconfigurações esquemáticas nos espetáculos contemporâneos: o ator se transforma em

¹⁰ Com as expressões “possibilidade de viver outramente” Mombaça faz referência à produção científica da Prof^a Dr^a Denise Ferreira da Silva, e com “mais-do-que-críticas” a autora se articula com a ideia de “criticismo mais-do-que-crítico” proposta pelo teórico cultural estadunidense Fred Moten em seu livro *Stolen Life*.

performer, colocando seu corpo (competências técnicas), seu jogo, e sobretudo, suas ações à frente de seu trabalho; a cena descreve de forma não redutível seus acontecimentos, superando a representação ou o jogo de ilusão; o espetáculo se centra na imagem e na ação e não mais sobre o texto dramático; e o espectador fica a cargo de sua postura e repertório interativo para a receptividade da obra, performando junto das imagens lançadas sobre seu olhar (FÉRAL, 2008, p. 198, 202).

Em síntese, essa nova possibilidade de espetáculo se constituiria a partir de uma cena que posiciona a performatividade no centro de seu funcionamento. Em alguma medida, Féral propõe uma superação da teatralidade pela performatividade. Segundo a autora, o espetáculo que dialoga com a teatralidade é aquele que cria um sistema único para seus sentidos, recorrendo sempre à memória e à estrutura narrativa clássica que distância o espectador do real, ou seja, o tradicional drama. Já o espetáculo influenciado pela performatividade estaria buscando um sistema múltiplo que faz dialogar em conjunto: o performer, o texto, as imagens, o espectador, todos seriam responsáveis pelas significações da cena (2008, p. 207)¹¹.

De fato, essa proposta crítica de Féral desestabiliza a noção de espetáculo, sobretudo, porque a partir da ruptura epistemológica provocada pela performance arte no teatro, reconfigurando a lógica de pensar as artes do espetáculo na cena contemporânea do Ocidente, o tipo de espetáculo que se segue, é aquele que, por si só, traz a desestabilização semântica enquanto característica constituinte:

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador [...] Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos do sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*” (FÉRAL, 2008, p. 203).

¹¹ Acerca da dicotomia entre teatralidade e performatividade, Féral assume que a discussão é mais profunda do que é posto, e merece ser continuada: “Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta” (2008, p. 207). Portanto, não cabe a esta pesquisa, por hora, o tensionamento dessa dicotomia ou o desdobramento dessas noções, o que nos interessa aqui é compreender como Féral faz o uso delas para justificar sua proposta crítico-reflexiva.

Salienta-se ainda que para a constatação de todas essas características que compõe esse formato de espetáculo apontado, a autora se comprometeu com a análise das propostas poéticas de diversos encenadores europeus e estadunidenses (FÉRAL, 2008), e por diversas vezes, Féral recorre ao argumento de que a materialidade dessas propostas reflete em uma tendência que estava se manifestando no Ocidente:

Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo” (2008, p. 198).

Assim, a proposta crítico-reflexiva de Féral acerca das artes contemporâneas do espetáculo é materializada a partir da ideia de “teatro performativo”, uma desestabilização semântica proposta pela autora que se justifica a partir de uma tendência ocidental. Diante de todas essas considerações, seria possível dizer que, em alguma medida, *NoirBLUE* apresenta manifestações do caráter performativo impregnado à ideia de “teatro performativo”.

Mesmo que Mombaça não ceda à definição de qual mundo Pi instaura através de sua poética, poderíamos especular que para chegar até lá, Pi parte de uma configuração de cena que tem um caráter performativo, o mesmo observado por Féral. E se Mombaça desestabiliza a noção de espetáculo a partir da poética de Pi, possivelmente seja porque a cena de Pi por si só (tal qual o “teatro performativo”) se caracteriza a partir de uma desestabilização semântica.

Entretanto, ao interseccionar a proposta crítica de Féral com a perspectiva decolonial, como pressupõe essa pesquisa, constatamos que, o recorte do objeto de análise da autora (encenadores estadunidenses e europeus) não pressupõe o entrelaçamento cultural. E isso precisa ser levado em consideração, uma vez que, a expressão desestabilização semântica adotada nessa pesquisa, se fundamenta a partir do pensamento glissantiano. Ou seja, como foi elencado, para chegar na constatação de que o barroco desestabiliza um *status quo*, Glissant dilata a compreensão do movimento artístico, destacando seu caráter histórico, sobretudo a partir de sua atuação em diversas culturas, ou como o próprio autor afirma: em “todas as culturas humanas”.

Por outro lado, Féral se compromete, primeiramente, apenas com a análise da tradição ocidental para forjar sua ideia. Ainda que a autora desestabilize

semanticamente a noção de espetáculos como vinha sendo compreendida no Ocidente, é de se suspeitar se isso de fato se configura em uma ruptura estrutural do sentido. Certamente, essa suspeita não exclui o que veio sendo argumentado até aqui; não se trata de excluir como um todo a ideia de “teatro performativo” como possibilidade de desestabilização semântica, ou de distancia-la do caráter performativo de *NoirBLUE*.

Pelo contrário, ela só fomenta ainda mais a discussão, sobretudo porque dá margem para que duas perspectivas sejam entrelaçadas à análise: a performativa e a decolonial. Dessa maneira, acredito que a proposta crítica do pesquisador Walter Mignolo, possa se entrelaçar com pensamento de Féral e o caráter performativo observado na poética de Pi.

De maneira mais radical, ou apenas decolonial, Mignolo também propõe sua desestabilização semântica na visão de arte do Ocidente. Assumidamente um pensador dos estudos decoloniais e integrante do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), o autor não vai propor uma desestabilização da ideia de espetáculo especificamente, como fizeram Féral e Mombaça. Mais próximo ao pensamento glissantiano, Mignolo lança sua proposta de desestabilização à disciplina estética como um todo, e às suas manifestações na arte ocidental.

O autor investiga no Ocidente um movimento que chamou de “colonização da estética”, no qual a disciplina seria responsável por classificar as diversas manifestações artísticas a partir de uma lógica colonizadora. Em seu conhecido artigo *Aiethesis decolonial*, Mignolo nos lembra que a palavra “*aesthesis*” se origina nas tradicionais sociedades da Grécia antiga, e apresenta em torno de seus significados palavras como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva” (2010, p.13)¹². Ou seja, tratava-se de uma expressão regional do vocabulário grego, que se direcionava para o processo de abertura dos sentidos, com o corpo todo.

Mignolo segue dizendo que existiu, a partir do século XVIII no Ocidente, uma captura da *aesthesis* pela modernidade europeia. Segundo o autor, essa captura se manifesta, especificamente, a partir das propostas teóricas de Kant, nas quais a concepção da expressão *aesthesis* se restringe. Todas as sensações atribuídas ao caráter

¹² Livre tradução de: “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa”, “sensación auditiva”.

grego da *aesthesis* passaria a significar “sensação do belo”, fazendo, emergir, assim: “a estética como teoria, e o conceito de arte como prática” (2010, p.13)¹³.

Não por acaso, a disciplina estética encontrou suas origens na pré-história grega, e seguiu rumo à construção de sua história pelo Ocidente. O que nos faz chegar na constatação principal de Mignolo acerca do ocorrido:

Essa operação cognitiva constitui, nada mais e nada menos, a colonização da *aesthesis* pela estética; pois se a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos dotados de sistema nervoso, a estética é uma versão particular dessas sensações relacionadas à beleza. Ou seja, não existe uma lei universal que torne necessária a relação entre *aesthesis* e beleza. Esta foi uma ocorrência do século XVIII europeu. E em boa hora assim foi. O problema é que a experiência única do coração da Europa se traduz em uma teoria que “descobriu” a verdade da *aesthesis* para uma determinada comunidade (por exemplo, a etnoclasse que hoje conhecemos pelo nome de burguesia) que não é universalizável¹⁴ (2010, p.14).

