itamar assumpção: performance, canção e afrobrasilidade

*Juliano Nogueira de Almeida**

Resumo:

O artigo que se apresenta tem como interesse propor uma leitura sobre parte da produção artística do cancionista Itamar Assumpção. Para tanto, serão estudadas canções que versam sobre o fenômeno da corporeidade por meio das letras e de outras modalidades expressivas. O repertório selecionado permite a discussão sobre as performances cancionais que tratam da afroperspectiva e da potência do corpo diante das contingências e dos mecanismos de controle que acometem o homem comum.

Palavras-chave:

Itamar Assumpção, corporeidade, canção, performance, afroperspectiva.

Artigo recebido em 02/10/2015 e aceito para publicação em 12/12/2015.
* Doutorando em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Email para contato: julianobutz@hotmail.com

Abstract:

This paper intends to analyze part of the artistic production by the songwriter Itamar Assumpção. In order to do so, we examine songs that verse on the phenomenon of corporeality throughout its lyrics and also study some other expressive modalities. The chosen songs enable us to discuss the songwriter's performances concerning both the afro-perspective and the power of the body in face of the contingencies and the mechanisms of control that inflict the ordinary man.

Keywords:

Itamar Assumpção, corporeality, song, performance, afro-perspective.

Este artigo tem como principal objetivo discutir a relação entre performance, corporeidade e afrobrasilidade. Para tanto, inicialmente realizaremos uma breve reflexão sobre algumas conotações do termo performance no universo das artes e do cotidiano. Como veremos, a prática da performance se associa a questões relativas ao cotidiano e a uma espécie de estética da existência. A performance implica escolhas, decisões e ações que intervêm não somente no cenário sociopolítico, mas também na construção e na desconstrução das subjetividades, especialmente aquelas associadas ao reconhecimento étnico. Ao final da explanação teórica, tendo em vista algumas possibilidades analíticas que o emprego dos conceitos de performance e africanidades possibilitam aos estudos cancionais, efetuaremos a análise de algumas canções, de autoria do inventivo e inquieto performer paulista Itamar Assumpção, falecido em 2003. Além de um exímio compositor, o artista, ao longo de sua carreira, trabalhou como protagonista em espetáculos de teatro e foi premiado em diversos festivais em virtude de suas primorosas performances.

É importante mencionar que o termo performance não recebe as mesmas conotações para os diversos teóricos, artistas e ativistas que o empregam. Autores como Sally Banes, RoseLee Goldberg e Renato Cohen discutem a performance a partir de uma certa concepção de história da arte. Esses circunscrevem a performance a uma espécie de linguagem de pesquisa das vanguardas artísticas que tem como principal investida os usos e as possibilidades do corpo. Outros, como Paul Zumthor, Diana Taylor, Cássia Lopes, Marcos Antônio Alexandre, Adélcio de Sousa Cruz e Florentina Souza, mesmo tendo em vista a conexão da performance com manifestações artísticas, situam a performance especialmente no âmbito cotidiano. Com exceção de Zumthor, o último grupo de autores, além de pensar a performance dentro do espectro da cotidianidade, também relaciona o fenômeno aos embates de origem étnica, inclusive ligados às africanidades.

É fundamental dizer que o primeiro grupo – mesmo utilizando o termo performance como um movimento de pesquisa de vanguarda das artes – não deixa de relacionar essa linguagem artística a certa estetização da vida, que se confunde com uma vivificação da estética. Para esses autores, a performance, mesmo sendo considerada uma linguagem artística, não deixa de ser um tipo de produção que se localiza no entremear da vida e da arte, e que, talvez por isso, em muitos discursos e manifestos se autodeclara antiartística (COHEN, 2013, p. 46). Outro ponto que parece convergir entre todos esses autores é o teor político das performances, notadamente de uma espécie de vida política, em cujas performances atuam, como maneiras de intervenção no mundo, na sociedade e nos processos identitários. A respeito da relação entre performance, cotidiano e subjetividade, Guattari – que visivelmente se relaciona com o segundo grupo de estudiosos, não necessariamente por focar nos estudos étnicos, mas por pensar a performance como uma manifestação do homem comum – sugere que:

> a arte da performance, liberando o instante à vertigem da emergência de Universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, atemporais, aespaciais, assignificantes a partir da teia semiótica da cotidianidade (GUATTARI, 2012, p. 105).

