

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O FEMINISMO NEGRO E O SENTIMENTO DO SUBLIME NA PERFORMANCE *MERCI BEAUCOUP, BLANCO!*¹

*Alice Lino Lecci*²

Resumo:

O presente trabalho apresenta uma crítica sobre a performance “Merci Beaucoup, Blanco!” de Michelle Mattiuzzi e a autorreflexão sobre a mesma, publicada na 32ª Bienal de São Paulo – “Incerteza Viva” (2016), intitulada “Escrito experimento fotografia performance”. Para tanto, destacam-se, além dos aspectos formais do evento performático, certos elementos da história do pensamento eugenista no Brasil e da historiografia oficial relativa à população negra a fim de contextualizar os sentimentos de dor e horror que permeiam tanto a experiência pessoal da artista quanto sua atuação. Em seguida, consideram-se as características dessa performance que podem incitar sentimentos de comprazimento na observadora e no observador, como a resistência da mulher negra e a sua representação política no campo da arte e da cultura. Por fim, com intuito de concluir as possibilidades de fruição da performance em questão, tomam-se como referência, além do texto da artista, certos argumentos constituintes do conceito do sentimento do sublime, conforme apresentados por Edmund Burke, Immanuel Kant e Jean-François Lyotard.

Palavras-chave: Arte negra; Performance; Sublime; Racismo; Crítica de arte.

Abstract:

This work presents a critic of the performance “Merci Beaucoup, Blanco!”, by Michelle Mattiuzzi, and the self-reflection on it published in the 32nd Biennial of São Paulo – “Uncertainty alive” (2016), entitled *Written Performance Photography Experiment*. To this end, we emphasize, besides the formal aspects of the performance event, aspects of the history of racist thought in Brazil and the official historiography concerning the black population in order to contextualize the feelings of pain and horror that permeate both the personal experience of the artist and her performance. Then, the elements of this performance that can incite feelings of pleasure in the observer are analyzed, such as the resistance of the black woman and her political representation in the field of art and culture. Finally, in order to conclude the possibilities for the fruition of the work in question, we take as reference, besides the artist's text, certain constituent arguments of the concept of the feeling of the sublime, as presented by Edmund Burke, Immanuel Kant e Jean-François Lyotard.

Keywords: Black art; Performance; Sublime; Racism; Art criticism.

¹ Black feminism and the sublime feeling in performance *Merci Beaucoup, Blanco!*

² Professora Adjunta no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso; Doutora em Estética Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo; Mestre em Estética e Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto; Bacharel e Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Endereço de e-mail: linoalice@gmail.com

ENTRE A ARTE E A VIDA: A PINTURA CORPORAL E O PENSAMENTO EUGENISTA NO BRASIL

O presente texto dirige-se tanto à atuação de Michelle Mattiuzzi em “*Merci Beaucoup, Blanco!*”, em meio ao risco e ao imprevisível no “aqui e agora” do evento performático, quanto às possíveis “influências e motivações psicossociais”³ que constituem os modos de sentir e “representar, poeticamente, [...] sentimentos, aspirações e frustrações que poderiam ser entendidos como parte da experiência da vida”⁴ da mulher negra no Brasil. Assim, certos gestos da performance são discutidos em sua relação com alguns fatos da história escravagista e com o pensamento eugenista inerente à sociedade brasileira.

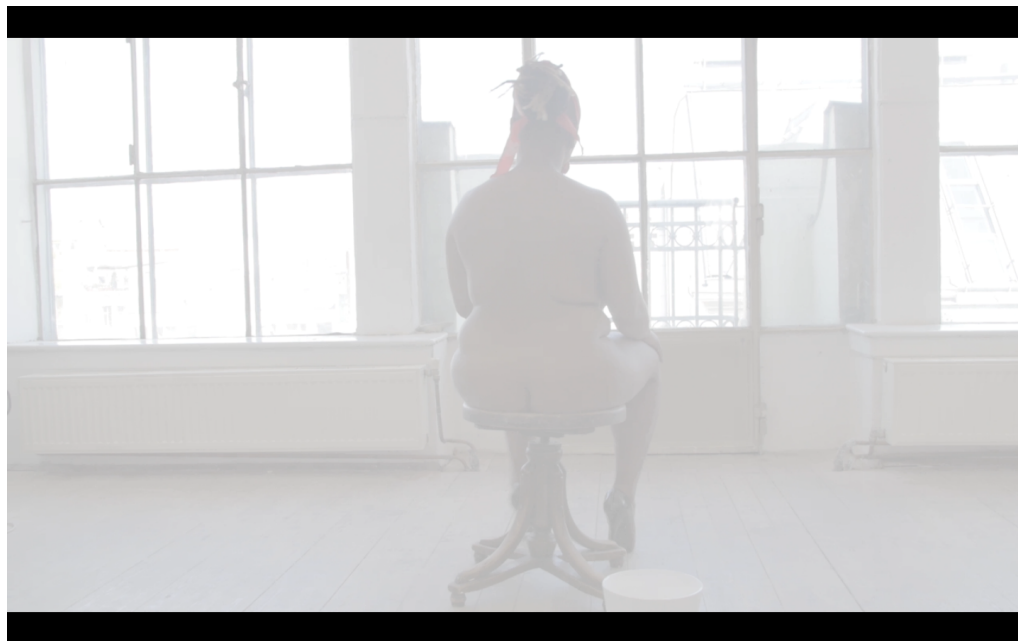
Começamos com uma descrição do “rito” proposto por Michelle, em especial, sobre as ações discutidas no presente texto, a saber, o ato da artista de se pintar inteiramente de branco e a retirada da máscara metálica com a qual ela começa a performance. Para tanto, a análise se apoia exclusivamente no vídeo que compõe o acervo da Associação Cultural Vídeo Brasil⁵ (SP), realizado em Viena em 2017. Nesse mesmo ano, essa performance foi apresentada em vinte e cinco países diferentes, conforme depoimento da artista.⁶

³ FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007, p. 208.

⁴ Ibid.

⁵ A Associação Cultural Vídeo Brasil encontra-se no sítio <http://site.videobrasil.org.br/>

⁶ Encontro com a performer, escritora e pesquisadora do corpo Michelle Mattiuzzi. SP Escola de Teatro - sede Brás - 3 de março de 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K3q9ZwEtAdE>. Acesso em: 19/12/2018



“Merci Beaucoup, Blanco!”⁷ da Musa Michelle Mattiuzzi. Acervo Histórico Vídeo Brasil.
Foto: Pedro Napolitano Prata

Em meio à brancura exposta primeiramente na tela emerge o corpo negro de Michelle e o ambiente no qual o corpo se encontra. Esse contraste entre o branco e o preto permanecerão ao longo de toda performance, justamente porque atrás da artista há uma porta e janelas de vidro por onde passa a luz externa, que, por sua vez, inscreve na cena uma imensidão branca ao fundo. Branco também é o balde de metal que contém igualmente tinta branca e está ao chão, próximo aos pés de Michelle.

