



EX-TINTO:
desmontagem de uma poética autoral negra

EX-TINTO:
deconstructing black authorial poetics

Rodrigo Augusto de Souza Antero

 <https://orcid.org/0000-0001-8525-0890>

Ex-tinto:
desmontagem de uma poética autoral negra

Resumo: O artigo trata de uma desmontagem (Diéguez, 2018), do processo criativo autoral *ex-tinto* (2018) realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Para realizar tal desmontagem desenvolveu-se uma pesquisa autobiográfica, na qual realizou-se um diário de artista pesquisadore para fazer “escrevivências” (Evaristo, 2020) de uma trilogia de performances negras chamada *Projeto Córpe*. O trabalho *ex-tinto* é o último da trilogia, nele há uma investigação por processo de mascaramento com a materialidade de copos descartáveis brancos que se configuram como uma “máscara branca” (Fanon, 2008) de denúncia e anúncio dos fenômenos do racismo e da branquitude estruturais.

Palavras-chave: desmontagem; escrevivências; performance negra, mascaramento e poética autoral.

Ex-tinto:
deconstructing black authorial poetics

Abstract: This article presents a deconstruction (Ileana Diéguez, 2018) of the authorial creative process *ex-tinto* (2018), developed in the Graduate Program in Arts at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais. This deconstruction was grounded in autobiographical research, including an artist-researcher diary to produce *escrevivências* (Conceição Evaristo, 2020) of a trilogy of Black performances titled *Projeto Córpe*. *Ex-tinto*, the trilogy’s final work, investigates the materiality of white disposable cups, which are configured as a “white mask” (Frantz Fanon, 2008), through a masking process that denounces and exposes structural racism and whiteness.

Keywords: deconstruction; *escrevivências*; black performance, masking and authorial poetics.



1 Introdução

Este texto traz a desmontagem (Diéguez, 2018) do processo criativo autoral *ex-tinto* que realizei em meu mestrado, no período da pandemia do Coronavírus - Covid 19, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes UFMG), orientado por Marina Marcondes Machado, defendido em 2022. A desmontagem segundo Ileana Diéguez trata de imersões indagatórias sobre um determinado processo criativo que podem ser realizadas com o desejo de (des)cobrir os bastidores de um trabalho e revelar os caminhos e procedimentos criativos e críticos utilizados para a criação dramaturgica. É um percurso de análise, de debruçamento sobre as escolhas estéticas pretendidas em determinado período, de identificação do que se encontrava por trás das intencionalidades poéticas.

O trabalho *ex-tinto* é o último processo criativo de uma trilogia nominada *Projeto Córpe* que também possui os trabalhos *Projeto Servir* e *Ex-Tintos* realizado ao longo de oito anos. A palavra *córpe* é um neologismo criado por mim para designar a expressão corpo, copo descartável. Em todos os trabalhos da trilogia utilizei como materialidade copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT) para habilitar dispositivos que incitaram a criação. Tinha como temática principal a descartabilidade, tanto no que toca às questões ambientais com à poluição dos ecossistemas terrestres e aquáticos afetando as faunas e floras quanto no sentido das relações humanas descartáveis, os impactos de interações que cancelam e invisibilizam presenças, extinguindo um ser de sua própria existência e ação no mundo. Neste trabalho solo *ex-tinto*, especificamente, refleti sobre minha existência no mundo como uma pessoa negra, não binária e homossexual¹.

Apesar de ter enviado para o Programa de Pós-graduação outro projeto de pesquisa, com a questão pandêmica elaborei uma nova proposta que pudesse solucionar os percalços aparentes nas dificuldades encontradas naquele período. Iniciei logo no início do mestrado, em 2020, por sugestão minha orientadora, a escrita de um diário de artista pesquisadore e a partir desta escrita imersiva, reflexiva e meditativa encontrei meu novo fenômeno de estudo: a trilogia *Projeto Córpe*, trabalhos que desenvolvi como artista independente após ter sido demitido por Cristina Machado da Cia de Dança Palácio das Artes (CDPA).

Para fazer a desmontagem, realizei uma pesquisa autobiográfica, na qual busquei utilizar como fonte de estudo a minha própria história de vida, experiência e trajetória artística neste processo criativo para levantamento dos dados que foram trazidos em minha dissertação. Como um campo epistemológico recente, a pesquisa autobiográfica objetiva o reconhecimento do sujeito da pesquisa de suas próprias histórias de vida, seu corpo-território e as relações históricas, sociais e culturais as quais ele/ela/elu é pertencente, potencializando as narrativas éticas e políticas.

O ato de narrar o vivido carrega a essencialidade do poder de as pessoas se reconhecerem como sujeitos de suas próprias histórias, atribuindo sentido aos

1 Enquanto uma pessoa não binária estou escrevendo este texto em uma linguagem inclusiva e/ou não binária.



diferentes itinerários percorridos. Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser; ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer (Kolb-Bernardes e Ostetto, 2015, p. 164).

Marina também sugeriu que me aproximasse da literatura de Conceição Evaristo e de seu conceito de escrevivências, pois segundo a escritora, “escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera” (Evaristo *apud* Duarte e Nunes, 2020, p. 35) Logo que iniciei a leitura desta autora negra foi despertando em mim, a partir de minhas escrevivências no diário, a importância de desmontar esta trilogia que tinha intersecções diretas com o processo de tornar-me negro, pois, segundo Neusa Santos Souza, “ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração” (Souza, 2021, p. 115).