Assim, Mignolo propõe que o pensamento moderno europeu colonizou o significado da tradição grega de *aesthesis*, tudo em prol da teorização da disciplina estética.

Como forma de identificar as manifestações artísticas que se materializam para além dos limites da disciplina estética, Mignolo forjou sua ideia de “estéticas decoloniais” (2010), um tipo de manifestação artística que pressupõe um distanciamento do sentimento do belo e conseqüentemente, das verdades universais das classes burguesas europeias em relação ao pensamento artístico.

Assim como Féral, para forjar sua ideia de “estéticas decoloniais” Mignolo se dedicou a análise da poética de alguns artistas. A diferença é que o autor investigou três artistas visuais, racializados e/ou habitantes de fronteiras: o afroestadunidense Fred Wilson, o mexicano Pedro Lasch e a sérvia Tanja Ostojic. Por meio de seus trabalhos, esses três artistas apresentam características em comum: a afinidade com as linguagens da instalação e da performance arte; o tensionamento da formação ocidental e seus

¹³ Livre tradução de: “la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica”.

¹⁴ Livre tradução de: “Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión particular de tales sensaciones relacionada con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. Y en buena hora que así lo fuera. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesia), que no es universalizable”.

projetos imperiais de colonização/colonialidade; e todos partem de suas subjetividades sociorraciais para discutirem suas questões identitárias.

Mignolo defende que esses artistas atuam em uma lógica que não se relaciona exclusivamente com o sentimento do belo proposto pela disciplina estética ocidental. Possivelmente, esses trabalhos estariam mais atrelados à herança grega da palavra estética (a *aesthesis*), na qual diversos sentidos seriam convocados em sua composição e recepção, inclusive, o sentido político.

A partir do entrelaçamento crítico entre as propostas de Féral e Mignolo, poderíamos dizer que Féral instaura uma conversa de Ocidente para Ocidente, ou seja, ainda que autora desestabilize semanticamente a noção de espetáculo, isso não necessariamente se configura em uma ruptura estrutural do sentido. Como se a desestabilização semântica de Féral fosse fundamentada dentro dos limites da disciplina estética, que segundo Mignolo, é por si só o sinônimo da estabilização de uma lógica. Assim, ainda poderíamos dizer que Féral estaria trabalhando muito mais sob a lógica da atualização do pensamento artístico ocidental (sequencialidade), do que de uma ruptura semântica.

Nesse ritmo, também seria possível desmistificar algumas considerações da autora acerca do caráter desestabilizador da performance arte no Ocidente. Ou pelo menos, medir os graus de desestabilização do gênero na visão de arte ocidental, uma vez que, por mais que um trabalho em performance arte possa desestabilizar as semânticas a partir de seu conteúdo, se a sua forma ainda estiver fundamentada, por exemplo, na disciplina estética e no sentimento do belo, ela desestabiliza apenas até certo ponto.

Mignolo acredita que as “estéticas decoloniais” têm um compromisso mais que artístico, elas também têm uma postura política, porque ao desestabilizar o sentimento do belo e a disciplina estética ocidental, elas estariam contribuindo com a produção de um outro tipo de subjetividade humana¹⁵, segundo o autor:

[...] enquanto artes, museus e teatros forem codificados no Ocidente, na mesma formação como a civilização ocidental, e como tais estiveram envolvidos, conscientemente ou não, com os projetos imperiais-coloniais, a descolonização da estética é

¹⁵ Salienta-se que nessa discussão entre arte e política, já estamos considerando o componente político imbuído nas escolhas artísticas em si, dessa maneira, o que está em jogo é uma expectativa pessoal ou decolonial, de uma certa atitude ou postura política na arte.

uma das muitas formas de desarmar essa montagem e construir subjetividades decoloniais¹⁶ (2010, p. 24).

Quando Mignolo propõe que a “descolonização da estética”, ou as “estéticas decoloniais” são uma possibilidade de construção de “subjetividades decoloniais” na humanidade, ele se aproxima ainda mais do pensamento glissantiano. Uma vez que, é exatamente esse o movimento que Glissant faz ao perceber o barroco, um movimento artístico, influenciando as formas de agir e pensar das culturas, atuando na política e na sociedade, e conquistando assim seu caráter histórico.

Segundo Glissant, existe uma diferença entre a extensão do barroco projetada pela Contrarreforma e o movimento que o autor chama de “naturalização do barroco” fora do Ocidente. No primeiro caso, especificamente ao olhar para a arte religiosa latino-americana, Glissant destaca as proximidades da mesma com o barroco ibérico ou flamengo, porém, o autor também destaca como a longo prazo, essa manifestação artística passa a apresentar elementos das culturas autóctones de cada região. Para o autor, a arte barroca deixa de ser uma oposição às culturas não ocidentais e passa a se ajustar a partir de seu meio, ela se naturaliza (2021, p. 106).

Essa naturalização do barroco seria decorrente de uma mestiçagem generalizada em todas as culturas, fazendo com que a concepção barroca passe a se entrelaçar com os estilos, as linguagens e as culturas naturais de cada região. Para Glissant, isso desestabiliza o projeto barroco da Contrarreforma, o movimento passaria a se caracterizar pela sua competência em estabelecer um “contato proliferador das ‘naturezas’ diversificadas” (2021, p. 106). Não resumindo-se como reação à uma estética, mas como o resultado de diversas estéticas, filosofias e culturas. O barroco não mais estaria preocupado em afirmar apenas uma arte, mas sim, em se relacionar com o seu entorno:

Em resumo: há uma “naturalização do barroco, não mais apenas como arte e estilo, mas como maneira de viver a unidade-diversidade do mundo; essa naturalização prolonga e refaz o barroco, fora dos domínios flamejantes e exclusivos da Contrarreforma, para estendê-lo em modo tumultuante da Relação; e, ainda, nesse sentido-pleno, o barroco “histórico” prefigurou, de modo espantosamente profético, as atuais convulsões do mundo (GLISSANT, 2021, p. 107).

¹⁶ Livre tradução de: “mientras que artes, museos y teatros fueron codificados em Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales”.

Glissant ainda destaca que essa “naturalização do barroco” e o seu caráter histórico se justifica a partir das “atuais concepções das ciências” da época, uma vez que, se anteriormente elas acreditavam que as verdades indubitáveis estavam na profundidade das matérias, como complemento dessa crença elas perceberam que o conhecimento não poderia mais ser constatado de uma vez só, ou seja, não seria tão simples assim apontar a essência das coisas. Para Glissant, a ciência passou por um movimento de questionar suas certezas racionais e fundadoras, e essa seria a prova de que a natureza se estende e se relativiza, o que “é o próprio fundamento da propensão barroca” (2021, p. 107).

A percepção do barroco enquanto caráter, ou seja, um movimento estético que transborda as convenções de belo da arte e passa a agir na sociedade, me parece similar ao movimento de “descolonização da estética” proposta por Mignolo. Inclusive, se Glissant foca sua análise à estrutura das culturas como um todo, Mignolo vai focar na atuação do sujeito, aquele que é capaz de produzir “subjetividades decoloniais”. De fato, ambos os autores se direcionam para uma desestabilização do pensamento artístico que pressupõe uma desestabilização da postura humana na política.