Tendo em vista os apontamentos iniciais, podemos tratar, resumidamente, de algumas especificidades do emprego do termo performance para essas duas vertentes de autores, para, em seguida, analisarmos a canção que norteia o presente tópico.

Conforme Renato Cohen, a performance, como "arte de fronteira", faz parte de um movimento dialético de ruptura com a sacralidade e a inatingibilidade da arte tradicional e, por outro lado, de reaproximação entre arte e vida. Para Cohen, a performance está intimamente articulada

> a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado (COHEN, 2011, p. 38).

Desse modo, a performance é, grosso modo, um trabalho humanista pois, segundo Cohen, tem como intenção emancipar o ser humano e a arte das imposições do sistema produtivo capitalista, das ideologias dominantes, dos compromissos com a mídia e também das expectativas do público (COHEN, 2011, p. 45). No mais, o autor, que situa a performance como uma arte radical e combativa, aponta que nessa linguagem estética "[...] o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação tempo-espaço e a sua ligação com o público" (COHEN, 2011, p. 44). Vale destacar que, apesar de se relacionar diretamente com o público, sobretudo em uma espécie de aqui e agora mediado pela corporeidade, a linguagem da performance não atende às expectativas e exigências do público. Pelo contrário, a performance, em muitos casos, o provoca e o desestabiliza como mero espectador, inerte e acostumado à produção artística padronizada, e alienado do processo de produção artística e de seus fluxos vitais.

RoseLee Goldberg indica em seu livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, que a performance, enquanto linguagem artística organizada, se desenvolveu no contexto de crítica do objeto artístico como mero fantoche da lógica capitalista. Percebemos que Goldberg, de modo semelhante a Cohen, também sugere o potencial libertário da performance diante as imposições do sistema mercadológico e especulativo do capitalismo. A autora sustenta que,

> se a função do objeto de arte devia ser econômica prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso. Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance – nesse contexto – tornou-se uma extensão de tal ideia, apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comprada e vendida (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Goldberg também destaca que, na performance, pode ser percebido um desejo de envolvimento entre o artista e o público, pois essa linguagem artística era considerada pelos seus adeptos como "[...] um redutor do elemento de alienação entre o *performer* e o espectador, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciavam a obra simultaneamente" (GOLDBERG, 2006, p.142). Vale ressaltar que, para a autora, esse envolvimento geralmente era tenso. Goldberg lembra que era comum os artistas promoverem, por meio de suas performances, situações desconfortáveis e, até mesmo,

constrangedoras para o público, em uma tentativa de "reduzir o fosso entre ambos" (GOLDBERG, 2006, p.152). Itamar Assumpção, ao longo de sua carreira, estabelecia um contato próximo com o público, chegando inúmeras vezes a ameaçar os espectadores por meio de suas performances, tal como pode ser minimamente percebido nos registros de áudio e de vídeo das apresentações do artista.

Outra autora que discute a performance a partir do quadro geral das linguagens artísticas de vanguarda é a professora de história do teatro e da dança Sally Banes. O interesse da pesquisadora por esse tema demonstra, de imediato, que a linguagem da performance foi trabalhada e estudada por pessoas advindas de diversas áreas das artes, como, por exemplo, artes visuais, artes cênicas e música. Para Banes, a performance trabalha com múltiplas modalidades artísticas, apesar de ter como ponto de intercessão o trabalho com o comum, questão que também se articula com a proposta de nossa pesquisa. Segundo Banes,

> a recuperação do comum era crucial para o *ethos* da década de 1960. O caminho fora preparado na década de 1950 e antes dela, pela incorporação de sons, paisagens, objetos, palavras e atos rotineiros por artistas como John Cage na música, Robert Rauschenberg e Jasper Johns nas artes plásticas, Jack Kerouac e Allen Ginsberg na literatura, Merce Cunningham e Paul Taylor na dança, Samuel Beckett no teatro e Joseph Cornell no cinema e nas artes plásticas (BANES, 1999, p. 161).