Na primeira visão que se tem, ela se encontra nua, com exceção de seus pés, que vestem um *scarpin* bico redondo, cuja cor se divide entre o vermelho e o preto, e está sentada de costas em um banco giratório de madeira redondo sem encosto. Vermelhas também são as três fitas que sustentam as três estruturas metálicas redondas, perfuradas, costuradas entre si, por onde a artista respira. Sua cabeça está praticamente raspada, restando-lhe apenas alguns *dreads* amarrados como um rabo de cavalo. Atrás do penteado, as três fitas vermelhas estão amarradas. As fitas, costuradas às estruturas metálicas, rememoram a máscara de flandres, utilizada como tortura no período escravocrata. Assim, uma das fitas sai da altura de seu nariz, passa por entre os olhos e é fixada por duas agulhas na sua testa. As outras

⁷ Imagem extraída do vídeo da performance “Merci Beaucoup, Blanco!” apresentado na exposição “Agora somos todxs negrxs?”, com curadoria de Daniel Lima, realizada pela Associação Cultural VídeoBrasil, em São Paulo, 2017. Créditos: Concepção do vídeo: Musa Michelle Mattiuzzi; Vídeo: Lauren Klocker; Edição: Nick Prokesch; Bodypiercingartist: Ava Dvorak; Produção executiva (Viena): Pêdra Costa; Agradecimento especial: Roberta Lima. A presente análise crítica utiliza-se desse vídeo.

duas fitas saem da altura da boca, uma de cada lado do rosto, e são fixadas por duas agulhas, que lhe furam as bochechas.

No momento inicial, seus pés impulsionam o corpo, que gira lentamente em torno de si mesmo duas vezes. De frente para a câmera, ela se coloca de pé e se abaixa, levando a mão direita ao balde. Ao suspender a mão embranquecida, Michelle permite que a tinta escorra pelo seu braço. Em seguida, o movimento se repete com a outra mão e ela se coloca de pé, deixando a tinta escorrer pelos braços. Suas mãos e braços, então, dançam, estendidos na direção horizontal, em um movimento circular harmonioso. Agora, com as duas mãos, ela retira bastante tinta do balde e acariciando o seu corpo, pinta-se de branco por inteiro. Nesse momento ela esbanja sensualidade.

Em seguida, Michelle dirige-se ao banco de modo a se colocar de pé em cima dele. Nesse momento, ela demonstra alguma dificuldade para se equilibrar sobre os saltos, mas ergue-se plena e ativa, estendendo os seus braços na direção horizontal. Depois, começa a desatar as fitas amarradas aos *dreads*. Com cuidado e bastante compenetrada, retira as agulhas fincadas em sua testa. Ela então apoia com uma das mãos as estruturas metálicas junto à boca e retira as agulhas presas às suas bochechas. Nesse momento, vê-se pela primeira vez o seu rosto por inteiro. Observam-se, assim, três agulhas cravadas na direção vertical, fechando-lhe a boca. Ela retira as agulhas lentamente e sua cabeça pende para trás, demonstrando tontura e dor. O sangue escorre por sua testa, seus olhos lacrimejam e ela acena com a cabeça, voltando-se para a câmera, de modo a determinar o fim da performance.

Conforme esta descrição de grande parte da performance, verifica-se a inexistência de uma narrativa lógica racional com início, meio e fim, que enfoque certo conteúdo ou mensagem a ser transmitida. Em vez disso, utiliza-se da *collage* como eixo estruturante, ou seja, “a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas”.⁸ Em outros termos, utilizando-se principalmente de seu corpo, Mattiuzzi sobrepõe imagens distantes entre si, improváveis de serem vivenciadas no cotidiano, o que possivelmente determina a estranheza junto ao observador ou observadora. Contudo, esse distanciamento para com os acontecimentos do dia a dia não causa uma cisão entre arte e vida, “pelo contrário, vai possibilitar a estimulação do aparelho sensorial para outras leituras dos acontecimentos da vida”.⁹ Nos gestos desencadeados nessa performance, compreende-se, portanto, um rearranjo, uma releitura, uma “reconstrução de mundo”¹⁰ com o propósito de subvertê-lo. Lembremos que

o artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa através de seu processo alquímico de

⁸ COHEN, Renato. **Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 60.

⁹ Ibid., p. 63.

¹⁰ Ibid., p. 61.

transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano.¹¹

Renato Cohen circunscreve a performance em uma posição limítrofe entre a arte e a vida.¹² Essa vivacidade, a possibilidade do improvisado, do imprevisto, a interação com o público, o risco experimentado tanto pela performer quanto pelo público, inclusive, distingue essa arte de outros modelos já estabelecidos, sacralizados em “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros”.¹³

No caso de “*Merci Beaucoup, Blanco!*”, Mattiuzzi se dispõe a simbolizar algo em cima de si mesma.¹⁴ Ela, então, apresenta traços de si mesma e da sua visão de mundo, com o intuito não somente de conceber a performance, mas também com o propósito de se conhecer nesse processo de criação e atuação. Há, portanto, nessa experiência artística a busca por um “desenvolvimento pessoal”,¹⁵ uma “tomada de consciência”,¹⁶ enfim, pretende-se um posicionamento no mundo em uma perspectiva autônoma. Nesses termos, a atuação não é entendida somente no sentido profissional, na medida em que se trata de experimentações que resultam na constituição da própria vida da artista.

Na performance, o que está em jogo é a tessitura de uma “máscara ritual”,¹⁷ que afasta as ações da artista da espontaneidade vivida no seu cotidiano. Diante da mesma, o público é incitado a fazer uma imersão completa no tempo presente, deixando de lado preocupações futuras ou lembranças do passado. E nesse lugar, no momento vivenciado diante da performance, de “forma livre e anárquica”,¹⁸ o corpo tingido de Michelle, amordaçado pela máscara metálica, incita em seu público uma reflexão acerca do seu posicionamento político no tocante ao racismo dirigido à mulher negra.

A consciência acerca da violência racista física e psicológica ininterrupta dirigida à população negra é o móbil da escrita performática em “*Merci Beaucoup Blanco!*”. A sensibilidade crítica com a qual a artista compreende a própria experiência e a solidariedade dispensada às outras mulheres negras em situações de vulnerabilidade transbordam no campo performático. Então, quando Mattiuzzi se coloca a pintar de branco o seu corpo nu por inteiro, ela traz à tona os sentimentos em torno da opressão vivenciada em uma sociedade cujos ideais incidem no branqueamento de parte da população brasileira ou mesmo em sua extinção. Ela volta-se, desse modo, para a experiência de ser negra em uma sociedade cujos padrões estéticos e morais

¹¹ Ibid., pp. 61-62.

¹² Ibid., p. 38.

¹³ Id..

¹⁴ Ibid. p. 58.

¹⁵ Ibid. p. 105.

¹⁶ Id..