Constatamos até aqui que o caráter performativo impregnado a ideia de “teatro performativo” de Féral se faz presente, mesmo que parcialmente, em *NoirBLUE*. E como complemento a essa parcialidade, também poderíamos perceber, na cena de Pi, manifestações da ideia de “estéticas decoloniais” proposta por Mignolo. Ambos os autores apresentam, em suas projeções macro (a disciplina estética) e micro (as artes do espetáculo) propostas críticas que desestabilizam uma visão de arte ocidental. Perceber *NoirBLUE* enquanto uma desestabilização semântica, se torna assim, um movimento de entrelaçamento de diversas propostas crítico-reflexivas que agregam esse caráter desestabilizador.

Glissant percebeu na “naturalização do barroco” a capacidade de um movimento artístico em se naturalizar com o seu meio, se desviando de um *status quo*: a unicidade profunda do classicismo. Na mesma frequência, a poética de Pi, posiciona recursos estéticos ocidentais, ao lado de uma fuga à captura lógica e à colonização de sua cena; ela naturaliza e desvia em um mesmo movimento. É de fato como diz Mombaça: “uma das belezas do trabalho de Ana Pi é, precisamente, sua capacidade de instaurar um mundo sem torná-lo completamente visível” (2021, p. 108).

3. FISSURAS ANTICOLONIAIS NO SOLO *NOIRBLUE* DE ANA PI

O desdobramento crítico-reflexivo do solo *NoirBLUE* de Ana Pi, se fundamenta a partir de três ideias percebidos através da *Poética da Relação*, de Édouard Glissant: a criouliização, a opacidade e a revalorização.

3.1 CRIOULIZAÇÃO

A constituição da ideia de criouliização proposta por Glissant é atrelada, evidentemente, ao termo crioulo e à realidade das línguas crioulas, sobretudo aquelas constituídas dentre as diversas sociedades dos arquipélagos antilhanos. Segundo o autor, uma língua crioula é “uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros” (2005, p. 24).

Ou seja, o que materializa uma língua crioula é justamente a relação entre duas matrizes culturais diferentes, que ao se imbricarem, acabam por formar uma espécie de “unidade diversa”; termo utilizado muitas vezes por Glissant para classificar o Caribe.

Porém, salienta-se que o processo de criouliização não se confunde com outros processos de entrelaçamento cultural, como a mistura, o choque cultural ou mestiçagem por exemplo. Isso porque a criouliização apresenta três características principais (entre outras) responsáveis pela sua diferenciação: a consciência, o equilíbrio e a imprevisibilidade.

Na primeira característica, quando Glissant atrela os processos de criouliização à consciência dos sujeitos imbricados nela, ele está de alguma forma delimitando seu objeto de pesquisa. Certamente, os contatos culturais sempre existiram na história da humanidade, porém, eles se dissolviam em espaços temporais tão amplos, que os sujeitos não conseguiam emergir plenamente uma conscientização desses entrelaçamentos. Acerca desses processos Glissant exemplifica:

[...] um cidadão galo-romano do século VIII – ainda havia galo-romanos nessa época – não tinha consciência de que era uma “mistura” de Gália e de Roma. Pensava ser para todo o sempre um cidadão romano. O resultado cultural não emergia em sua consciência por ser algo que já estava subentendido. O que há de fantástico na criouliização moderna é que, de maneira fulminante, ela penetra nas consciências (2005, p. 32).

Assim, ao forjar sua ideia de criouliização, Glissant direciona seu pensamento à contemporaneidade, espaço-tempo no qual os sujeitos racializados podem sincronizar a autopercepção de sua consciência, com a autopercepção de sua humanidade. E esse espaço-tempo contemporâneo não necessariamente corresponde a história linear, ele pode refletir experiências de tempo de determinadas sociedades, grupos ou indivíduos.

Em *NoirBLUE*, Ana Pi define o solo enquanto “extemporâneo”, ou seja, aquele que se percebe fora ou além do tempo apropriado, porém, no passo identificamos a relação entre a poética de Pi e o caráter performativo impregnado à ideia de “teatro performativo” de Josette Féral, poderíamos também especular acerca de um caráter contemporâneo na obra. Sobretudo porque Féral desenvolve sua análise a partir da cena contemporânea das artes do espetáculo no Ocidente, que, como vimos, não dá conta de sustentar com tamanha precisão e plena análise crítica a cena de *NoirBLUE*. Dessa maneira, como complemento a esse caráter performativo, penso que seria justo e possível afirmar que o espaço-tempo instaurado na coreografia de Ana Pi, também está fortemente relacionado com o caráter contemporâneo das criouliizações.

Em todo o momento de reflexão sobre seu trabalho, Pi se mostra consciente de si mesma e do tipo de prática que desenvolve. A artista assume explicitamente, em seus escritos, como a ideia de trânsito serve de argumento performativo à sua cena. Sua escrita e suas obras apresentam-na enquanto uma mulher nascida no estado de Minas Gerais, com nacionalidade franco-brasileira, que materializa o seu trabalho a partir das viagens realizadas entre os continentes americano, europeu e africano; e que, no âmbito pessoal, é movida pela urgência da procura por seu pai desaparecido no Brasil.

Em constante deslocamento, o trabalho de Pi vai refletir as geografias por onde passa. Como, por exemplo, em determinado momento de *NoirBLUE*, no qual a artista convoca as línguas francesa, portuguesa e inglesa e faz uso delas de maneira entrelaçada. Ou até mesmo no próprio título do trabalho, que se constitui a partir da junção de uma palavra da língua francesa “noir” (negro), com uma palavra da língua inglesa “blue” (azul), formando, quase que de forma aparente, um nome crioulo: “*NoirBLUE*”.

Esse uso consciente das diversas línguas e geografias representantes das experiências de trânsito da artista, formam uma certa dificuldade de atrelar uma nacionalidade única à sua cena. O trabalho de Pi reflete seu próprio espaço-tempo,

reunindo, de maneira equilibrada, elementos linguísticos e argumentos performativos oriundos de matrizes culturais distintas. Características essas que me fazem considerar possível uma aproximação desse caráter “contemporâneo e performativo” de *NoirBLUE*, à proposta de crioulizações contemporâneas de Glissant.

O equilíbrio é a segunda característica que trabalharemos aqui. Ela se faz presente no fenômeno da crioulização, segundo Glissant, a partir das ideias de intervalorização e “totalidade terra”. Isso porque ele se materializa (de forma consciente) em ambas as partes que estão em relação; partes estas que, assim como o trânsito de Ana Pi, são oriundas de matrizes culturais distintas, prescindindo uma equidade de valor. Sobre isso, Glissant considera:

A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro (2005, p. 22).

Isso gera a ideia de “totalidade terra”. Glissant acredita que a tendência real do mundo é que as culturas atávicas passem cada vez mais a questionar seu estatuto da identidade enquanto raiz única: “Porque de fato é disso que se trata: de uma concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro” (2005, p. 27).

Ele vai se valer do exemplo das culturas compósitas para buscar na crioulização sua noção de identidade como rizoma, ou seja, a identidade não mais como uma raiz única, mas como uma raiz que vai de encontro a outras raízes. Isso permite que “dentro dessa ‘totalidade terra’ (onde não existe mais nenhuma autoridade ‘orgânica’ e onde tudo é arquipélago) os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação” (2005, p. 26).