Sally Banes, apesar de poder ser associada ao grupo de autores que pensam a performance dentro da história das linguagens artísticas de vanguarda, discute no livro *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente* – mais especificamente no capítulo "O corpo no poder" – a questão do corpo racial e das suas imbricações políticas e estéticas. Segundo a autora, para a vanguarda, como a cultura estadunidense da década de 1960 de modo geral, o corpo racial era uma arena de embates políticos. Banes acredita que as vanguardas artísticas estabeleceram um diálogo íntimo com as questões do corpo, em grande medida por terem entrado em contato com as batalhas políticas que envolvem o corpo racial. Segundo a autora,

> os artistas brancos, sobretudo, sancionaram a autoridade e o conhecimento especiais que a cultura negra tradicionalmente conferiu ao corpo. Se as altas artes da cultura euro-americana, na maior parte, eterizavam o corpo, as altas artes da cultura afro-americana – muitos de cujos valores haviam possibilitado há bastante tempo a cultura popular euro-americana, que inspirava agora muita arte de vanguarda – investiram nele peso, poder e significação. E a vanguarda pôs sua fé no poder do corpo (BANES, 1999, p. 280).

Enfim, a pesquisadora, apesar de discutir a história dos movimentos de vanguarda especialmente nos Estados Unidos, também demonstra a relação entre performance e as questões da cotidianidade e do comum, inclusive no tocante às discussões políticas e sociais que atingem a todos, a exemplo das discussões étnico-raciais e das questões de gênero. No entanto, vale ressaltar que Banes, como Cohen e Goldberg, pensa a performance como um movimento artístico desenvolvido por grupos seletos; entendimento diferente dos autores que percebem a performatividade como um elemento comum a qualquer linguagem, seja ela artística ou não.

Dentro do segundo grupo de autores, temos Paul Zumthor, que estabelece um diálogo entre várias áreas do conhecimento com o intuito de discutir a relação entre performance e oralidade. Para ele, a performance tem uma estrutura de sentido totalmente diferente da

leitura. O autor afirma que a performance não pode ser simplificada a um mero objeto semiótico, pois nela

> sempre alguma coisa transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação) ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo lugar, cenário) (ZUMTHOR, 2007, p.73).

Quando a palavra é falada e cantada, temos a presença integral do corpo e de toda a infinita possibilidade de seus usos; assim, abre-se outro campo analítico ao operarmos com a opacidade e obscurecimento de sentido ligado aos saberes do corpo. Nesse nível, podemos falar de performance, termo que, mesmo não associado diretamente à palavra falada e cantada, e podendo se relacionar a outros tipos de expressão que não partem de uma perspectiva semântica, invariavelmente se associa a noções e a experimentações acerca das corporeidades, seja a partir de uma linguagem de pesquisa artística ou de acontecimentos e vivências cotidianas.

Questões estéticas, éticas, étnicas e epistemológicas são tratadas pela pesquisadora Diana Taylor em seu livro *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Antes de mais nada, é importante ressaltar que Taylor faz parte do rol de pesquisadores que entendem a performance como uma habilidade compartilhada por todos, ou seja, não é um fenômeno de nenhum grupo privilegiado. Nesse livro, a autora demonstra como as incorporações e as performances transmitem conhecimentos de um vasto repertório constituído da relação transcultural entre povos de origens e de tempos diferentes (Cf. TAYLOR, 2013). O papel da corporeidade na transmissão e na produção de conhecimento é apontado por Taylor do seguinte modo:

> o corpo, na memória cultural incorporada, é específico, fundamental e sujeito a mudanças. Por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre memória cultural e a identidade como desincorporadas (TAYLOR, 2013, p. 134).