Essa consciência negra foi se desabrochando em meu percurso no fazer dos trabalhos da trilogia. As práticas de investigação e pesquisa em laboratórios de criação foram me reeducando epistemologicamente para uma compreensão do que é ser uma pessoa negra, não binária e homossexual no Brasil. Considero o solo *ex-tinto* como uma performance negra, na qual realizei uma síntese deste processo de tornar-me negro; nela apresentei uma dança da metamorfose, nasci novamente e materializei em cena o nascimento de um ser-memória-negra, tal qual uma lagarta que se liberta de uma pupa dentro de um casulo ou crisálida e se transforma em uma borboleta.

2 Residindo a máscara

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que *Anástacia* era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua função principal era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p. 33).

Fiquei durante oito anos trabalhando e desdobrando estas poéticas autorais presentes nos três trabalhos, investigando maneiras de extrair narrativas a partir das relações que podia estabelecer



entre meu corpo e os copos descartáveis. Desenvolver esta desmontagem foi como cutucar lugares escondidos dentro de mim e fazer emergir sentimentos profundos que se confrontavam. Embora em 2014 me autodeclarava uma pessoa negra, percebo que não tinha consciência da complexidade dos fenômenos do racismo estrutural e da branquitude. Ainda estava completamente embranquecida, coberte por uma “máscara branca” tal qual aquela discutida pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon no seu livro “Pele Negra Máscaras Brancas” (2008) que me impossibilitava de compreender as implicações políticas, sociais e culturais de minha realidade que, muitas vezes, dificultava meu desenvolvimento artístico-profissional. Percebo que *ex-tinto* é a materialização deste processo de amadurecimento étnico-racial, pois, durante a performance realizo uma dança para me livrar de uma máscara, um casulo repleto de copos brancos. O solo é uma ação de desmascaramento desta “máscara branca”; simbolicamente representa um processo de metamorfose, renascimento e transbordamento de um ser-memória-negra ancestral.

Fanon, na introdução do livro, se faz as seguintes perguntas: “que quer o homem? Que quer o homem negro?” (Fanon, 2008, p. 26). No quinto capítulo do livro, ele responde dizendo que o homem negro quer existir, ser um homem, “queria simplesmente ser um homem entre outros homens. [...] Queria ser homem, nada mais do que homem” (Fanon, 2008, p. 106). Este processo criativo é um desnudamento de si mesmo, do racismo e dos processos de branqueamento impostos patologicamente por uma sociedade que é desigual e que invisibilizava minhas percepções da realidade. Uma poética para desmascarar silêncios presos, como a máscara que a mulher escravizada Anástacia era obrigada a usar, latentes nas embocaduras de minhas memórias traumáticas, afagadas pela hipocrisia de um país que ainda faz questão de extirpar hemorragias que coagulam sangue negro todos os dias.

O solo estreou em 2018, no Festival Curta Dança, no Espaço Aberto Pierrot Lunar. Fiz mais três compartilhamentos presenciais: na A-Mostra.Lab (2018), realizada também no Espaço Aberto Pierrot Lunar; no 3º Encontro EnegreSer – Poéticas de Aruandê (2018), no Teatro Espanca; e no evento Ações de Apartamento (2019), realizado no apartamento de Ítalo Augusto Moreira, dançarino, *performer*, produtor, improvisador e curador do evento. Após encerrado o processo criativo de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Teatro da UFMG nominado *Ex-Tintos* no final de 2017, construído juntamente com a artista da dança Carol Vilela, decidi criar um solo independente e com coragem tomar posse de minha própria autoria preta.

A partir dos apontamentos trazidos pela banca do TCC e pelas conversas que tive com outros/as/es artistas que fruíram a obra, identifiquei a necessidade de continuar o *work in process* (Cohen, 2004) estreando o solo com quase quinze minutos no festival de cenas curtas de dança. Em 2020, em função da pandemia do Covid-19, criei uma vídeo-performance deste solo presencial, com a qual circulei por vários festivais on-line. Voltei a compartilhá-lo presencialmente em 2021, na cidade Medellín/Colômbia, por ocasião de um convite que recebi para participar do VIII Encuentro Endanzante – Arqueologías Corpóreas. Em Belo Horizonte, em 2021, por seleção também o apresentei na Manifestação Internacional de Performance (MIP-4).



Ao longo da realização do processo criativo não estava consciente de estar desenvolvendo uma pesquisa criativa com máscaras ou mascaramento (Costa, 2015). Foi apenas com a escrita da desmontagem da trilogia para o mestrado, que passei a compreender esta obra como um mascaramento contemporâneo. Em minha formação artística, tive poucos estudos relacionados a essa temática das Artes da Cena. Meu conhecimento era incipiente e considero que durante o processo criativo de *ex-tinto* fui empiricamente experimentando e “brincando” (Paulino, 2011) com a materialidade dos copos para criar as narrativas mito-poéticas e a possível dramaturgia.

A ação de desmascarar-se no solo *ex-tinto* foi influenciada pelo processo de *Ex-Tintos*. Queria criar uma performance a partir da indumentária involucrar concebida naquela obra, a que chamamos de baleia corpo-lixo, sobre a qual não tivemos tempo suficiente para um aprofundamento na pesquisa corporal. O trabalho *Ex-Tintos* ficou longo, com um tempo estendido e junto a Carol não pudemos desenvolver esta imagem da baleia corpo-lixo como gostaríamos. Desdobrei essa experimentação com a indumentária apenas no solo *ex-tinto*, esgarçando seus sentidos poéticos, em uma ação performática que tratava simbolicamente da minha experiência autobiográfica enquanto pessoa negra.