Isso explica, possivelmente, a dificuldade de atrelar uma nacionalidade única à cena de Pi. Isso porque, em *NoirBLUE*, sua materialidade equilibra (sem hierarquia ou autoridade “orgânica”) características de um caráter performativo como, segundo Féral, o Ocidente forjou suas manifestações contemporâneas de espetáculo, em relação com características que dialogam com argumentos performativos do Atlântico Negro¹⁷.

¹⁷ Termo defendido pelo sociólogo inglês Paul Gilroy (2012) para a compreensão da Diáspora Negra na modernidade.

Como exemplificação desse processo em *NoirBLUE*, tomemos nota de como a artista faz uso da perspectiva em sua cena: no início do arquivo em vídeo do trabalho, durante a entrada do público, percebe-se que a disposição da cena é construída a partir do modelo de palco à italiana. Pressupõe-se que a convenção de espetáculo como o conhecemos vai emergir, pela qual os espectadores se encontram sentados, posicionados diante de um palco, e esperam pela contemplação de uma obra artística.

De fato, tudo isso acontece, da maneira mais tradicional conforme os padrões estéticos ocidentais. Inclusive, a prática de se deslocar até um espaço arquitetônico fechado para a contemplação de uma representação artística, por si só, já pode ser lida como um grande símbolo da tradição ocidental (e burguesa) de se relacionar com as artes do espetáculo. Porém, todos esses códigos são equilibrados, a partir da condução de Pi, a outros argumentos performativos possíveis.

A pesar do modelo de palco à italiana e o destaque da frontalidade na disposição da cena, eu desconfio se o uso da perspectiva, como pressupõe o espetáculo tradicional, e como foi tão defendida pelo classicismo como uma verdade estética indubitável, é de fato exaltado.

Durante os quinze primeiros minutos da apresentação, Pi ocupa a centralidade da cena com a cabeça para baixo. Vemos um corpo de mulher negra que, a partir da flexão e extensão de seus joelhos, movimentada de maneira sorradeira suas pernas para cima. A artista usa um figurino azul ultramarino que não esconde totalmente seus membros superiores e inferiores, criando a relação entre o negro “Noir” de sua pele e a cor azul “BLUE”. O par de tênis de Pi é estilizado com pequenas luzes de *leds* azuis acopladas ao redor de suas solas; eles piscam constantemente.

Durante esses primeiros minutos em que a artista ocupa a centralidade do palco, sua visibilidade é mínima. O que preenche a cena como um todo é aquilo que está ao redor dela, a infinita escuridão da cena.

Em seu ensaio *Crioulizações no Caribe e nas Américas*, quando Glissant traça notas acerca das paisagens europeias e americanas, o autor percebe como as paisagens da Europa formam um conjunto regrado e cronometrado, como se a cultura europeia tivesse desenvolvido uma relação simétrica com os ritmos das estações do ano. Em oposição, nas Américas, Glissant destaca uma “abertura dessa paisagem”, menos regradada e cronometrada, o que o fez forjar a palavra “*irrué*” (2005, p.14).

Segundo Glissant, as principais características dessa palavra são: seu ímpeto, sua erupção, seu senso de realidade, e, ao mesmo tempo, a forte presença de irrealidade que lê são vinculadas. Glissant diz que, ao contrário da paisagem europeia, nas paisagens *irrués* “o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real” (2005, p. 14).

Assim, pegando como metáfora essa ideia de Glissant para o estudo da cena, entende-se que *irrué* seria aquilo que a perspectiva (enquanto elemento da disciplina estética) não dá conta. Nesse sentido, a relação que Pi desenvolve com as convenções de frontalidade e centralidade, me parecem muito menos ornamentadas do que se espera. Elas se aproximam, possivelmente, às características, súbitas, vulcânicas, de um tempo real, e, ao mesmo tempo, infinitamente irreal da noção de *irrué*. Ou seja, é um outro tipo de uso da perspectiva tradicionalmente aplicada as artes do espetáculo no Ocidente.

Certamente, essas impressões não passam de reflexos instaurados em minha análise a partir das relações entre Glissant e Pi. Mas, mesmo que a paisagem proposta por Pi não dê conta de representar plenamente o *irrué* glissantiano, essa palavra forjada por Glissant, dá margem a outras maneiras de compreender e interpretar as relações de frontalidade e centralidade de uma cena. O que garante, pelo menos, o meu direito à desconfiança acerca do uso da perspectiva em *NoirBLUE*.

Mas o que é certo é que com uma única paisagem, Pi permite que relações entre frontalidade, centralidade, perspectiva e *irrué* sejam feitas, materializando de alguma forma todas essas características em sua cena. Isso é que está em jogo para a compreensão do pensamento glissantiano: o equilíbrio. Imaginar a cena de Pi enquanto uma cena crioula, é compreender essa habilidade que ela manifesta ao equilibrar saberes heterogêneos, formando uma única composição.

Esses saberes por hora se destacam de forma isolada na cena, como fissuras, mas também são fortemente marcados por um entrelaçamento e correlação. Segundo Glissant, isso vai gerar resultados imprevisíveis. Uma vez que o fenômeno da crioulação se materializa através da consciência, e dá margem ao equilíbrio genuíno entre as culturas, sem a sobreposição de uma matriz cultural em detrimento da outra, ele conseqüentemente produz imprevisibilidade. Possivelmente, essa é a característica que mais desassocia a ideia de crioulação das outras possibilidades de entrelaçamento cultural.

Ao traçar notas acerca da terceira e última característica que trabalharemos aqui, a imprevisibilidade, Glissant pressupõem que calcular os resultados das relações crioulas seria praticamente impossível. Uma vez que não mais existe agente colonizador, o que está em jogo é a relação orgânica entre dois grupos culturais diferentes. Sobre essa característica, Glissant considera:

Podemos calcular os efeitos da mestiçagem por enxertia em diferentes plantas e por cruzamento nos animais; podemos calcular que ervilhas vermelhas e ervilhas brancas misturadas, através da técnica do enxerto, darão um tal resultado em uma geração, um tal outro resultado em uma outra geração. Mas a crioulização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade...; ela cria nas Américas microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas (2005, p. 23).

A própria cena de *NoirBLUE*, perante aos parâmetros clássicos da dança, não se arrisca em um cálculo previsível de seu arranjo cênico. Assumidamente extemporânea, Pi estabelece, assim como o “teatro performativo”, uma interrupção da estrutura narrativa clássica e dramática. Os primeiros quinze minutos da paisagem inicial do solo refletem isso: é apresentada a imagem da artista em cima do palco, de cabeça para baixo, flexionando e estendendo os joelhos, usando um figurino todo azul ultramarino, e calçando um par de tênis estilizados com luzes *leds* azuis que piscam.

É só depois desse momento inicial, quando Pi coloca os pés no chão, que uma certa ideia ou imagem de movimento dançado se apresenta de forma mais nítida em sua cena. Ainda assim, ao longo da apresentação, por diversas vezes, Pi faz emergir de maneira incalculável momentos de explanação oral, canto, ações diversas, execuções de movimentos triviais, relação direta com os espectadores, e utilização de materiais gráficos e elementos visuais como recursos da cena. Ou seja, a dança de Pi é performativa, e assim sendo, flerta com a imprevisibilidade.

Assim, a partir dessas três características presentes na ideia de crioulização de Glissant: a consciência, o equilíbrio e a imprevisibilidade, exemplificadas através da poética de Pi em *NoirBLUE*, podemos compreender porque o fenômeno da crioulização se distância das outras possibilidades de entrelaçamento cultural.

Esse estudo acerca do fenômeno da crioulização proporcionou para Glissant, a formulação de uma das teses de sua pesquisa:

A tese que defenderei é a de que o mundo se crioualiza. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques-irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis (2005, p. 18).