Para Taylor, a memória arquival se associa a itens duradouros e se realiza por meio de uma relação de poder que separa a fonte do conhecimento do conhecedor (TAYLOR, 2013, 49). Assim, o arquivo, sobretudo por privilegiar o conhecimento traduzido pela escrita, desconsidera, e até mesmo, não comporta os atos incorporados e performatizados (TAYLOR, 2013, p. 51). De acordo com Taylor, esses atos – a exemplo dos gestos, do movimento, da oralidade, da dança e do canto – não podem ser reproduzidos, pois são efêmeros e presenciais. Ou seja, eles fazem parte do conhecimento incorporado, pertencem a uma epistemologia peculiar. Assim, tal conhecimento participa do que ela denomina de repertório, um importante sistema de produção e de transmissão de conhecimento, bem próximo a uma espécie de consciência mítica e corpórea que se distancia em grande medida da consciência histórica (TAYLOR, 2013, p. 51-52).

Destarte, Diana Taylor traz como interesse as "[...] performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível" (TAYLOR, 2013, p. 49). A autora indica que os estudos da performance contribuem para operarmos o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema epistemológico, ou seja, de produção e de transmissão de conhecimento, com destaque para o conhecimento ligado à "memória étnica" (TAYLOR, 2013, p. 57).

De certo modo, como Taylor sugere, as performances, muitas delas encenadas no cotidiano – e todos os resíduos dos outros tempos e espaços que elas evocam,

mesmo que reinventados –, trazem, incorporados a si, gestos, vozes, cantos e usos diversos do corpo que não são facilmente catalogados ou até mesmo percebidos de modo claro. Como nos recomenda Didi-Huberman, sob influência do "modelo fantasmal de história" de Aby Warburg e da etnologia de Edward B. Tylor:

> A "permanência da cultura" não se exprime como uma *essência*, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um *sintoma*, um traço de exceção, uma coisa deslocada. A *tenacidade* das sobrevivências, sua própria "força", como diz Tylor, nasce na *tenuidade* de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.47).

Podemos dizer que esse modelo fantasmal permite pensar a história além dos modelos homogeneizadores. Assim, segundo Didi-Huberman, o caótico e a irreflexão, bem como os "não saberes" em movimentos de tensão e de "decomposição teórica", agem como fenômenos obsessivos que revelam o "tempo da imagem" e não o "tempo da história". Desse modo, Didi-Huberman, em diálogo sensível com a obra de Aby Warburg, indica que o modelo fantasmal dá ouvidos ao timbre das "vozes inaudíveis" (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 35).

Merecem destaque para a presente discussão os apontamentos de Graciela Ravetti acerca dos resíduos inapreensíveis pelo conhecimento arquivístico. Segundo Ravetti, muitos dos traços, gestos, resquícios – e dessas "tenuidades" das quais trata Didi-Huberman – podem ser pensados como parte de uma "imensa cultura silenciosa" cujas profundezas "[...] só podemos vislumbrar como um enigma que chama a ser desvendado" (Cf. RAVETTI, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 209).

Ravetti indica que a performance "obstrui nossa condição de objetos arquiváveis" (RAVETTI, *apud* CRUZ, *in:* ALEXANDRE, 2007, p. 123). Nesse sentido, como ela própria nos ensina, "toda cultura tem um grão de opacidade" (Cf. RAVETTI, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 211). Por isso, algumas performances escapam, ou seja, não são capturadas pelas tentativas de resgate e de manejo da cultura e das tradições. Essas performances que escapam à institucionalização da cultura fazem parte daquilo que a autora chama de "tradição silenciosa" (RAVETTI, *in:* ALEXANDRE, 2007, P. 211). Podemos dizer que esse "enigma a ser desvendado" envolve o próprio performer, que, reinventando um vasto repertório cultural, desconhece, em boa medida, a origem e o significado desse repertório.