No período da criação do trabalho *Ex-Tintos*, ainda na graduação em Teatro, estava em diálogo com o campo das Artes Visuais, fazendo disciplinas optativas na Escola de Belas Artes com referências sobre escultura, instalação, *happening*, performance e *body art*. A partir desses referenciais, propus para Carol modos de nos relacionarmos com o objeto copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT), integrando aqueles objetos em nossos corpos para propor narrativas performativas dançadas. Nas investigações, descobrimos maneiras de acoplar os copos em nossos corpos: passávamos durex para fixá-los no corpo, ou enchíamos nossas roupas com copos, até gerar figuras estranhas bem grandes e com impossibilidades de se mover e se deslocar plenamente no espaço. Essas limitações geradas pelos copos acoplados nos corpos eram bastante interessantes para o que queríamos expressar, tornando-se assim os dispositivos criativos que utilizamos para compor as baleias corpo-lixo.

Já no processo de criação de *ex-tinto* percebi que aquela indumentária baleia corpo-lixo feita de um tecido elástico acinzentado que enchíamos de CPDBT proporcionaria uma experiência performativa de denúncia e anúncio do racismo estrutural que incide extinção às existências marginalizadas, excluídas e discriminadas. Iniciei minhas experimentações com a indumentária costurada como um boneco sem cabeça; ao vesti-la, na relação sensorial com sua materialidade, em minhas percepções sinestésicas dentro da máscara, ela revelou-se um invólucro, um casulo, e até mesmo um útero. O invólucro repleto de CPDBT era uma cobertura que me envolvia, enovelava e embalava; sentia estar dentro de uma carcaça rugosa. Como em um mascaramento, me escondia por completo dentro da “máscara branca” (Fanon, 2008) que, quando fechada, escorado em paredes dos locais de acontecimento da performance, parecia ser um grande saco de lixo comum. Minha intenção era promover uma leitura de “corpos descartáveis” mais evidente, já que nos outros trabalhos da trilogia isso não se mostrava tão nítido.



Costumava fazer um trajeto por um lugar chamado Baixo Centro em Belo Horizonte, localizado debaixo do viaduto Santa Tereza, estendendo-se pela rua Aarão Reis até a Praça da Estação. Caminhava pelo Baixo Centro para dar minhas aulas de dança do Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART, localizado no complexo do Palácio das Artes, para o Núcleo de Formação Artística da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA ARENA), no Edifício Central. Ao fazer esse trajeto, de uma área considerada “nobre”, no bairro Funcionários, para uma área considerada “marginalizada”, prestava atenção às mudanças que ocorriam de um território para o outro, tão próximos e com diferenças tão significativas no que tange às pessoas que ocupam esses ambientes. De um lugar central elitizado, bem estruturado fisicamente e com pessoas em grande maioria brancas e privilegiadas, até outro local, ainda central, mas bastante precário e com pessoas negras e em grande parte vulnerabilizadas.

O Baixo Centro é um lugar que vem sendo revitalizado nos últimos anos em Belo Horizonte, onde localiza-se o complexo cultural da Praça da Estação. Muitas atrações artísticas da cena cultural belorizontina alternativa e independente acontecem lá. Nesse local, convivem muitas pessoas em situação de rua, sob condições extremamente pobres, miseráveis e insalubres. Por outro lado, existem muitos bares e, conseqüentemente, há grandes manifestações boêmias e festivais no mesmo local. Um ambiente aparentemente contraditório, pois ao mesmo tempo em que há lá muita pobreza e desigualdade social, também há muita arte, diversão e júbilo. Ao passar por lá, começou a me chamar a atenção os homens pretos catadores e sucateiros de lixo que lá habitavam.

Nessas derivas, observava mais os homens pretos catadores de sucatas, pois vivíamos algo parecido em minha casa com aquela situação em meu núcleo familiar. Meu pai, um homem preto, também, por muitos anos, separou latinhas de refrigerante ou cerveja em nossa casa para vender em ferro velho. Às vezes, quando a situação financeira em nossa casa apertava, ele também catava latinhas no final de algumas festas em que trabalhava como garçom. Reparei que aqueles homens pretos se cobriram com cobertores de feltro em cores azuladas e acinzentadas, considerados “cobertores de mendigos”, com os quais fiz associações imagéticas com o invólucro (baleia corpo-lixo) que estava experimentando no processo criativo de *Ex-Tintos*. Percebia que o cobertor além de diminuir o frio no sereno da noite era um objeto de afeto, proteção e autocuidado para os homens pretos.

As cenas observadas na rua onde os homens pretos estavam relegados ao descaso social, sendo descartáveis, imprestáveis e “sem função”, em grande parte, remetem ao triste contexto referido por Abdias Nascimento no livro “O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado” (2016). Segundo Nascimento: “[...] aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável” (2016, p. 79). Aqueles homens pretos, assim como meu pai, são frutos da omissão estatal após o processo de Abolição da Escravatura, de 13 de maio de 1888 com a assinatura da Lei Áurea, que infelizmente perpetua até hoje.

Na composição do solo, queria de alguma maneira remeter às cenas cotidianas notadas na região do Baixo Centro, visibilizar a situação de carência de afeto, de amor, de saúde digna e da



falta de políticas públicas de assistência social em minha cidade que me atravessava amargamente naquele trajeto. Nos primeiros ensaios em sala de trabalho, ao pegar novamente o invólucro baleia corpo-lixo, inicialmente, apenas me travesti dele e quis “apenas residir” dentro da máscara, um casulo hostil que dificultava minha respiração. Queria residir a máscara e perceber como ela me afetaria emocionalmente e psicologicamente, pois segundo Stratico, “o objeto, assim, conecta a história pessoal à história de outros cidadãos, e faz estabelecer relações entre o pessoal e o social” (2013, p. 76). Residindo naquele espaço inóspito da máscara, logo a experiência das derivas na rua, a partir das observações realizadas no Baixo Centro de Belo Horizonte, emergiu em meu repertório de memórias corporais, que permitiram as primeiras experimentações e improvisações construídas com o objeto.