Importante constatar que uma investigação que começa a partir de um estudo linguístico, especificamente da região de arquipélagos antilhanos no Caribe, passou a servir de metáfora à situação real do mundo, podendo ser relacionado com as mais diversas formas de episteme, fenômenos linguísticos e culturais da contemporaneidade, e manifestações da arte e estética no Ocidente. De fato, é como diz Glissant: “O Caribe sempre me pareceu ser uma espécie de prefácio ao continente americano” (2005, p. 14).

Quando Glissant defende o equilíbrio presente nos processos de crioualização, ele recorre primeiramente aos modos de povoamento representados pelo tráfico negreiro. Nesse tipo de povoamento, matrizes culturais heterogêneas foram colocadas em relação, no qual um grupo é inferiorizado (africanos e seus descendentes) em detrimento de outro (europeus e seus descendentes), tornando-se assim, impossível de se estabelecer um equilíbrio ou uma unidade diversa, porque a matriz cultural hegemônica sempre se manteria em sobreposição a outra (não hegemônica).

Esse tipo de povoamento compactua muito mais com a ideia de mestiçagem, aproximando-se de um processo de colonização (como ocorreu), o que vai contra toda a constituição do pensamento glissantiano. Os processos de crioualização são opostamente lógicos aos processos de colonização. Nesse sentido, eles são dotados de um valor humanitário. Glissant afirma:

Os fenômenos de crioualização são fenômenos importantes porque permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo. Porque a crioualização supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa crioualização se efetue realmente (2005, p. 20).

Dessa forma, por permitir que elementos heterogêneos se intervalizem e se materializem sem hierarquia e em equilíbrio, o fenômeno da crioualização bate de frente

com a ideia de colonização, encontrando assim seu caráter anticolonial. O que cria mais uma vez, uma conexão entre o pensamento glissantiano e as proposta crítico-reflexiva de Walter Dignolo¹⁸. Ao traçar suas considerações acerca das “subjetividades decoloniais” (2010, p. 24), Dignolo, assim como Glissant, evoca uma certa “recomposição da paisagem mental” para a emancipação de uma nova humanidade, a fim de que seja construído novas subjetividades políticas, equilibradas, não colonizadas, por fim, anticoloniais.

Quando defendemos o caráter anticolonial na poética de Pi, estamos considerando essa habilidade da artista de relacionar, em uma mesma cena, matrizes estéticas oriundas de culturas e pensamentos divergentes. O que certamente, como vimos até aqui, pode ser pensado de inúmeras formas a partir do pensamento glissantiano. Assim como podemos relacionar essa habilidade de Pi com a ideia de “estéticas decoloniais” proposta por Dignolo.

As características em comum entre os artistas Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic, responsáveis pela análise desenvolvida por Dignolo para o desenvolvimento de sua ideia, também se fazem presentes em *NoirBLUE* a partir da poética de Pi. Essa presença se dá a partir: da influência da linguagem da performance arte em sua cena; o ponto de partida pessoal (a ideia de trânsito) para instaurar a discussão identitária; e o tensionamento da formação Ocidental e seus projetos imperiais de colonização/colonialidade. Por intermédio dessa leitura, é possível olhar para a cena de Pi enquanto crioula e decolonial. E a partir da ideia de crioulição de Glissant, podemos encontrar o primeiro elemento anticolonial de sua poética.

3.2 OPACIDADE

Se, no primeiro tópico deste capítulo, partimos das considerações de Édouard Glissant acerca das línguas crioulas para compreender o fenômeno da crioulição, aqui, para a compreensão da ideia de opacidade e suas articulações com a poética de Ana Pi, partiremos das considerações do autor acerca de sua língua nativa: a língua francesa. Nosso ponto de partida se constrói em torno da noção de francofonia enquanto

¹⁸ No primeiro capítulo discutimos acerca das relações entre a “naturalização do barroco” proposta por Glissant, e as “subjetividades decoloniais” proposta por Dignolo.

ato, ou seja, ação ou efeito de adotar a língua francesa como a língua franca, a língua ideal.

Para Glissant, dentre as possibilidades de compreensão da francofonia do Ocidente, uma delas, é a de que ela serve para “corrigir as tendências anarquizantes das diversas culturas que, inteira ou parcialmente, derivam de sua expressão” (2021, p. 141). Ao agir contra essas “tendências anarquizantes”, Glissant aponta o quanto a francofonia representou a ideia de busca pela dignidade humana, como se existisse uma essência atrelada à língua francesa que constitui uma qualidade fraternal de valor. Acerca disso, Glissant considera:

[...] essa língua permitiria atenuar as exasperações limitativas que supostamente se observava nas procuras de identidades em curso no mundo contemporâneo. Haveria extremos improdutivos na procura coletiva pela identidade – o que chamaríamos de busca pela etnicidade – na qual o homem, enquanto indivíduo, correria o risco de se aniquilar. A prática da língua francesa, porque essa língua seria garantidora da dignidade da pessoa, limitaria esses excessos do coletivo. Em outras palavras, essa língua teria uma função de humanização, inseparável de sua própria natureza, e que protegeria da tendência a uma coletivização abusiva da identidade (2021, p. 142).

Segundo Glissant, o uso da francofonia enquanto recurso de humanização parte do princípio de que a língua francesa estaria associada à “clareza” e a racionalidade. Características essas que quando associadas com as manifestações da língua francesa na literatura, garantiria legitimidade na manipulação de concisões, não se permitindo nunca ser contraditória e sempre representando os padrões de excelência escrita (GLISSANT, 2021).

Certamente, todas essas características da francofonia permitiram na França (e mais tardar, em todo o Ocidente europeu com suas respectivas línguas e nações) um sentimento de conquista e de descoberta. Glissant nomeia esse sentimento de “transparência”, que significaria a ação de atribuir legitimidade a determinado objeto ou indivíduos. Para ilustrar a ideia de transparência, Glissant usa o exemplo de um espelho: a transparência seria o fundo do espelho em que o Ocidente reflete o mundo a sua imagem (2021, p. 140). Tudo que estiver entre o olhar ocidental e a transparência será compreendido, ou rejeitado, a partir de um único parâmetro de análise: a compreensão ocidental do mundo e suas coisas.

Glissant constatou que, para o processo de transparência poder “compreender” e aceitar aquilo que está em sua frente, ele precisa que as coisas sejam reduzidas à uma escala ideal que forneça subsídios para comparações e/ou julgamentos (2021, p. 219). O autor ainda nos lembra que, no “verbo compreender existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si. Um gesto de encerramento, senão de apropriação” (2021, p. 222). Em síntese, a transparência é mais uma das tecnologias de colonização/colonialidade do Ocidente.

Em contrapartida, Glissant trabalha a noção de opacidade, que representaria justamente o contrário de transparência. A opacidade é aquilo que não se permite a captura, ela se caracteriza enquanto a qualidade de não se reduzir à uma singularidade única, e de permitir-se a renúncia pela obsessão ocidental de chegar à fundo na “natureza” dos seres e das coisas (2021, p. 220). O que, certamente, evitaria essencialismos e classificações errôneas/limitadas. Agindo contra o pensamento único, a opacidade não se materializa no plano individual, ela pressupõe a coexistência mútua com outras formas opacas, sem comparação ou julgamento.