¹⁷ Id..

¹⁸ Ibid. p. 50.

são determinados pela ideologia dominante branca. Nessa concepção, espera-se que o/a negro/a se iguale ao branco ou, em outros termos, embranqueça.¹⁹

Como se sabe, a teoria eugenista passa a transitar no imaginário da população brasileira mediante expedições científicas realizadas no século XIX por teóricos como Gustave Le Bon, Arthur de Gobineau, Louis Agassiz e Louis Couty que, mediante a observação da mestiçagem no Brasil, exaltavam a degeneração e a feiura dessa sociedade impossibilitada, devido a sua constituição híbrida, de se desenvolver com relação à civilidade.

No Brasil, o médico e farmacêutico Renato Kehl, notoriamente influenciado pelos teóricos referidos acima, difunde o ideário eugenista por meio de publicações como “Lições de Eugenia” (1929), “Sexo e Civilização - aparas eugênicas” (1933), “Por que sou eugenista: 20 anos de campanha eugênica 1917-1937” (1937) e também mediante diversos artigos em revistas e palestras ministradas sobre o tema. Ademais, Kehl fundou em 1918 a Sociedade Eugênica de São Paulo, com 140 médicos associados. O ideário defendido por Kehl tinha um cunho político prático na medida em que priorizava a reprodução entre pessoas supostamente superiores e buscava refrear o aumento da população tida como inferior,²⁰ ou seja, os mestiços, negros e indígenas. Nesses termos, promovia-se, amparado em uma pseudociência, a segregação racial.

Kehl buscava promover uma consciência eugênica na população brasileira cujo propósito era “tornar geral o interesse público pelas medidas de defesa e de proteção da sociedade dentro do programa eugênico, do fomento da paternidade digna, do impedimento a procriação dos defeituosos e tarados”.²¹ Imbuídos dessa ideologia, tornavam-se públicas “discussões sobre a restrição da imigração, da obrigatoriedade do exame médico pré-nupcial, do controle dos matrimônios, [...] e a esterilização dos ‘inaptos’”.²² No Brasil, a pretensão do ideário de “estimular uma educação eugenista” se concretiza no artigo 138 da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 1934. Na obra “Instituições Políticas Brasileiras” (1949), Oliveira Viana apresenta uma análise sobre o quanto o negro e a sua cultura teriam se difundido nas regiões do país. Segundo os autores apresentados, as regiões Norte, Nordeste e Sul não teriam absorvido o negro e a sua cultura em termos alarmantes, de modo que, em especial no Sul, o “processo seletivo” estaria

¹⁹ Cf. FERNANDES, Florestan. Op. cit., p. 45. SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1990, p. 17.

²⁰ Cf. KEHL, 1929, p. 07 Apud FIUZA, Denis Henrique. **A Propaganda da Eugenia no Brasil: Renato Kehl e a implantação do racismo científico no Brasil a partir da obra “Lições de Eugenia”**. Aedos, Porto Alegre, v. 8, n. 19, pp. 85-107, Dez. 2016, p. 96.

²¹ Id..

²² SOUZA, Vanderlei Sebastião de. **A política biológica como projeto: a “eugenia negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)**. Dissertação de Mestrado em História das Ciências. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2006, p. 13.

“praticamente completo”. Em São Paulo e no Rio de Janeiro haveria ocorrido um “movimento de reação das autoridades policiais [...] contra os *candomblés* e os *terreiros*, o que se mostraria como uma ‘reação *seletiva* da cultura ariana”²³.

Em suma, o elemento negro, como fator cultural é, por isto, transitório em nossa civilização – e todos os seus “traços” terão de desaparecer à medida que a “cultura” ariana (*européia*) for aumentando a sua penetração e difusão na massa, em consequência da crescente densificação do coeficiente branco imigratório – estancado como foi, desde 1850, o afluxo africano. *O Brasil está destinado a ter uma cultura exclusivamente européia, dentro de cem ou duzentos anos.* Os negros só subsistirão através da hereditariedade do sangue – porque esta é ineliminável.²⁴

Oliveira Vianna idealizava o branqueamento da população brasileira com o intento do desenvolvimento e a modernização dela.²⁵ Para tanto, “a cultura do grupo dominante” deveria impor “seus caracteres, eliminando os da cultura do grupo dominado, através do mecanismo seletivo com que se processa a sua ‘integração’”.²⁶ Nesse contexto, precisaríamos rever a pretensão de modernização e enobrecimento da população determinada pela concepção eugênica mediante ideias e ações que promoviam o extermínio de uma parcela da população brasileira a partir de um processo seletivo que privilegiava a cor da pele e certa ancestralidade tida como superior.

É evidente que esse ideário não se concretizou, mas permaneceu no imaginário da população brasileira de modo a promover a manutenção do preconceito e da discriminação racial, o que determina a violência física e psicológica dirigidas às pessoas negras. Conforme Florestan Fernandes, pessoas tidas como “brancas” no Brasil vivem uma “acomodação contraditória” com relação à questão racial, a saber, por um lado “o preconceito de cor é condenado sem reservas, como se constituísse um mal em si mesmo, mais degradante para quem o pratique do que para quem seja a sua vítima”.²⁷ Por outro lado, mantém-se certa liberdade conservadora com relação às práticas racistas, ou seja, as ações discriminatórias se preservam no “íntimo que subsiste no ‘recesso do lar’ ou se associa a imposições decorrentes do modo de ser dos agentes ou do estilo de vida, pelos quais eles ‘têm o dever de zelar’”.²⁸ Para tanto, mantém-se um falso decoro com a finalidade de encobrir ou dissimular o preconceito racial, o que fundamenta a concepção do “racismo cordial” praticado no Brasil.

²³ VIANA, Oliveira. **Instituições políticas brasileiras**. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal. Coleção Biblioteca Básica Brasileira, volume II, 1999, p. 563.

²⁴Id..

²⁵ Cf. ARAÚJO, Joel Zito. **A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual**. Revista USP, São Paulo, n. 69, pp. 72-79, 2006.