Todos esses apontamentos são pertinentes a esta pesquisa na medida em que a canção, e toda a performatividade a ela associada, produz e transmite conhecimentos não somente por meio de seu conteúdo semântico, mas por meio das incorporações e das afetações sociais, políticas e estéticas. Ademais, certas performances subalternas – empreendidas por meio da canção e de todo o cenário que a envolve – se ramificam e se atualizam em diálogo com rastros e resquícios que sobrevivem por meio da memória socialmente incorporada.

Tendo em vista a relevância dos estudos da performance para se pensar e experimentar o "corpo étnico", antes de analisarmos algumas canções de Itamar Assumpção revisaremos alguns textos que discutem o fenômeno da performance a partir das manifestações afro-brasileiras, como, por exemplo, ensaios de Florentina de Souza, de Adélcio de Sousa Cruz e de Cássia Lopes.

Florentina de Souza, ao discutir a relação entre performance e memória afro-brasileira, informa que a afro-diáspora foi concomitante ao empreendimento de performances que atuavam como transmissoras de conhecimentos e revelam-se reconfiguradoras das memórias que combatiam a coisificação imposta pela escravidão (SOUZA, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 30-31). A autora escreve sobre corpos e saberes que resistem e

preservam conhecimentos por meio de performances e outras manifestações estéticas e políticas que reinventam as memórias étnicas. Isso pode ser notado na percepção dos

> esforços individuais e coletivos de guarda e preservação, reconstituição e reorganização de pedaços, narrativas, cânticos e performances, tecidos e traços, plantas e costumes entre outras bagagens que, junto com os corpos e almas, atravessaram o Atlântico (SOUZA, *in:* ALEXANDRE, 2007, p. 30-31).

Essas "reorganizações de pedaços" que a autora sugere podem ser traduzidas como a rearticulação dos resíduos e dos vestígios de um passado ameaçado pelos ditames da cultura colonizadora. De outro modo, também apontam para as reorganizações diante dos conflitos e hibridizações culturais que se davam nas fronteiras entre povos, hábitos, costumes, crenças e corporeidades múltiplas. Para Souza:

> Recriar, reelaborar performances e histórias põe em destaque o fato de que as identidades e as culturas não são imaginadas de uma vez por todas, mas são constantemente recriadas e acrescidas com o trabalho ativo da memória e seus vazios (SOUZA, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 38).

Pensar nessas reorganizações e reelaborações diante o movimento de hibridização é discutir, sobretudo, as táticas de "contrariedade e contingência", "conspiração e conciliação", que Adélcio de Sousa Cruz nos assinala em diálogo com Homi Bhabha (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007). Segundo Cruz, os conflitos culturais são produzidos performaticamente por meio dos processos de "antagonismo e afiliação" que podem ser percebidos tanto nas produções artísticas como na produção das subjetividades como um todo (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 121-122).

Segundo Cruz, ao reencenarmos o passado, performatizamos "outras temporalidades culturais incomensuráveis", o que gera tensões entre a tradição e o moderno (CRUZ, *in*: ALEXANDRE, 2007, p. 122). Desse modo, o corpo traz um repertório cultural heterogêneo que invoca outras temporalidades, algumas delas apenas residuais e opacas. Dentre essas heterogeneidades, que, por sinal, são "expressões de fronteira", ocorrem embates e conciliações (BOSI, 1992, *apud* CRUZ, *in:* ALEXANDRE, 2007, p. 123).