Ao traçar notas acerca da noção de opacidade, Glissant delimita a realidade histórica em que estamos vivendo, na qual o Ocidente não consegue mais sustentar sua essência de humanidade ideal:

A transparência deixou de figurar como o fundo do espelho em que a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho agora há opacidade, um lodo depositado pelos povos, lodo fértil, mas na realidade incerto, inexplorado, ainda hoje e frequentemente negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos evitar ou deixar de vivenciar (2021, p. 140).

A opacidade vai contra a estratégia ocidental de classificação e ordenamento das culturas, ela é por si só um tipo de manifestação do pensamento anticolonial. Não por acaso, entre os artistas analisados por Walter D. Mignolo para a elaboração da ideia de “estéticas decoloniais”, o artista mexicano Pedro Lasch traz como título de umas de suas instalações visuais “*Language & Opacity*”¹⁹ (em português: Idioma & Opacidade).

¹⁹ Em 2008, a convite do Museu de Arte de Nasher da *Duke University* (Durham, Carolina do Norte, EUA), Pedro Lasch teve acesso a alguns artefatos da exposição permanente do museu sobre arte pré-colombiana, resultando na série de instalações visuais intitulada *Black Mirror*, a obra *Language & Opacity* é uma delas.

Nessa instalação conseguimos compreender plasticamente a dicotomia entre transparência e opacidade.

Um totem em cerâmica datado entre 1000 a 1500, oriundo da antiga civilização Chibcha (pré-Colômbia), é posicionado em cima de um pedestal, de forma com que suas costas fiquem voltadas para o espectador. Em sua frente, espelhos pretos retangulares refletem sua imagem, e conforme o espectador se aproxima para visualizar a obra mais de perto, o reflexo dele também é refletido. Após a visualização prolongada, um retrato barroco em proporções humanas reais do poeta espanhol Luís de Gôngora (1561-1627) emerge de forma fantasmagórica no fundo da tela. Em uma mesma paisagem o espectador se depara com o símbolo da tradição indígena, o símbolo da língua colonizadora, e consigo mesmo.

Assim como Glissant, Lasch recorre a metáfora do espelho para ilustrar a dinâmica entre transparência e opacidade; a diferença entre os dois é que para Lasch, a opacidade não toma completamente da transparência o fundo do reflexo no espelho, por vezes, a transparência, ou os resquícios/lembranças dela, assombram a maneira como as sociedades não ocidentais enxergam sua identidade. Esse movimento tensiona o argumento de Glissant, e insere a colonialidade como agente (fantasmagórico) na contemporaneidade pós-colonial.

Interessante como o trabalho de Lasch materializa, a partir do arranjo de seus elementos histórico-visuais, uma dinâmica política e filosófica para além do campo da arte, trazendo à tona a colonização das américas enquanto realidade histórica, e a colonialidade enquanto realidade contemporânea. No final do primeiro subcapítulo, eu mencionei que os artistas analisados por Mignolo para a elaboração de sua ideia de “estéticas decoloniais”, tinham como uma das características comum: o tensionamento dos projetos imperiais de colonização/colonialidade do Ocidente. Essa característica, assim como a ideia de opacidade como um todo, parece ficar mais palpáveis quando somos introduzidos a obra *Language & Opacity* de Lasch.

Assim, trago um exemplo presente em *NoirBLUE* para potencializar ainda mais a discussão: depois de uma boa sequência na qual Pi executava seus movimentos dançados, a artista para por alguns instantes, retira seu par de tênis, e pega uma cartela de adesivos em formato de pequenas bolinhas brancas. Pi se direciona para a plateia e profere a palavra “azul” nos idiomas português, francês e inglês. Em seguida, a artista

começa a classificar a cor azul a partir de diversas expressões possíveis nas línguas elencadas, em paralelo, Pi anexa um adesivo branco em seu corpo conforme cada classificação é proferida.

Conforme o jogo da classificação vai sendo estabelecido, Pi convoca os espectadores para participarem da dinâmica. Sem dificuldade, os presentes entram no jogo e é possível ouvir as vozes da plateia que individualmente trazem suas próprias referências de classificação da cor azul. Da mesma maneira que fazia quando jogava individualmente, Pi anexa um adesivo branco em sua pele a partir de cada classificação lançada pela plateia, eles explanam suas classificações na língua inglesa e francesa.

Acredito que esse momento, uma ação²⁰ completa dentro da cena de Pi, é mais um exemplo para pensarmos a poética da artista em diálogo com a proposta de “estéticas decoloniais” de Mignolo. Isso porque, com ele, Pi apresenta sua habilidade de tensionar, através de sua cena, os projetos imperiais de colonização/colonialidade do Ocidente. Diferente de Glissant e Lasch, que recorrem a metáfora do espelho para a ilustração da dinâmica entre a transparência e a opacidade, Pi faz isso através de uma ação. A artista recorre a uma espécie de programa performativo²¹ que permite colocar a si mesma e os espectadores em uma dinâmica real de classificação.

Mesmo que o jogo tenha se constituído em torno da cor azul, um elemento aparentemente ingênuo, duas coisas ficam explícitas quando a plateia entra nele: a facilidade dos espectadores em classificar as coisas quando convocados, e o repertório individual de cada indivíduo na plateia que atribuiu classificações à cor azul. Certamente, as associações entre a cena de Pi e a noção de transparência investigada por Glissant, se intensificam ainda mais quando levamos em consideração que dentro da dinâmica estabelecida por Pi, cada classificação da cor azul correspondia a um adesivo branco colado em sua pele.

A dinâmica instaurada por Pi expõe uma operação naturalizada, a artista permite que seu corpo de mulher negra seja diversas vezes classificado por rótulos das línguas

²⁰ Aqui, a palavra “ação” faz referência à “*arte de acción*”, expressão utilizada pelos espanhóis para traduzirem o termo “performance” (FABIÃO, 2020), acredito que essa expressão dê conta de classificar esse momento em *NoirBLUE*.

²¹ “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia” (FABIÃO, 2013, p. 4).

francesa e inglesa. E mesmo que o público tome consciência do tipo de jogo de classificação no qual foi inserido, a transparência, o que nos interessa aqui é perceber a facilidade dos espectadores em entrar naquilo que Glissant chamou de “obsessão ocidental” em classificar.

Nesse sentido, a imagem do poeta espanhol Luís de Gôngora, que emerge de maneira fantasmagórica na obra de Lasch, se assemelha da maneira sorrateira, e aparentemente inofensiva, com que Pi insere os espectadores em sua dinâmica de classificação. Em ambos os casos, a transparência aparece disfarçada e fragmentada, como uma memória; certamente, trata-se de uma metáfora à colonialidade, que, por vezes, surge sorrateiramente, como um fantasma, nas dinâmicas culturais contemporâneas.

Para medir essa facilidade dos espectadores em serem manipulados por Pi a ponto de entrarem em exposição, poderíamos, certamente, considerar a presença do caráter performativo presente em *NoirBLUE*. Ao traçar suas considerações acerca da postura do espectador no “teatro performativo”, Josette Féral nos lembra que pouco interessado em buscar um sentido para as imagens da cena, o espectador se deixa levar pela ação, ele performa junto das imagens e enunciados apresentados (2008, p. 202). Assim, uma vez posicionado na intimidade da ação, o espectador também se expõe, ele fica “absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo” (2008, p. 207).