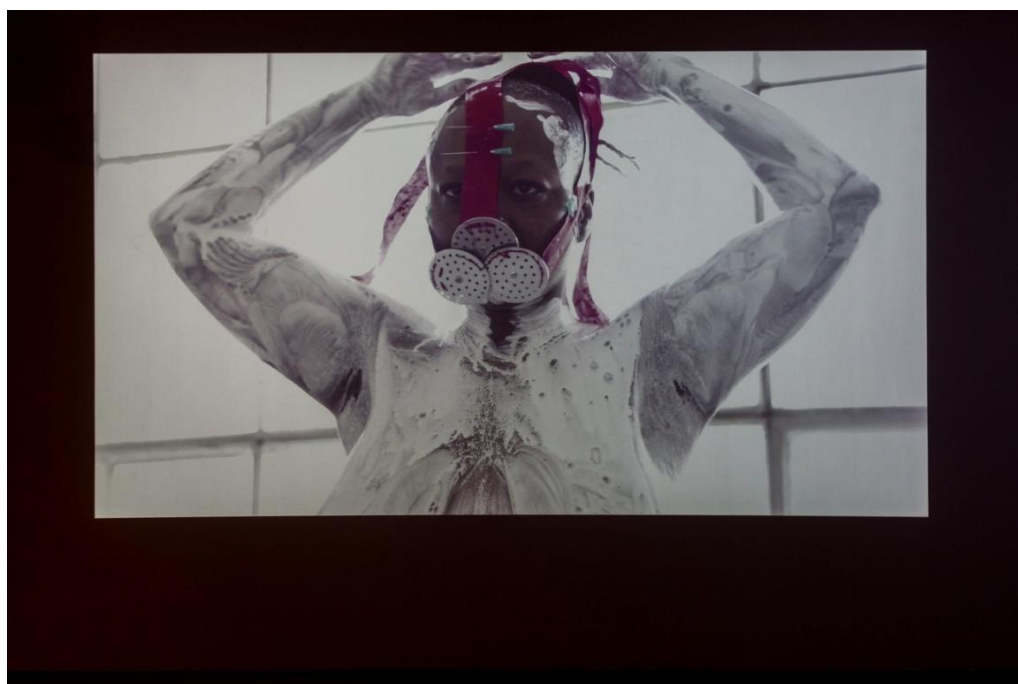
²⁶ VIANA, Oliveira. Op.cit., p. 437.

²⁷ FERNANDES, Florestan. Op.cit., p. 41.

²⁸ Ibid. pp.41-42.

O perfil que se encontra acomodado nessa condição ambígua, melhor dizendo, aqueles que não se posicionam de modo a enfrentar cotidianamente o racismo nas relações sociais do país, acabam “ignorando a natureza do drama real das populações negras e mestiças, o papel que a escravidão teve para criar esse drama, os deveres de fraternidade cristã, os imperativos da integração nacional numa sociedade de classes”²⁹ e assumem, de acordo com Fernandes, uma “falsa consciência” relativa ao racismo, que, no caso, poderia ser acrescido de um falso posicionamento político, uma falsa cidadania e um falso caráter. Assim, esperam que a equidade social seja alcançada de forma “natural” ou pelo esforço e mérito desse grupo étnico.

A MÁSCARA COMO SÍMBOLO DA VIOLÊNCIA ESCRAVAGISTA



“Merci Beaucoup, Blanco!”³⁰ da Musa Michelle Mattiuzzi. Acervo Histórico Vídeo Brasil.
Foto: Pedro Napolitano Prata

Desde o início da performance, Michelle se apresenta com três estruturas redondas metálicas, costuradas entre si, tampando sua boca. Essas estruturas de metal, que são, de fato, ralos de pia, estão também costuradas a fitas vermelhas, que, por sua vez, estão cravadas no rosto da artista por meio de agulhas. A artista revisita, assim, as dores sentidas por Anastácia,³¹ que teria vivido no século XVIII, e as de tantas outras bravas guerreiras negras.

²⁹ Ibid p. 42.

³⁰ Imagem extraída do vídeo da performance “MerciBeaucoup, Blanco!”, Op. cit.

³¹ Embora ainda pare uma dúvida quanto à existência de Anastácia, a mesma é cultuada como santa e heroína nas religiões afro-brasileiras na contemporaneidade. Ela é descrita

Com o uso de tal máscara, a artista evoca a violência e a tortura realizada no período escravocrata, logo, nesse evento performático uma das “leituras” possíveis estaria relacionada à ignorância ou negligência relativa aos prejuízos causados pelo passado escravagista à população negra, que se perpetuam até a contemporaneidade na forma do preconceito e da discriminação racial. Vale ressaltar que, no processo de criação dessa performance, Michelle afirma que a condição das mulheres negras em condições miseráveis nas ruas de Salvador, cidade onde ela mora atualmente, também seriam móveis para a sua apresentação.³²

Mesmo no período da escravidão não haveria justificativa cabível para a utilização da máscara de flandres devido à crueldade dessa prática, a menos que concordemos com o escritor negro Machado de Assis, que assegura em “Pai contra mãe” (1906) que “era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”.³³ É curiosa a condescendência do escritor diante de tamanha violência. Se por “ordem social” compreende-se o conceito da escola positivista de Comte, que pretendia a resignação da classe operária, a tortura poderia até assegurar certa disciplina, porém em nada harmoniosa e equilibrada, mas simplesmente atroz.

As mulheres negras “foram pasto da bestialidade humana que a escravidão gerou”³⁴: “servir à sobremesa pedaços de negras amantes dos senhores ou por eles admiradas – ou simplesmente porque eram muito belas e ofuscavam a palidez das suas senhoras – foi comum”.³⁵ As sinhas enciumadas ordenavam que se quebrassem ou se arrancassem os dentes alvos das suas escravas à martelada. Arrancavam-lhes os olhos, cortavam seus os seios e os serviam nas refeições para os maridos, “que não raro os comiam para não se denunciarem amantes das vítimas”.³⁶

No período da baixa dos preços das escravas e escravos, os recém-nascidos negros eram mortos, pois a mãe não poderia despender seu tempo nos cuidados do seu bebê e deveria voltar-se exclusivamente para o trabalho. Além do mais, ter-se-iam gastos com a escassa alimentação do bebê, que, por sua vez, somente traria algum retorno produtivo por volta dos seus dezesseis anos. Para se evitar a brutalidade do assassinato dos bebês, por vezes as mulheres negras eram submetidas aos abortos

como uma bela mulher de olhos azuis, descendente do povo Bantu, originário do Congo. A sua mãe Delminda teria sido violentada por um homem branco e, então, gerado Anastácia, que se destacaria no embate e resistência ao sistema escravocrata. Em tempos coloniais, a sua beleza atraía ainda mais violência, tanto dos senhores quanto das esposas enciumadas, o que acarretaria a punição mediante o uso da máscara de flandres até a sua morte.

³² MATTIUSZI, Michelle. Encontro com a performer, escritora e pesquisadora do corpo Michelle Mattiuzzi. SP Escola de Teatro - sede Brás - 3 de março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3q9ZwEtAdE>. Acesso em: 04/09/2018.

³³ ASSIS, Machado. “Pai contra mãe”. **Relíquias da casa velha**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1906, p. 2.

³⁴ CHIAVENATO, Julio José. **O negro no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 10.

³⁵ Ibid., p. 132.