Como nos indica Cruz, essa "dupla consciência" é sentida especialmente nas artes, pois, nessa seara, as performances abrigam movimentos de "contrariedade" e "contingência" que não se eliminam mutuamente (CRUZ, *in:* ALEXANDRE, 2007, p. 137). Esse "duplo movimento" não excludente é preferível, de acordo com Cruz, a uma tomada de posição unilateral. O "duplo movimento", mesmo que de forma tensa, encontra um lugar de convivência privilegiado no corpo. As trocas culturais registradas no corpo são tanto de repertórios afetivos e desejados, como de impressões do controle e tentativa de captura. Deste modo, o corpo é marcado tanto pelas normas e pelas ideologias que lhe são incorporadas, como pelos desejos e afetos que o atravessam e que reinventam lutas e resistências. Assim, pensar nesse duplo movimento nos instiga a perceber a memória corporificada como lócus de embates e disputas. Como Cruz nos ensina:

> As performances artístico-políticas sob o signo de manifestações literárias e musicais da diferença ocorrem sob uma espécie do retorno eterno da violência. Sobreviver ao discurso da violência parece, novamente, ser uma das tarefas exigidas para tais produções. Entre "rastros-resíduos" das culturas que atravessaram o Atlântico a partir da África, todas elas reencenadas entre versos e cantos que narram

> trajetórias que se alternam entre histórias coletivas e individuais (CRUZ, 2011, p. 12).

Sobre esses trânsitos culturais que evidenciam embates no âmbito dos saberes e na construção de narrativas por meio de performances diversas, Leda Martins indica que na "cartografia estética de nossa cultura" são recriados e inscritos enunciados, técnicas e performances de diversos gêneros. Nessa cartografia, o corpo ocupa um lugar especial, pois, segundo a autora, em processo de deslocamento e de ressignificação, o corpo se torna uma geografia, uma espécie de paisagem ocupada e reinventada por linguagens diversas (MARTINS, *in*: DUARTE; FONSECA, 2011). Vale destacar que a autora sublinha as peculiaridades da grafia, da corporeidade e da performance afro-brasileiras, que, segundo ela,

> nos variados âmbitos em que vivifica, oferece-nos um amplo feixe de possibilidade de percepção, pesquisa e fruição. Seja em seu timbre vocal, seja como grafia, na pauta do papel, ou na memória performática do corpo, essa literatura traduz um saber (MARTINS, *in*: DUARTE; FONSECA, 2011, p. 305).

Essas conexões entre saberes e culturas que trabalham na perspectiva do duplo movimento de agregação e de desagregação, sobre os quais nos informam Cruz e Bhabha, não se dão apenas no âmbito discursivo, o próprio processo de "descolonização de saberes" passa pela dinâmica da corporeidade e da oralidade (Cf. LOPES, 2012, p. 150).

Segundo Cássia Lopes, que também pensa a performance a partir de atividades comportamentais, como ela diz, "ancoradas no cotidiano e no tablado da cena política", o estudo da performance afro-brasileira desloca com o corpo o sistema ocidental que se quer hegemônico (Cf. LOPES, 2012). Para a autora, as performances são capazes de transmitir conhecimentos incorporados que podem ser competentes no questionamento de certas dicotomias que embasam o centralismo do pensamento racional do Ocidente, pois entender a descolonização do corpo é perceber o corpo como "palco e ator da manobra política" (LOPES, 2012, p. 150). Destarte, os próprios corpos podem ser considerados espaços onde as relações de poder e saber se desdobram. A autora faz uma leitura interessante que abrange os corpos e os espaços, sob influência de Jacques Derrida, ao fazer uso do conceito de corpo-arquivo. Segundo ela – ao utilizar uma nomenclatura diferente de Taylor, mas que mantém a mesma linha argumentativa da autora de o *Arquivo e o repertório*, o corpo pode ser considerado uma "[...] superfície sobre a qual se inscrevem os acontecimentos, enquanto tal, também é o arquivo desses acontecimentos vividos" (LOPES, 2012, p. 88).

Mudando um pouco o foco, mas tendo em vista o referencial teórico que nos ajudará na análise das canções que trabalharemos neste artigo, partiremos para uma rápida explanação sobre o conceito de afroperspectiva que será de grande valia para pensarmos nos atos de resistência dos povos de origem afrodescendente, sobretudo nos campos cancional e literário.