Os objetos revelam a manifestação e construção de identidades, ou ainda as relações de poder que as originaram. Questões sobre gênero, sexualidade, religiosidade ou ainda sobre a subjetividade estão presentes nos sistemas dos objetos cotidianos e também quando estes adentram os espaços da arte (Stratico, 2013, p. 77).

A performance constituiu-se por uma ação de “dançar aquela máscara” (Paulino, 2011) e ser dançado por ela. Esta expressão de dançar a máscara foi desenvolvida por Rogério Lopes da Silva Paulino (coorientador de meu mestrado), em seu doutorado sobre as máscaras nas Folias de Reis em Matosinhos e Fidalgo (MG) e sobre a possibilidade de utilizá-las no trabalho de atuação e nos jogos teatrais de improvisação com artistas da cena. Neste trabalho, Paulino tratou da agência da máscara, em como este objeto pode ser um dispositivo criativo para que os foliões se tornem brincantes, ela ativa a ação performativa na manifestação cultural e produz o acontecimento festivo.

[...] os foliões acostumam-se a correlacionar o ato de se mascarar com o de dançar desde muito cedo, fazendo com que a máscara torne-se um auxílio para a recuperação da memória de um conhecimento corporal que começou a ser apreendido desde criança e encontra-se registrado no corpo dos foliões, como argumentei no primeiro capítulo. Este conhecimento, por sua vez, ao se manifestar através da dança, é potencializado pela máscara. Desse modo, a máscara funcionaria como uma espécie de dispositivo facilitador da recuperação desse conhecimento corporal (Paulino, 2011, p. 124).

“Sou eu quem veste a máscara? Ou é a máscara que me veste?”, este questionamento feito por Paulino na tese surgiu para mim no processo de residir aquela máscara. Pois, ela ampliava as dimensões e extensões do meu corpo no espaço e, ao “dançar aquela máscara”, perdia a consciência dos limites entre meu corpo e ela, integrados. O invólucro repleto de CPDBT que me cobria gerava uma série de desconfortos, pois os copos ao atritar com minha pele me machucavam e impossibilitavam minha respiração e visão; sentia-me completamente sufocada (asfíxiade) por copos descartáveis, era uma experiência de enclausuramento. Segundo Paulino: “[...] a agentividade de uma máscara se revela, sobretudo, no fato dela possibilitar que aquele que a utiliza sobre o rosto, seja (in) vestido de uma perspectiva” (2011, p. 153). Percebo que a ação de “dançar aquela máscara” constituiu-se a partir dos incômodos que ela me gerava. Vestir e residir a máscara fazia com que eu fosse (in) vestida por ela, ou seja, iniciava-se o processo de “agência da máscara”, refletindo em uma



performatividade corporal que se manifestava no espaço. Não era eu que animava o objeto, mas era ele que me conduzia motivações corporais para expressar o discurso poético requerido.

Queria me sujeitar a uma experiência radical que trouxesse para o público veracidade à fisicalidade e à corporeidade investigada no mascaramento e, desse modo, promover sensações sinestésicas em quem fosse fruir a performance. A máscara-invólucro alterava a condição fisiológica do meu corpo. Dentro dela, ao me permitir ser empacotado por todos aqueles copos cortantes, tinha a respiração difícil e muitas dificuldades para ver (de) dentro do casulo. Essas dificuldades alteravam minha percepção espacial dos lugares de acontecimento da performance. Segundo Paulino, “a máscara, contudo, em função das diversas alterações fisiológicas e perceptivas provocadas pelo seu uso, faz com esses fluxos de energia se alterem, ou mesmo, faz com que nossa percepção sobre eles seja alterada e, por conseguinte, passem a ser notados mais facilmente” (Paulino, 2011, p. 155) A partir das minhas limitações, inabilidades e ineficiências na relação com a materialidade do objeto, fui criando a obra, usando os elementos presentes na própria máscara como vetores estimulantes para criar uma figura monstruosa.

Além das dificuldades de ver e respirar, outra limitação no processo de investigação com a máscara foi o sentido da audição. Dentro do invólucro a grande quantidade de copos produzia uma sonoridade barulhenta. Para a criação da trilha sonora do trabalho, na estreia presencial no Festival Curta Dança, pedi ao músico e bailarino Leonardo Molina para criar uma sonoridade composta pelo som da Kalunga (mar) e com choros de baleias no fundo do oceano, hibridizada com sons de instrumentos percussivos. Queria que a trilha simbolizasse o Atlântico Negro – travessia traumática entre África-Brasil para as pessoas negras que foram escravizadas - e que ela dialogasse, em alguma medida, com os ruídos promovidos pelos copos em atrito com o meu corpo negro. Dançava atravessada por esta sonoridade estridente dos copos, com o incômodo tátil que me feria e, ao mesmo tempo, sufocava pela falta de ar da estrutura involucrar que, na medida em que me movia, ia gerando um aumento da temperatura dentro da máscara, me fazendo suar muito.