³⁶ Ibid., p. 10.

forçados, quando não o faziam por conta própria, utilizando-se de raízes e ervas. E mesmo em 1871, com a Lei do Ventre Livre, “de cada vinte negros nascidos apenas um sobrevivia”,³⁷ sendo que, desses 5%, somente a metade chegaria aos 10 anos. Como comprovado em documentos da época, não seria rentável a criação dessas crianças, visto que em apenas um ano de trabalho, na colheita de uma safra, o escravo adulto já pagaria o seu preço (300\$000 - trezentos mil réis) e os anos que se seguiam de trabalho significariam lucros.³⁸ Outro fator determinante no interesse dispensado à morte dos bebês negros estaria relacionado ao aluguel das amas de leite, que rendiam o dobro que um catador de café (600\$000- seiscentos mil réis).³⁹

Durante a escravidão, o horror dirigido à população negra continua representado no abuso sexual de crianças e jovens negras virgens, entre 10 e 15 anos, por homens brancos, que comumente procuravam se curar da sífilis.⁴⁰ Ademais, crônicas do século XIX⁴¹ narram que famílias tiravam o seu sustento obrigando as suas escravas a se prostituírem, ato legitimado pelo artigo 179 da Constituição do Império, que assegurava a propriedade em sua plenitude. Assim, institucionaliza-se certo padrão de abuso sexual dirigido às mulheres negras.



Jacques Etienne Arago - Castigo de Escravos⁴², 1839

³⁷ Ibid., p. 133.

³⁸ Cf. Id.

³⁹ Cf. Ibid., p. 134.

⁴⁰ Cf. Ibid., p. 137.

⁴¹ “Jacob Gorender, em ‘O Escravismo Colonial’, também vai buscar as crônicas da época, citando Charles Expilly, que escreveu em 1862, dizendo das famílias modestas que viviam da exploração de duas ou três escravas que obrigavam a se prostituir.”
CHIAVENATO, J. José. Op. cit., p. 139.

⁴² Acervo do museu AfroBrasil. Disponível em:

<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de->

Nesse sentido, Angela Davis pontua que,

como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadores.⁴³

Segundo a autora, a mulher deveria trabalhar na lavoura e abrir trilhas como um homem, ou seja, sua força e capacidade produtivas na exploração do trabalho eram equiparadas às dos homens. Contudo, as punições e represálias apresentariam diferenças relativas ao gênero, como o estupro que, no caso, é entendido como uma forma de dominar e reprimir com o intuito de extinguir a resistência feminina, ao mesmo tempo em que desmoraliza seus companheiros. Os atos de violência sexual dirigidos às mulheres negras no período escravocrata não se tratavam apenas dos “impulsos sexuais dos homens brancos, reprimidos pelo espectro da feminilidade casta das mulheres brancas. Essa explicação seria muito simplista”.⁴⁴

Diante desses sentimentos aterradores que a performer acaba por evocar mediante a utilização da máscara metálica, vale mencionar o caráter transgressor intrínseco à arte performática, cujo propósito seria desobstruir “os impedimentos e as interdições que a realidade”⁴⁵ nos impõe. Sob essa lógica, observa-se um movimento dialético no “rito” em questão, a saber, o corpo negro de Mattiuzzi, que rotineiramente enfrenta a barbárie opressora racista, simbolizada pela máscara, exhibe tais atrocidades e a resistência a elas. Isso porque

saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.⁴⁶

Assim, mediante essa atuação, ela se humaniza, contrariando as pretensões da violência racista e possibilita ao seu público uma reflexão nesses termos. Em depoimento,⁴⁷ Michele afirma que se arriscar na performance de modo a acessar certas dores físicas e psicológicas a deixam em uma permanente desordem emocional, contudo essa experiência com a arte do corpo traduz a sua própria

biografias/2016/04/07/jacques-etienne-arago---obras. Acesso em: 07/03/2018.

⁴³ DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵ COHEN, Renato. *Op.cit.*, p. 45.

⁴⁶ SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1990, p. 17-18.

⁴⁷ MATTIUZZI, Michelle. Encontro com a performer, escritora e pesquisadora do corpo Michelle Mattiuzzi. *Op. cit.*

existência no conhecimento de si mesma e na concretização da sua autonomia. De acordo com Cohen,

os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, às custas de suas vidas pessoais, uma arte da transcendência.⁴⁸

Ao utilizar a máscara metálica, Mattiuzzi enfrenta o cinismo do preconceito racial de uma sociedade, que originariamente apresenta uma constituição híbrida, a fim de subverter a lógica opressora racista. Essa não lhe dá voz, amordaça-a aos moldes da máscara e tenta, a todo o momento, sujeitá-la. Aqui, é digno de nota o desencanto e os embates sentidos no meio acadêmico, que se mostrou pouco acolhedor para a artista. Na ocasião, ela deveria se entreter com o conhecimento de si mesma por meio do desenvolvimento do seu potencial, com vistas à autonomia; contudo, constata que as instituições de ensino público e particular reproduzem a discriminação racial e a ideologia de uma classe dominante branca que há nas ruas. Assim sendo, alimenta-se a indignação nesse convívio, como é evidente em seus escritos:

uma grande revolta move meu corpo contra alguns colegas universitários brancos, principalmente aqueles de perfil formador de opinião, artista “branco” [...] que tentam a qualquer custo me desqualificar moralmente, e conseqüentemente todas as pessoas negras que se levantam e pleiteiam os direitos que esses alunos que ali estão já possuem.⁴⁹

“*Merci Beaucoup, Blanco!*” se ambienta na violência, na dor e no horror que habitam o corpo da mulher negra desde o seu sequestro na terra natal até os dias de hoje no Brasil. O gesto político da performance alinha-se à consciência acerca dos prejuízos causados às mulheres negras, que ainda permanecem lesadas pelas incoerências das percepções mediante os estereótipos negativos. Sabe-se que “todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da”⁵⁰ ordem escravagista.

Na representação por meio dos estereótipos, os corpos negros e suas respectivas identidades são reduzidas a características simples, memoráveis, que serão com o tempo exageradas. Na compreensão das pessoas mediante os estereótipos tem-se uma redução simbólica de suas capacidades e até mesmo uma exclusão, também no campo simbólico, das mesmas da sociedade.

⁴⁸ Id..