Ao desenvolver um comentário acerca desse momento em *NoirBLUE*, Jota Mombaça o chama de “cena dos rótulos brancos”, a autora considera:

NoirBLUE não cessa de mover o modo como certas operações naturalizadas são feitas. Assim, do mesmo modo que na cena dos rótulos brancos, a cena do leilão²² incide diretamente sobre a automaticidade das respostas da audiência, instaurando uma armadilha reveladora da continuidade entre valor e evento racial, sem, com isso, evidenciar todas as estratégias críticas lançadas na cena. Essa dimensão jocosa do trabalho é, sem dúvida, uma outra manifestação da opacidade na poética de Ana Pi. Sem ceder ao imperativo da transparência, Pi aposta na dissimulação da densidade crítica do próprio trabalho para criar uma plataforma sensorial por meio da qual irradia uma poderosa força antirracista, que incide sobre a audiência branca sem que esta seja capaz de sequer perceber aquilo pelo que está sendo tomada (2021, p. 107).

²² Essa “cena do leilão” não se faz presente no arquivo em vídeo disponibilizado pela artista Ana Pi para o desenvolvimento dessa monografia, talvez, deva se tratar de uma cena adicionada por Pi depois da estreia, por isso ela não será considerada nessa análise.

O interessante nessa análise de Mombaça, é que ela nos lembra que apesar da exposição de uma operação naturalizada (“obsessão ocidental” em classificar) por parte dos espectadores, quem está no controle da ação é Pi. Ao se permitir ser classificada, a artista constrói uma espécie de “pegadinha” na qual o público cai perfeitamente, fazendo com que Mombaça perceba o caráter jocoso desse momento. E estaria justamente nessa jocosidade, um tipo de manifestação da opacidade na cena de Pi; ao brincar de classificar, e ao permitir que os espectadores pensem que o “x” da questão é simplesmente um jogo entorno da cor azul, Pi zomba da transparência a partir de seu lugar opaco.

Ao finalizar o momento da dinâmica de classificação, Pi pega uma espécie de pó azul e o assopra por cinco extremidades da cena, formando uma espécie de círculo aberto. A artista se dirige ao centro desse círculo, solta parte de seu turbante, revelando uma grande trança de tecido azul ultramarino acoplado a ele, e direciona seus braços para cima em extensão. Nesse momento, sob o comando de Jideh Hight Elements, a trilha sonora intensifica seu entrelaçamento de faixas que são “ao mesmo tempo, composições profundamente enraizadas nas tradições da música eletrônica preta e rotas de fuga para os gestos ancestrais de futuridade preta” (MOMBAÇA, 2021, p. 107).

Pi inicia uma sequência de movimentos circulares e rotativos, que, de alguma maneira contraditória, também são retilíneos e estancados. A organização entrelaçada dos movimentos de Pi expõe o tipo de subjetividade depositado em sua cena:

[...] uma das belezas do trabalho de Ana Pi é, precisamente, sua capacidade de instaurar um mundo sem torná-lo completamente visível. Criar essa força imaginária que – em face do mundo como o conhecemos (o mundo do capitalismo racial e seus aparatos extrativistas) – recusa a visibilidade como transparência é uma forma de autopreservação das vidas e dos projetos especulativos negros (MOMBAÇA, 2021, p. 108).

Entre as características em comum dos artistas analisados por Mignolo para a constituição da ideia de “estéticas decoloniais”, uma delas, é que todos os três artistas partem de suas subjetividades sociorraciais para discutirem suas questões identitárias na cena. De alguma maneira, essa característica traz uma certa transparência a seus trabalhos: “o artista afroestadunidense”, “o artista mexicano”, “a artista sérvia”. O que politicamente, tem o seu valor. Entretanto, como bem pontua Mombaça, o mundo do capitalismo racial tem seus aparatos extrativistas, e certamente, chega um momento que a afirmação identitária pode virar *commodity*.

Em *NoirBLUE*, Ana Pi não é “a artista preta”, nem faz uma “dança africana” ou “obra afrofuturista²³”; mesmo que por vezes, ela possa ser referência para essas categorias, ou que por outras, a própria artista se identifique com elas. Mas o que nos é apresentado, é um projeto especulativo negro (MOMBAÇA, 2021) preservado em segredo. Uma tecnologia opaca, que mostra como é possível instaurar questões identitárias em cena, sem permitir que sua subjetividade sociorracial seja comprimida pela transparência.

3.3 REVALORIZAÇÃO

De fato, a afirmação identitária pode colocar artistas racializados em uma armadilha capital/racial, fazendo com que as instituições de arte e/ou comunicação vinculem dinâmicas extrativistas a seus trabalhos. Entretanto, existe um tipo de afirmação identitária que não corresponde a essa armadilha, pelo contrário, diz respeito a uma estratégia de fortalecimento para pessoas negras se agruparem em comunidade, que aqui chamaremos essa estratégia de revalorização.

Para Édouard Glissant, um processo de entrelaçamento cultural que inferioriza uma cultura em detrimento da outra, é aquele que “deixa um resíduo amargo, incontrolável” (2005, p. 21), que foi o caso das sociedades constituídas nas américas diante da colonização. Enquanto contrapartida a esse “resíduo amargo”, o autor percebeu que:

[...] quase por toda parte na *Neo-America*²⁴ foi preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana, e foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim, a negritude (2005, p. 21).

Nesse sentido, a afirmação identitária corresponde a maneira como diversas comunidades negras do território americano revalorizaram sua herança africana, se fortalecendo de uma forma com que a longo prazo, pudessem estabelecer o equilíbrio

²³ O afrofuturismo é um movimento estético-cultural que, a partir da perspectiva das epistemologias negras, intersecciona elementos da ficção científica às narrativas de protagonismo negro, celebrando assim sua identidade.

²⁴ O autor compreende a *Neo-America* enquanto a América da criouliização, território que contempla “o Caribe, o nordeste do Brasil, as Guianas e Curaço, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, a uma grande parte da América Central e do México” (GLISSANT, 2005, p. 16).

entre as culturas hegemônicas e não hegemônicas associadas pela colonização; enfim, se criouliando. A negritude, ou o despertar dela resultante desse processo, seria, portanto, a qualidade dos sujeitos e sujeitas negros e negras em se perceberem a partir de um referencial positivo, um referencial que agrega valor à sua cultura.

Em *NoirBLUE*, Ana Pi, ainda que de maneira opaca, forja uma estratégia de revalorização ao produzir referenciais positivos acerca de sua negritude. Se a artista não se permite ceder a transparência ao instaurar sua subjetividade sociorracional em cena, isso não significa que ela não efetive uma afirmação identitária. O que Pi vai propor, é um desvio das armadilhas da dinâmica capital/racial, apostando em um tipo de representação da identidade que se aproxima da ideia de revalorização notada por Glissant.

O interesse da artista pela representação da negritude em cena se faz notar em seu texto de apresentação de *NoirBLUE*: “Este exercício interroga presença, ausência, discursos e tempo para produzir uma dança extemporânea alinhada a duas cores específicas: **a negritude da pele e o pigmento azul ultramarino**²⁵” (2017). Nota-se ainda, que a investigação da negritude feita por Pi parte de sua relação com a cor azul, relação essa que se faz presente desde o título do trabalho: “*Noir*” (negro) + “*BLUE*” (azul).

Essa relação estabelecida por Pi, dialoga com uma cena do filme *Moonlight*²⁶(2016) do cineasta afro-estadunidense Barry Jenkins, adaptado da peça inédita *In Moonlight Black Boys Look Blue*²⁷, do dramaturgo (também afro-estadunidense) Tarell Alvin McCraney.