Ao longo da performance, dançava uma ode à libertação, à metamorfose. A performance simbolizava o renascimento de uma lagarta que se liberta de uma pupa dentro de um casulo ou crisálida e se transforma em uma borboleta. Durante a ação me desvestia do casulo, ou máscara, como um livramento da cobertura involucrar repleta de copos brancos, uma segunda pele branca sobre a minha “pele preta e a minha voz” como diz Elza Soares na música Mulher do fim do mundo². Liberto da crisálida, um ser-memória-negra seguia para um ritual de empretecimento em uma retomada de sua ancestralidade, recorrentemente ameaçada de extinção: “tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstituído, edificado” (Fanon, 2008, p. 124).

2 MULHER do fim do mundo. Intérprete: Elza Soares. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/elza-soares/mulher-do-fim-do-mundo/>. Acesso em: 10 jan. 2026.



3 Rompendo com o mito negro: transbordando os limites existenciais

A dramaturgia em *ex-tinto* teve maior aprofundamento nas questões da minha negrura (Martins, 1995) do que nos outros dois trabalhos da trilogia *Projeto Córpe*. Todavia, foi um trabalho que excedeu a minha experiência biográfica. Embora tenha partido da experiência pessoal enquanto uma pessoa preta e todos os transtornos e traumas que carrego a partir desse marcador social, a pesquisa para criação do trabalho consubstanciou também olhares para outras experiências de negrura. Pesquisei em matérias de jornais, artigos, livros, vídeos e outros referenciais sobre o genocídio sistêmico ocasionado à parcela negra da população brasileira. A partir de minhas observações dos homens pretos nas ruas do Baixo Centro de Belo Horizonte, queria por meio do mascaramento com a indumentária baleia corpo-lixo, promover uma reflexão mais aprofundada sobre os projetos e procedimentos de invisibilização, aniquilamento e desaparecimento promovidos às vidas e subjetividades de pessoas negras neste país tão violento que é o Brasil - crimes esses perpetuados, sobremaneira, pela supremacia branca que indubitavelmente vem provocando a extinção dessas humanidades.

Queria neste solo continuar pesquisando a temática da extinção, porém voltado para um recorte que competia à minha própria realidade, pois o trabalho anterior *Ex-Tintos* refletia a extinção em um leque maior de possibilidades temáticas. Desejava em *ex-tinto* navegar pelas profundezas do meu ser transatlântico, oculto nos “mundos submersos, que só o silêncio da poesia penetra” (Evaristo, 2017, p. 124), rever os meus mitos próprios para lançar novos transbordamentos artísticos e existenciais, pois, segundo Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí* (1989):

É preciso haver um mito, é preciso haver um herói... é preciso haver essa independência da morte... esta libertação da morte. Quando você tem que saber as falhas do mito... porque só assim você cresce, quando destrói os seus mitos... quando você descobre que eles são iguais a você. É esse que é um estado revolucionário! (Gerber, 1989).

Precisava resvalar as idiossincrasias tatuadas em minhas memórias corporais, presentes no que Neusa Santos Souza compreende como o “Mito Negro”, “dissolver, simbolicamente, as contradições que existem em seu redor” (Souza, 2021, p. 54). De acordo com a autora, o mito é uma maneira que encontramos de escamotear a realidade, produzindo uma narrativa ilusória e paralela sobre nós e sobre a realidade que nos acerca. Enquanto produto de uma determinação econômica, política, ideológica e psíquica, esse mito oculta as relações de opressão, doutrinação e dominação que vivenciamos no espectro de poder da branquitude. Esse mito se configura como um grande problema negro causado por outro problema branco: o racismo.

Souza diz que o mito negro é o grande desafio com que temos que lidar ao longo de nossas existências pretas. Estamos sempre diante de perspectivas que imputam ao ser negro querer alcançar algum nível de brancura, esta, por sua vez, concede ao sujeito negro maneiras de alcançar formas de ascensão social (Souza, 2021). Fomentado por nossa matriz social, esse mito é como um



fantasma, uma imago que nos impele a todo momento nos processos de colonização dos desejos a querer embranquecer a qualquer custo e sem mensuração das consequências. A pessoa negra, neste sentido, faz de tudo para se ver liberta das representações estereotipadas que lhe são atribuídas nas dinâmicas das relações sociais, isto é, “o irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico” (Souza, 2021, p. 57). Ao longo da construção desse solo e até hoje continuo em um processo constante de desestruturação e desestabilização dos valores de uma cultura branca que foram sedimentando ao longo de minhas experiências de vida.

Reflico sobre a noção de máscara e mascaramento neste solo em diálogo com o que diz o professor Felisberto Sabino da Costa no artigo “Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos” (Costa, 2015). Nele o autor diz que estes dois âmbitos, a máscara e o mascaramento, flertam com a performatividade e com a teatralidade. Trabalhei com o que ele nomeia como um “corpo-máscara”, em uma experiência de presentificação da memória passada, presente e futura, processo de desnudamento da cobertura involucrar que eu vestia, uma segunda pele composta por copos descartáveis. Para Costa, máscara e mascaramento podem ser utilizados como sinônimos, mas, por vezes, também figuram sentidos distintos. Quando falamos no conceito de mascaramento, estamos ampliando “a sua paleta distanciando-se da noção usual de máscara” (Costa, 2015, p. 16). Não se trata apenas de uma lógica binária de esconder ou revelar um corpo, mas de ativá-lo, redimensioná-lo e colocá-lo em evidência, sendo sua presença um questionamento artístico-político na contemporaneidade. Reflico o mascaramento como uma forma de estranhar e se espantar com a realidade mesma, desatualizando-a de seus sentidos normativos e, por vezes, perversos.

Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro No: “uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos” (1984, p.161). Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão (Costa, 2015, p. 16).