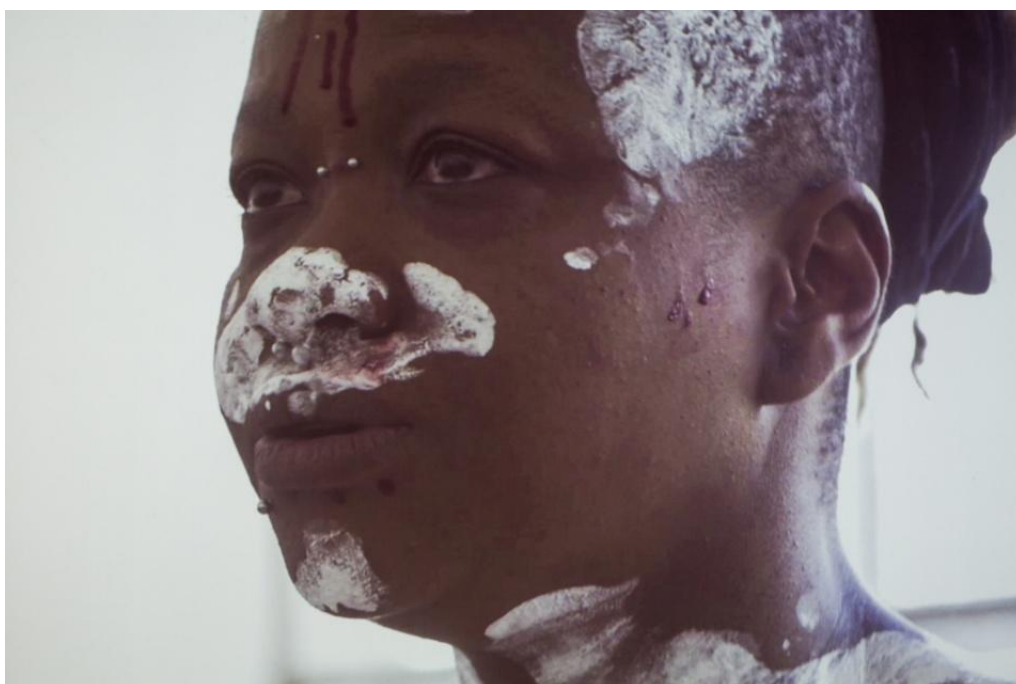
⁴⁹ Ibid., p. 4.

⁵⁰ SOUZA, Neusa Santos. Op. cit, p. 20.

Então, o primeiro ponto é que *a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”*. Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de “cisão”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, inclui ou expelle tudo o que não cabe, o que é diferente.⁵¹

Em outros termos, o suposto conhecimento a partir dos estereótipos negativos é necessariamente preconceituoso e, dessa forma, pode desencadear ações discriminatórias, pois ao se desconhecer o potencial das mulheres negras, pretende-se delimitar suas capacidades e conseqüentemente sua área de atuação na esfera pública na sociedade brasileira. Os estereótipos povoam o imaginário de uma sociedade racista e a sua permanência se deve à insistência da dominação de uma hegemonia etnocêntrica branca.

A RETIRADA DA MÁSCARA E A RESISTÊNCIA POLÍTICA



“Merci Beaucoup, Blanco!”⁵² da Musa Michelle Mattiuzzi. Acervo Histórico Vídeo Brasil Foto: Pedro Napolitano Prata

Ao retirar a máscara no desenrolar da performance, Michelle determina o enfrentamento à violência racista e, embora seu rosto sangre e seu corpo demonstre cansaço, ela exhibe certo alívio no desfrute da resistência. Pode-se ainda conceber algum contentamento manifesto na autonomia e coragem de representar a si mesma a partir da compreensão de sua história e ancestralidade com o propósito do desenvolvimento de seu potencial artístico, intelectual e moral como mulher negra.

⁵¹ HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016, p. 191.

⁵² Imagem extraída do vídeo da performance “Merci Beaucoup, Blanco!”. Op. cit.

Em outros termos, através do conhecimento que Michelle tem de si mesma, ela se mantém consciente e em firme vigília na luta pela efetivação dos direitos das mulheres negras. Enfim, ela anseia que “as próximas mulheres negras se sintam confortáveis por existir”.⁵³

Em “*Merci Beaucoup Blanco!*”, a artista se mostra em uma harmoniosa aceitação com seus atributos corporais negros, de modo a subverter as pretensões do branqueamento e dos estereótipos eurocêtricos, que insistem em subjugar a mulher negra no Brasil. Ao se referir às ações desencadeadas na performance, ela sustenta que as mesmas “são micropolíticas de resistência”⁵⁴ que a livram “da rejeição do próprio corpo, o que significa ir em sua direção a toda velocidade na vontade de viver, re-existir”.⁵⁵ Ela insiste: “Eu, mulher negra, fora dos padrões e das simetrias aceitas pela normatividade de uma sociedade colonial que afirma as representações da supremacia eurocêntrica, digo ao povo que fico”.⁵⁶

“O corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade”.⁵⁷ Nesse sentido, a escrita performática de Michelle refere-se a uma reconstrução positiva da identidade negra no imaginário da população brasileira, não mais representada pela suposta inferioridade, passividade e incapacidade. Pretende-se, portanto, dar visibilidade aos estigmas, romper com os padrões de beleza eurocêtricos e, com as representações mediante comportamentos subalternos, que amordaçam e tornam invisível ainda hoje a mulher negra. Para tanto, exigem-se mudanças morais que desencadearão o respeito e a justiça.

Agir de acordo com os preceitos antirracistas implica coerência no que se refere aos aspectos de humanidade e dignidade adequados às relações sociais, além de abarcar certo conhecimento sobre os princípios éticos e legais, oriundo dos códigos teórico-educacionais, familiares, religiosos, jurídico-constitucionais, entre outros. Mas, acima de tudo, compreende uma percepção do sujeito sobre si mesmo, ou seja, um conhecimento sobre seu caráter e suas ações. Em acordo com Foucault, cada um na “constituição de si mesmo como sujeito moral”⁵⁸ deve “conhecer-se”, controlar-se, colocar-se à prova, aperfeiçoar-se e ser capaz de transformar-se. Nas palavras do filósofo,

É verdade que toda ação moral comporta uma relação ao real em que se efetua, e uma relação ao código a que se refere; mas ela implica também certa relação a si; essa relação não é simplesmente “consciência de si”, mas constituição de si

⁵³ MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, Blanco. Escrito, experimento, fotografia, performance.** Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. São Paulo, 2016, p. 5.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

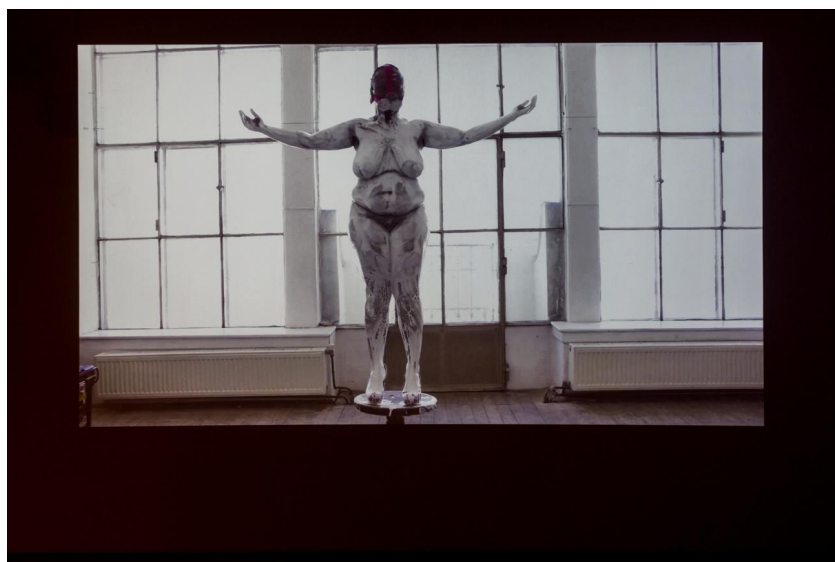
⁵⁷ MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 19.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1998. p. 23.