No filme, a história gira em torno do personagem Chiron, um menino negro de um bairro marginalizado da cidade de Miami (Flórida, EUA), que sem figura paterna, encontra no personagem Juan, um traficante afro-cubano, seu referencial de masculinidade negra. Em determinado momento da narrativa, Juan resolve passar uma tarde na praia com Chiron, a ideia é que o menino aprenda a nadar. Acompanhado de uma trilha sonora de música clássica, uma sequência de planos dos dois personagens se divertindo no mar é apresentada, nas imagens, o pigmento negro de suas peles entra em

²⁵ Interferência de destaque no texto original.

²⁶ Em português o filme recebeu o título de *Moonlight: Sob a luz do Luar*.

²⁷ Que em português encontraria seu sentido entorno de: “Sob a luz do luar meninos negros parecem azuis”.

forte contraste com o azul do mar. Chiron se mostra confortável e ao mesmo tempo curioso, como se Juan estivesse o apresentando ao mar pela primeira vez. Ao saírem da água, já sentados na orla da praia, Juan se virá para Chiron e diz:

Vou te dizer uma coisa: tem negros em tudo que é lado. Lembre-se disso. Não tem lugar no mundo sem negros. Fomos os primeiros do planeta. Já estou aqui há muito tempo. Vim de Cuba. Tem muitos negros em Cuba, mas não dá pra saber daqui. Eu era um moleque levado, como você. Eu corria sem sapatos até a Lua aparecer. Uma vez, esbarrei numa senhora... uma senhora bem velha. Eu estava na correria fazendo besteira. Essa senhora me parou e disse: “Está correndo por aí debaixo desta luz? Sob a luz do luar, os negros ficam azuis. Você está azul. Vou chamar você assim, de “Azul” (JENKINS; ALVIN MCCRANEY, 2016)²⁸.

Nesse diálogo entre a cena de Pi e o filme de Jenkins, podemos de alguma maneira especular acerca de uma tendência entre artistas negros da *Neo-America*, que utilizam a relação entre negritude e a cor azul em seus trabalhos para a afirmação identitária. Poeticamente falando, essa relação, por vezes, busca referência no trânsito negreiro constituinte do Atlântico Negro, no qual a cor azul, o azul marinho, ou como é o caso de Pi: o azul ultramarino, seriam metáforas ao trajeto dos africanos pelo Oceano Atlântico. Bem como, a referência pode se aproximar do saber popular das relações entre a concentração de melanina da pele e a luz da lua, que faz emergir um brilho azulado em torno de pessoas negras retintas.

Ambos os personagens Chiron e Juan são oriundos da Diáspora Negra, Juan é apresentado enquanto um personagem afro-cubano, o que reforça sua identidade crioula. Na narrativa, Juan é aquele que preenche um espaço de afeto na vida de Chiron, a partir de sua fala, fica perceptível o quanto ele se torna uma espécie de mentor, aquele responsável por instaurar no menino uma revalorização de sua identidade. O mar nessa cena, apresentado a Chiron, também pode ser lido como a apresentação de sua negritude, fazendo emergir no menino conforto e curiosidade.

Tanto em *Moonlight* quanto em *NoirBLUE*, a representação da negritude é feita de forma que as identidades negras afro-americanas são preenchidas em torno da ideia de valor. Isso é feito, em ambos os casos, a partir da relação entre a concentração de melanina da pele negra, e a cor azul que se faz presente na materialmente dos elementos

²⁸ *MOONLIGHT* (2016, WarnerMediaDirect, LLC. All Rights Reserved).19m:29s - 21m:16s. Roteiro de Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney, tradução retirada da plataforma *streaming HBO MAX* em setembro de 2022.

visuais, ou nas metáforas com o mar e a lua. É dessa forma que Pi se aproxima do movimento de revalorização das comunidades negras americanas apontado por Glissant, que precisaram positivar sua negritude para fortalecer seu pertencimento e equilíbrio cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, seguindo a constatação central dessa pesquisa, o desdobramento crítico-reflexivo do solo *NoirBLUE* de Ana Pi permitiu a identificação de três fissuras anticoloniais presentes em sua cena: a criouliização, a opacidade e a revalorização. O que certamente, diz respeito a uma possibilidade de leitura e prática contemporânea das artes da cena não ocidentais. Dando margem para uma nova investigação: estaria Pi sozinha? Quais poéticas, e quais artistas outras/os/es se aproximariam de sua proposta de cena?

A metodologia escolhida para a análise, a *Poética da Relação* de Glissant, deu margem para um tipo de leitura crítica da cena que destaca seus aspectos antropológicos, artísticos, filosóficos e políticos. Se consolidando enquanto uma maneira de dilatar o pensamento artístico, ao ponto de levar a argumentação para as mais diversas esferas da sociedade, promovendo assim, o entrelaçamento cultural. Certamente vale a pena usar essa metodologia em outros projetos artísticos, sobretudo, aqueles comprometidos com formatos para além do limite ocidental de pensamento.

Nesse processo de análise, por vezes, assumi um estado de crise, uma crise da classificação. Desdobrar aquilo que não pretende ser capturado é um movimento ímpar; defender aquilo que não pediu defesa parece ser, em alguma medida, um exercício de transparência. Me perguntei por diversas vezes se seria possível trabalhar a diferença sem determinabilidade. Assim, ao invés de fugir da determinabilidade, eu optei por assumir, diante de meu objeto de estudo, uma percepção pessoal que reflete em uma escrita sensível, artística e performativa. Aqui, nessa pesquisa, não deixo uma verdade oficial, mas um ponto de vista. E tão somente.

A discussão proposta junto da análise, essa sim, promovendo um embate entre diferentes temporalidades e parâmetros, trouxe implicações do antigo, do atual, do contemporâneo, do extemporâneo, do barroco, do clássico, do decolonial e do ocidental. Expondo uma estratégia de fomento ao debate, que pode sempre ser mais aprofundada, ampliando as referências e propondo um diálogo maior entre as linguagens. Isso dependerá da recepção da escrita em diferentes contextos e sob diferentes olhares.

Diante de tudo exposto até aqui, fica em mim, enquanto pesquisador, o desejo de continuar a investigação acerca desse mundo, ou dessa poética, que se instaura a partir da intersecção entre o decolonial e o performativo.

REFERÊNCIAS

PI, Ana. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ana_Pi&oldid=64246229>. Acesso em: 28, set. 2022.

BALLESTRIN, Luciana. “América latina e o giro decolonial”. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**. v. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 28, set. 2022.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus Editora, 1991.

FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: O corpo-em-experiência”. In: **Revista Ilinx**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 28, set. 2022.

_____. “O impossível como matéria de pensamento e ação”. [Entrevista concedida a] Elilson. In: **Quarta Parede**. Recife, 04, nov. 2020. Disponível em: <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>>. Acesso em: 28, set. 2022.

FELICIANO, Anderson. **Tropeço**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FERÁL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 28, set. 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LASCH, Pedro. Black Mirror. **Pedro Lasch**. Disponível em: <<https://www.pedrolasch.com/blackmirror.html#en>>. Acesso em: 28, set. 2022.

MIGNOLO, Walter. “Aiesthesis Decolonial”. In: **Calle 14**. V. 4, nº. 4. Enero-junio 2010, p. 10-25. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>>. Acesso em: 28, set. 2022.

MOONLIGHT (FILME). In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Moonlight_\(filme\)&oldid=62228294](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Moonlight_(filme)&oldid=62228294)>. Acesso em: 28, set. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PI, Ana. **NoirBLUE**. Arquivo pessoal em vídeo, 2017.

_____. “Transit”. In: **Ana Pi: corpo e imagens**. Disponível em: <<https://anazpi.com/>>. Acesso em: 28, set. 2022.