Em meu trabalho, o mascaramento foi um dispositivo crítico de denúncia e anúncio dos processos de branqueamento vividos, reflexos do racismo estrutural como discute a pesquisadora Rikelle Ribeiro no artigo “A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro” (2020). Estampada na narrativa de minha performance, estava uma crítica sobre o racismo através da utilização de uma máscara branca, muito presente nas poéticas negras, que vem sendo cada vez mais estudada por teóricos e teóricas dos estudos em teatros, danças e performatividades negras. Como pontua a pesquisadora, “quando sujeitos negros (atores ou não) se vestem de branco para ironizar e questionar o status quo da branquitude, vemos um sujeito que nega o dispositivo da máscara branca para lhe oferecer uma salvação de sua negrura” (Ribeiro, 2020).

Ribeiro (2020) discute o *blackface*, uma técnica de mascaramento na qual artistas brancos se pichavam de preto para ridicularizar, em apresentações dramáticas racistas, aquilo que eles e elas



- pessoas brancas - representam, de forma dramática e racista, ser seus imaginários sobre pessoas negras. Performances chulas que depreciavam os traços fenotípicos de pretos/as/es, sua identidade e cultura. Sobre estes mascaramentos racistas, a pesquisadora diz que, “nesse trabalho, essa técnica leva a qualidade de racista, porque através dela foram perpetuados estereótipos sobre uma raça. Ali, o sujeito negro era representado como estúpido, ingênuo, depravado, violento, hipersexualizado e dependente” (Ribeiro, 2020.) Observa-se que a utilização dos *blackfaces*, ao longo da história do teatro e da teledramaturgia, foi uma estratégia para diminuir mais ainda a representatividade de artistas negros/as/es. O privilégio dos/das/des artistas brancos/as/es também se fez presente neste contexto, para retrain e retirar oportunidades de pretos/as/es.

Segundo Ribeiro, a técnica surgiu no século XIX, nos Estados Unidos, não se restringindo apenas ao teatro, mas se expandindo a várias outras formas artísticas que, só a partir da década de 1960, começaram a diminuir a reprodução desta prática hedionda em função da resistência dos movimentos dos direitos civis negros que eclodiram nos Estados Unidos e no mundo. Porém, até hoje, identificamos *blackfaces* contemporâneos reforçando a presença forte do racismo antinegro/a/e. A pesquisadora diz que o teatro negro é um instrumento potente para atuar com ações formativas antirracistas de conscientização dos privilégios da branquitude que insiste em minar a presença negra nas artes da cena e performatividades. O teatro, a dança e a performance negra podem ensinar através de narrativas que historicamente foram silenciadas, apagadas e soterradas, trazendo à tona discussões fundamentais sobre os saberes e fazeres ancestrais negros.

Coaduno com o que diz Ribeiro (2020) sobre a máscara branca tanto no teatro quanto na performance negra. A máscara branca utilizada por um/uma/ume artista negro/a/e não possui um status de *whiteface*, não apresentando, deste modo, similaridades com a ideologia do *blackface*. Os/As/Es artistas pretos/as/es, ao utilizarem máscaras brancas intencionalmente em suas poéticas, fazem críticas e denúncias ao racismo estrutural enquanto um sistema de dominação e enclausuramento de suas existências. As máscaras brancas, neste sentido, não são utilizadas para estigmatizar os traços fenotípicos de pessoas brancas. Esses mascaramentos têm valor de revelação das opressões que operam sobre os corpos e intersubjetividades negras. A pesquisadora cita a atriz sul-africana Ntando Cele que, quando questionada sobre sua obra *Black Off*, se haveria relação da pintura que faz em sua pele negra de branco com o sentido do *blackface*, respondeu: “não. Não há equivalente ao *blackface*. *Blackface* era sempre para fazer rir de alguém por status inferior na sociedade. ‘*Whitefacing*’ debocha sobre o privilegiado, é um espelho. Mas é inofensivo se comparado com a humilhação e a história do *blackface*” (Athiê, 2017).

Ribeiro (2020) também recorre às discussões de Fanon (2008) e Souza (2021) para afirmar que o sujeito negro e sua subjetividade em uma sociedade branco-racista estão submetidos e subjugados aos processos de branqueamento como saídas paliativas do problema racial que os desumaniza. A autora diz que estas “portas” aparentemente solutivas são condições fabricadas para vender formas de se humanizar: “tornar-se gente”. Além disso, a pesquisadora diz que as máscaras brancas são produzidas pela branquitude para manter as hierarquias sociais e seus sistemas de dependência de



negros e negras, porém, são máscaras que não nos servem e não cabem em nossos corpos pretos. Para ela, a máscara branca como denúncia do racismo pode ser uma forma de enunciar e ensinar modos possíveis de emancipação negra, assim como alerta Fanon:

Não há mundo branco, não há ética branca, nem tampouco inteligência branca. Há, de um lado e do outro do mundo, homens que procuram. Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recio continuamente (Fanon, 2008, p. 189).

São muitos fatores que levam ao extermínio sistêmico de pessoas racializadas no mundo, a complexidade de tal conjuntura não é possível de ser desenvolvida aqui neste artigo. Trago apenas alguns pontos que me chamaram a atenção para refletir sobre a minha poética autoral negra e que estão mais correlacionados com o contexto brasileiro, no que nos apresenta Abdias Nascimento no livro “O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado”. O pesquisador aponta que, passados os crimes cometidos durante quase quatro séculos de escravidão no Brasil e que dizimaram grande parte da população negra africana e afrobrasileira, após o período abolicionista, durante o século XX, houve muitas ações estatais de completo descaso, omissão, repúdio e eliminação da população negra afrodescendente. A branquitude foi instaurada como um projeto político-ideológico das elites brancas brasileiras de extermínio e genocídio de pessoas negras e indígenas por meio de projetos de extinção em massa dessas humanidades (Nascimento, 2016).