enquanto "sujeito moral", na qual o indivíduo circunscreve a parte dele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo.⁵⁹

Nessa perspectiva, cabe à consciência de cada um, enquanto sujeito moral, a transformação de um imaginário racista para um antirracista. Aos que resistem a tal mudança pode faltar coragem suficiente para guiar a si próprios segundo os preceitos da autonomia e da ética. Contudo, de acordo com Milton Santos, o crivo é econômico, ou seja, o preconceito e a discriminação racial permanecem entre a população brasileira devido ao fato de a exploração do trabalho das pessoas negras ainda promover a “manutenção do bem-estar das classes dominantes”,⁶⁰ o que determina a persistência de uma “ética conservadora”,⁶¹ “desigualitária”,⁶² que, por vezes, reproduz “convicções escravocratas arraigadas”⁶³ e sustenta estereótipos negativos capazes de naturalizar dados alarmantes de pobreza, evasão escolar, maior número de homicídios por arma de fogo, sendo minoria em cargos de chefia, no governo e como estudantes nas universidades públicas.

A RECEPÇÃO DA PERFORMANCE A PARTIR DA ESTÉTICA DO SUBLIME



“Merci Beaucoup, Blanco!”⁶⁴, da Musa Michelle Mattiuzzi. Acervo Histórico Vídeo Brasil
Foto: Pedro Napolitano Prata

⁵⁹ Id.

⁶⁰ SANTOS, Milton. **Ser negro no Brasil hoje. Ética enviesada da sociedade branca desvia enfrentamento do problema negro.** Folha de São Paulo, São Paulo, 7 de maio de 2000, Caderno Mais. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0705200007.htm>. Acesso em: 04/02/2017.

⁶¹ Id.

⁶² Id.

⁶³ Id.

⁶⁴ Imagem extraída do vídeo da performance “Merci Beaucoup, Blanco!”. Op. cit.

A partir de uma analogia com a estética do sublime, sustenta-se que apesar de “*Merci Beaucoup Blanco!*” gravitar na atmosfera do horror, da dor e do choque, por justamente trazer à tona o sentimento em torno da violência escravagista e a discriminação racial ainda existente no Brasil, a atuação performática de uma mulher negra contra a opressão racista, também determinada pela performance, configura um ato de resistência da artista, sendo que este influi sentimentos de prazer em seus observadores. O público passaria, então, do sentimento de choque, dor e horror para o de contentamento acerca de uma conscientização política no tocante à questão racial, de gênero e de classe no país.

O sentimento de sublime é compreendido por Burke como “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror”, com o potencial de produzir “a mais forte emoção de que o espírito é capaz”.⁶⁵ Dentre as grandezas capazes de incitar o sentimento do sublime, Burke enumera a privação de algo, a obscuridade, quer dizer, a falta da compreensão na íntegra de algum perigo iminente, a vastidão dos fenômenos observáveis na natureza, o poder que se impõe de modo a desvelar a fragilidade humana, a dificuldade, a magnificência, entre outros. Essas seriam, então, as causas do assombro que suspende o raciocínio e a ação dos indivíduos acometidos por tais grandezas. No entanto, se a dor e o perigo não se constituírem como uma “ameaça decididamente iminente”⁶⁶ ao sujeito, pode ocorrer o desfrute do deleite.

Kant dá continuidade à argumentação sobre esse sentimento alegando que este é incitado pela força e grandeza arrebatadora da natureza, de modo que o sujeito se sente subjugado a tal poderio. Diante desses fenômenos, haveria um conflito entre as faculdades da imaginação e razão, devido à impotência da imaginação frente à imensidão e à força com a qual a natureza se mostra. Assim, experimenta-se o limite dessa faculdade na tentativa de apreender a forma do fenômeno em sua multiplicidade e poderio. Ao experimentar a fragilidade humana, o sujeito recorre, então, à razão, que, por sua vez, mostrar-se-á independente e superior aos sentidos e à natureza. Tem-se, assim, a possibilidade de prazer, a saber,

é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas [...] Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelos objetos, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é merece ser chamada de prazer negativo.⁶⁷

⁶⁵ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 48.

⁶⁶ Id.

⁶⁷ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora

O sentimento do sublime refere-se, portanto, a certa disposição de ânimo determinada pela grandeza e força dos fenômenos naturais e tem como fundamento a capacidade racional humana. Contudo, para que se alcance o comprazimento, além da necessidade de o sujeito encontrar-se em segurança, deve haver também um desenvolvimento das suas faculdades de conhecimento na cultura e nas ideias morais, pois “na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de modo terrificante”.⁶⁸

Ademais, ainda de acordo com Kant, para esse sentimento poder-se-ia requerer um acordo em sociedade. Exemplifico: se ao ver a performance “*Merci Beaucoup Blanco!*” a observadora ou o observador for conduzido à agitação dos sentimentos contraditórios de prazer e desprazer, de modo análogo à estética do sublime, ele/a pode requerer o consentimento de outros/as para esse juízo, pois a partir da noção do sujeito transcendental, concebe-se que todos/as são dotados das faculdades de conhecimento: imaginação e razão, requeridos para o juízo de reflexão do sublime.

Na presente crítica, o fenômeno capaz de desencadear sentimentos análogos ao do sublime seria o “rito” constituído pelas ações propostas por Michelle em “*Merci Beaucoup Blanco!*”. Para usar os termos de Burke, a referida performance se inscreve na estética do sublime por simbolizar a *privação* de justiça, paz e solidariedade trazida à visão pela máscara metálica cravada com agulhas ao rosto de Michelle, que lhe tapa a boca, em alusão a máscara de flandres utilizada no período da escravidão, pela tentativa da artista de encobrir o seu corpo com a tinta branca, que, como já mencionado, faz referência à dominação hegemônica eurocêntrica, e pela dores sentidas pela a artista ao retirar as agulhas de seu rosto. “Portanto, tudo o que é terrível à visão é igualmente sublime”⁶⁹ por justamente trazer à tona as ideias de dor e perigo, conforme argumentos de Burke.

O público, então, se assombra com a violência cometida contra a mulher negra no passado escravagista e no presente, conforme delineiam as ações da referida performance. A partir da perspectiva kantiana no tocante às faculdades de conhecimento determinantes do sentimento sublime, diante do “rito” proposto em “*Merci Beaucoup Blanco!*” experimenta-se certo fracasso do entendimento e da imaginação ao não conceber a efetiva necessidade dessa crueldade desmedida dispensada ao outro e, então, se experimenta o terror e a impotência. A passagem desses sentimentos de terror e choque aos prazeres tidos como negativos, a admiração e o respeito, dá-se quando o sujeito recorre à razão e se percebe consciente das possibilidades de transpor a opressão racista mediante o seu posicionamento político em sociedade. Lembremos que para o desfrute dos prazeres negativos, é indispensável o desenvolvimento das faculdades de

Forense Universitária, 2005, p. 90.