A forma mais insidiosa desse processo de agressões tem sido a política de branquificar física e culturalmente o país através do estímulo à emigração branca em massa, da proibição à entrada de negro ou de africano depois da abolição da escravatura e a miscigenação elevada à categoria de uma teoria antropológica de salvação nacional. Tem razão Roger Bastide quando rotula tudo isto de “ideologia que força [o negro] a se suicidar como negro para poder existir como brasileiro” (Nascimento, 2016, p. 188).

Logo após o período do que se convencionou chamar de Abolição da Escravatura, além de não haver políticas públicas estatais de reparação aos ex-escravizados/as/es pelos anos de trabalho compulsório para que pudessem se integrar ao mercado de trabalho e constituir suas próprias vidas e modos de subsistência, o Estado Brasileiro estabeleceu-se como uma grande nação genocida de pessoas negras e dos povos originários. O país independente, mas ainda colonizado pelos padrões ocidentais europeus hegemônicos, influenciado pelas teorias pseudocientíficas propostas pelo racismo científico dos séculos XVIII e XIX, reproduziu ao longo do século XX políticas públicas de “limpeza” da negrura: práticas eugenistas e higienistas de ideologia do branqueamento e extermínio da raça negra no Brasil, considerada uma “mancha negra” no contingente populacional (Nascimento, 2016).

O pesquisador afirma que a miscigenação foi amplamente incentivada pelos governos como uma forma de “clarear a população brasileira” e garantir a erradicação da raça preta. O Estado Brasileiro investiu massivamente na imigração de europeus como mão de obra, deixando de lado as



peessoas negras e descendentes relegadas à própria sorte, para cumprir suas metas de branqueamento da população. Queriam que, através da reprodução com indivíduos brancos, o Brasil clareasse tornando-se menos preto.

O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O “problema” seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país. Tal proposta foi recebida com elogios calorosos e grandes sinais de alívio otimista pela preocupada classe dominante (Nascimento, 2016, p. 84).

Instaurou-se no Brasil o mito da democracia racial, que nega a existência do racismo no Brasil, forjando artificiosamente um imaginário no qual estabeleceu-se pretensamente que todas as pessoas são iguais em relação aos direitos e oportunidades e, também, que todas as três etnias/raças constituintes do Brasil possuem os mesmos direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. Este mito fortaleceu-se vertiginosamente através do livro “Casa-Grande & Senzala” (2003), do historiador e sociólogo Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez em 1933. Neste livro, o autor reafirmou e sistematizou teorias sobre a democracia racial e sobre a harmonia social, sob as quais todos/as/os brasileiros/as/es seriam iguais, não havendo distinções em função da cor de pele.

Tal expressão, supostamente criada pelas elites brancas brasileiras para garantir seus privilégios, permanece em nossas relações conviviais até os dias atuais, nas quais vende-se a crença de que “[...] pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas.” (Nascimento, 2016, p. 48) O mito da democracia racial é um dos fatores mais complexos no processo do genocídio da população negra no Brasil e fortalece o racismo no país, colaborando para reforçar uma suposta igualdade nas dinâmicas das relações étnico-raciais, desmemorização e apagamento da escravidão enquanto um crime de lesa-humanidade. Essa imposição de perda de memória no Brasil dificulta a reflexão crítica sobre as altas taxas de morte de pessoas negras e indígenas.

4 Monstruosidade: sobre a pretensão de criar uma estética grotesca

Retomando o processo de *ex-tinto*, nas descobertas com a indumentária, ao desbravar aquele corpo-máscara (Costa, 2015), nasceu uma enorme figura monstruosa, com características “dinossáuricas”, completamente disforme, que se locomovia estranhamente pelo espaço, como uma grande larva pulsante. O cerne da pesquisa estética passeou pela noção de monstruosidade, pois, queria criar uma imagem asquerosa em movimento, provocadora de uma estética grotesca e ao mesmo tempo precária. Desejava expressar imagetivamente os transtornos enclausurados em minha experiência de vida pertencentes à condição de ser pessoa preta. Queria performativamente excretar



por meio de uma dança tenebrosa toda a raiva contida a partir dos meus traumas e dores. Era minha pergunta no processo criativo: “como, a partir desse mascaramento, poderia explodir e/ou implodir a experiência de ser pessoa preta e ecoar outras existências negras que sofrem cancelamento, desaparecimento e extinção?”. Segundo Muniz Sodré (2019), o racismo gera uma semiótica da monstrosidade no ser negro, um conflito em uma pessoa que é classificada como não humana pelo ocidente europeu,

emerge daí uma semiótica da monstrosidade: para a consciência subjetivada, epifinizada, o “afro” é um homem que a consciência eurocêntrica não consegue sentir como plenamente humano: é, como o monstro, não um desconhecido, mas um conhecido que finalmente não se consegue perceber como idêntico à ideia universal de humano (Sodré, 2019, p. 162).

Escrevi um roteiro de ação, no qual a figura monstruosa criada fazia uma travessia que permeava a metamorfose de um ser larval para uma borboleta. Durante a travessia do ser monstruoso, havia um momento de rompimento do casulo-invólucro para a fuga, libertação e renascimento do ser negro dissidente. A ideia era criar uma transformação do ser larval em um ser negro (belo), uma ode à liberdade: transgressão, transmutação e renascimento. O roteiro dramatúrgico para o desenvolvimento da ação era particularmente simples: realizar uma travessia na qual o ser larval monstruoso, no meio da trajetória de mortificação, rompe com o que está preestabelecido para ele. Há uma metamorfose (rito de passagem) que altera o fim da trajetória dele, libertando-o para renascimento de sua plenitude na vida. Para Marcos Alexandre, “[...] o corpo negro é o espaço de inscrição da memória, é o elo de recriação e de contato com o universo do sagrado e do profano” (2017, p. 50).

Esmerava para que, factualmente, durante essa travessia (memória), houvesse uma revirada da narrativa que já estava dada, um rompimento do casulo-invólucro “camisa de força” pelo ser que habitava aquele ambiente inóspito. Ele conseguia se libertar das amarras e agruras daquela “máscara branca”, repleta de copos brancos cortantes. Desse rompimento do casulo-invólucro “renascia” um ser negro, nu e belo, como uma borboleta após a metamorfose, “deixando de ser lagarta” e virando um ser negro emancipado da crisálida. Remetendo às vivências de derivas na rua onde observei os homens pretos, em meu roteiro de ação, iniciava a performance com a figura mascarada camuflada como um saco de lixo, quase invisível aos “olhos nus”, não se movendo, estando bem recolhida, deixando que o público pudesse ver apenas o movimento respiratório do *córpe* externalizado na máscara. Nesse momento inicial da performance, a ação era bem simples e mínima, tal qual a situação observada na rua em que os homens pretos, muitas vezes, se encontravam invisíveis jogados no chão, dormindo ou acordados, deprimidos, sem perspectiva de vida e em profunda nostalgia. A ação tratava-se de um *córpe* instalado no ambiente, embrulhado pelo invólucro “cobertor”. Aos poucos, aquela situação que parecia “confortável” ia se transformando em outras relações conflituosas e adversativas e o saco de lixo inofensivo transformava-se em um grande monstro tenebroso.



A figura mascarada, ao longo do solo, desenvolvia a ação de desmascaramento, mostrando que aquilo que aparentava ser apenas uma “coisa”, saco de lixo sem vida, tinha energia e propulsão viva. Daí iniciava-se o conflito do ser negro dentro da crisálida cheia de copos descartáveis; em uma dança com movimentos bruscos, dentro da estrutura aprisionadora e asfixiante, o ser-memória-negra encontrava uma brecha para fuga. Desvencilhando-se da “máscara branca” (Fanon, 2008), ele rastejava nu até um ponto de liberdade. Aspirei nessa ficção outro final para o ser-memória-negra, diferentemente da morte e de uma possível extinção. Propus uma leitura de (re)existência, reencontro ancestral com a negrura, uma possibilidade de libertação da alienação branca para uma emancipação existencial.

5 Considerações Finais

Busquei evidenciar com essa ação performativa, intitulada *ex-tinto*, a fuga para libertação e emancipação de um ser-memória-negra, inclusive o vocábulo negro imposto pela branquitude, do que ele representa socialmente, como diz Beatriz do Nascimento, no documentário *Ôrí*, “na medida em que recentemente para os africanos no Brasil, seus antepassados viviam em constante migração dentro do território dos *Bantus* na África. Talvez, a fuga seja uma consequência cultural, uma consequência ancestral” (Gerber, 1989). A fuga da branquitude e do branqueamento é libertação e transgressão das angústias e sufocamentos de ser uma pessoa preta oprimida por uma sociedade desigual e racista. Em busca de um movimento ancestral de aquilombamento e enraizamento, a partir desse trabalho percebo que pratiquei o amor-próprio, criei possibilidades de me amar, auto cuidar e de poder dar e receber amor.

A dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria (Fanon, 2008, p. 122).

Assim como no *Projeto Servir*, primeiro trabalho da trilogia, essa obra é uma performance-manifesto, na qual tive coragem de expor meu corpo nu em busca de processos de cura para as relações conflitantes com a minha autoimagem. Estar nu, neste sentido, foi extremamente importante nesse trabalho. Tal qual no *Projeto Servir*, ao final da ação ficava exposto no chão como um *córpe*, uma humanidade e presença presunçosamente descartável. Em *ex-tinto*, eu me expunha nu e vulnerável às ações do público. Queria expor meu corpo preto, indesejável na frente de muitos espelhos, como uma “obra de arte bela”, por um tempo dilatado, uma forma de ressignificar os processos com minha autoimagem e revelá-lo a pessoas conhecidas e desconhecidas.



Referências

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ATHIÊ, Joyce. Diante do corpo de uma mulher negra: entrevista com Ntando Cele. Horizonte da cena, 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/tag/ntando-cele/>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 2 n. 2 p. 10-27, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana. Des/tecer, des/montar, desvelar. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.10-19, 2018.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Rosado Isabella (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- KOLB-BERNARDES, Rosvita; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. *Pro-Posições*, v. 26, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8642424>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995. v. 1. 220p.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- ÔRÍ. Direção Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber, 1989, vídeo (92min).
- PAULINO, Rogério Lopes da S. *O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis*. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.
- RIBEIRO, Rikelle. A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro. *Mistura*, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://www.misturateatro.com/post/a-m%C3%A1scara-branca-como-dispositivo-cr%C3%ADtico-no-teatro-negro>. Acesso em: 06 jul. 2025.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negra brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- STRATICO, Fernando Amaral. *Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina: UEL, 2013.



Biografia acadêmica

Rodrigo Augusto de Souza Antero - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Doutorande na linha de pesquisa Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: rodrigoanteros@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Way Pury

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

Soraya Martins

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 14 jan. 2026