⁶⁸ Ibid., p. 111.

⁶⁹ BURKE, Edmund. Op. cit., pp.65-66.

conhecimento no âmbito da cultura e da moral, pois, de outro modo, o/a observador/ora não transpõe os sentimentos de privação e perigo.

Com base nos termos de Lyotard⁷⁰ na sua crítica às pinturas de Barnett Newman a partir da estética do sublime, “*Merci Beaucoup Blanco!*” propicia um acontecimento, uma “ocorrência”, que se dá especificamente na experiência estética, isto é, no tempo vivenciado de modo particular pelo/a observador/ora diante da performance. Trata-se de um “instante que ‘cai’ ou ‘chega’ de forma imprevisível”,⁷¹ que, por sua vez, indicaria um sentido para a forma de sentir, ou seja, “à agitação entre a vida e a morte”,⁷² sendo que “esta agitação é sua saúde e sua vida”,⁷³ ou ainda, “uma nova maneira de sentir a vida”.⁷⁴

No tocante à fruição da sua obra, Michelle argumenta:

Encontrar-me em “*Merci beaucoup, blanco!*” experimento em performance arte - a minha presença negra nua - fazer com que meu corpo perpassasse por todos e, assim, acabe por reconstituirm-me: quero devir-corpo, independentemente daquilo em que isso possa resultar. *Rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque...* O meu corpo de mulher negra, o meu corpo marginalizado cercado por estas ideias e elas, cada uma à sua forma, acabam por contribuir para a definição da minha precariedade existencial social, embora a *indefinição*, por vezes, seja uma das minhas principais características; exatamente aquela que me possibilite o uso subversivo dos sentidos de existir no capitalismo. Migração compulsória⁷⁵.

Os sentimentos de “rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque”,⁷⁶ mencionados por Michelle como possíveis resultantes da sua performance, podem constituir os sentimentos de desprazer, análogos à estética do sublime, conforme evidenciamos. Nessa passagem, vale destacar também o aspecto da indefinição apontado como característica existencial da artista e de sua apresentação. O indefinido ou o “indeterminado” e “inapresentável”, para usar a terminologia de Lyotard, é associado ao silêncio, recuperado da estética do sublime

⁷⁰ Na obra “*Inumano - considerações sobre o tempo*”, Lyotard elabora uma crítica, a partir da estética do sublime, dirigidas às pinturas de Barnett Newman. No presente texto, utilizamos o conceito da “ocorrência” da obra, conforme pensado por Lyotard, a fim de discutir as possibilidades de fruição da performance “*Merci Beaucoup Blanco!*”.

⁷¹ LYOTARD, Jean-François. **L’inhumain. Causeries sur le temps**. Paris: Éditions Galilée, 1988, p. 93.

⁷² *Ibid.*, p.111.

⁷³ *Id.*.

⁷⁴ NEWMAN, Barnett. “The sublime is now” (1948). In: O’NEILL, John P. (Org.). **Barnett Newman: selected writings and interviews**. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 172.

⁷⁵ MATIUZZI, Michelle. *Op. cit.*, pp. 6-7, *grifo nosso*.

⁷⁶ *Id.*.

de Longino, a saber, “o sublime é o eco da grandeza da alma”.⁷⁷ Nessa perspectiva, o sublime não é enunciado por meio de palavras, mas ainda assim se sente algo:

Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza.⁷⁸

No caso da performance, o corpo negro emudecido seria capaz de expor sua grandeza e força mediante os sentimentos contraditórios de desprazer e prazer suscitados no seu público. Diante do “rito” performático, os/as observadores/as se sentiriam tão plenos/as que não poderiam sequer raciocinar sobre o que veem. Os sentimentos que os tomam, de modo “irresistível”, antecedem qualquer raciocínio sobre possíveis mensagens a serem decifradas.⁷⁹ Em “*Merci Beaucoup, Blanco!*” a mensagem e o mensageiro se resumem ao corpo de Michelle, que simplesmente indica o sentido para os sentimentos experienciados de modo particular pelas observadoras e observadores. Assim, o que se tem para consumir é a “ocorrência” da performance: o corpo negro nu da artista, que transborda sobre si mesmo imbuído de sua história, ancestralidade, gênero, e atravessa o público com uma força terrificante, capaz de suscitar uma nova maneira de sentir e pensar a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo-a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, p. 72-79, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514/15332>. Acesso em: 28/01/2018.
- ASSIS, Machado. “Pai contra mãe”. **Relíquias da casa velha**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1906.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CHIAVENATO, J. José. **O negro no Brasil**. São Paulo: editora Brasiliense, 1986.

⁷⁷ LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 54.

⁷⁸ PIGEAUD, Jackie. Introdução. In: LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 19.

⁷⁹ Aqui, utiliza-se como analogia a noção de assombro na estética do sublime de Burke, a saber, “aquele estado de alma na qual todos os movimentos são sustados porque o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”. BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 65.

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2017
- FIUZA, Denis Henrique. A Propaganda da Eugenia no Brasil: Renato Kehl e a implantação do racismo científico no Brasil a partir da obra “Lições de Eugenia”. *Aedos*, Porto Alegre, v. 8, n. 19, p. 85-107, Dez. 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/68669/40555>. Acesso em: 30/12/2017.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Global, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1998. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940574/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-2-O-Uso-dos-Prazeres.pdf. Acesso em: 15/01/2018.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- LONGINO. **Do sublime.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. **L’inhumain. Causeries sur le temps.** Paris: Éditions Galilée, 1988.
- MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, Blanco. Escrito, experimento, fotografia, performance.** Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat. Acesso em: 07/11/2017.
- _____. Encontro com a performer, escritora e pesquisadora do corpo Michelle Mattiuzzi. SP Escola de Teatro - sede Brás - 3 de março de 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K3q9ZwEtAdE>. Acesso em: 04/09/2017.
- MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- NEWMAN, Barnett. “The sublime is now” (1948). In: O’NEILL, John P. (Org.). **Barnett Newman: selected writings and interviews.** Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 170-174.
- SANTOS, Milton. "Ser Negro no Brasil hoje. Ética enviesada da sociedade branca desvia enfrentamento do problema negro". **Folha de São Paulo.** São Paulo, 7 de maio de 2000, Caderno Mais. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0705200007.htm>. Acesso em: 04/02/2017.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1990.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. **A política biológica como projeto: a “eugenia negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)**. Dissertação de mestrado em História das Ciências - Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 215 f, 2006.

VIANA, Oliveira. **Instituições políticas brasileiras**. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal. Coleção Biblioteca Básica Brasileira, volume II, 1999.
Disponível em:
<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1028/211740.pdf?sequence=4>. Acesso em: 15/01/2018.

Artigo recebido em: 07/03/2018 e aceito em: 24/09/2018