O pesquisador Renato Nogueira Jr. aponta alguns traços elementares da afroperspectividade (Cf. NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015). Segundo ele, tal proposta trabalha a filosofia como uma espécie de coreografia do pensamento. A título de esclarecimento, é fundamental abrirmos um parêntese para sublinhar que, como a filosofia, para certos estudiosos, algumas expressões literárias são fortemente marcadas pela corporeidade, ou seja, podem ser pensadas como coreográficas e como performáticas. Assim, podemos continuar a descrição da afroperspectiva sem, no entanto, relacionarmos essa proposta exclusivamente com o exercício filosófico, mas conectando-a às produções estéticas, especialmente às performances afrodescendentes.

Nogueira, sob influência de Deleuze e, sobretudo, de filósofos africanos, também sugere que a afroperspectiva utiliza de "personagens conceituais", no caso, "melanodérmicos", ou seja, que, pelo seu fenótipo, apresentam traços afrodescendentes (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 44). Dentre esses personagens que nos instigam a rever o pensamento e as nossas sensações diante do mundo, podemos citar os arquétipos do "malandro", do "pai de santo", da "feiticeira", do "jongueiro", como algumas entidades e orixás que fazem parte do panteão das religiões afrodescendentes, como Iemanjá, Ogum, Zé Pelintra, Pomba Gira e, até mesmo, personagens que podem ser situados "historicamente", como Zumbi dos Palmares e Ganga Zumba.

Como indicado anteriormente, a expressão "personagens conceituais" remete diretamente a Deleuze, que também faz uso da noção de "imagem do pensamento", igualmente utilizado por Nogueira para trabalhar a afroperspectiva. Merece ser dito que a apropriação da noção de "personagens conceituais" por Nogueira, dentro da perspectiva africana, permite expressar sentimentos, formas de pensar e de agir no mundo, sobretudo relacionadas com a diáspora que foi imposta aos povos africanos.

Além disso, a afroperspectiva faz uso de noções como drible, ginga, roda, vadiagem, enegrecimento e outros termos que não necessariamente são vinculados aos conceitos criados por pensadores europeus, mas que se associam à performatividade afrobrasileira (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 31). Isso não quer dizer que a afroperspectiva desconsidera ou desqualifica os conceitos e propostas de origem europeia, mas que ela tenta abarcar outros modos de expressão do pensamento e de se relacionar com mundo por meio de uma visão policêntrica e multiperspectivística (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 44).

Com vista às discussões anteriores sobre a performance, sobre a memória étnica e os resquícios, rastros e resistências a ela associados, podemos iniciar a análise da canção "Pretobrás", de autoria de Itamar Assumpção. A canção faz parte de um projeto maior, que deu origem – de forma póstuma, mas tendo em vista o desejo do artista – a uma trilogia homônima ao nome da canção. A título de esclarecimento, parece que o termo "Pretobrás" e a temática, de certa forma, dialogam com a canção "Negra Melodia" de Jards Macalé e Wally Salomão, gravada ao vivo por Itamar no disco *Às próprias custas s/A*, de 1982. Em "Negra melodia", percebemos um personagem que, por pertencimento, autoidentificação e performatização se apresenta como um "*American Black* do Brás do Brasil", ou seja, um Pretobrás. Detectamos nas gírias, na cadência e na dicção do canto – como na fala coloquial que percorre a canção – um jeito peculiar de empregar tanto o português quanto o inglês, algo que nos remete aos estudos de Labov, Deleuze e Guattari sobre o uso menor da língua (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Como em "Pretobrás", encontramos a performatividade nos detalhes aparentemente imperceptíveis, como, por exemplo, por meio da imagem construída pelo personagem:

> O meu pisante colorido
> O meu barraco lá no morro de São Carlos
> Meu cachorro Paraíba
> Minha cabocla, minha cocota
> A minha mona lá no Largo do Estácio de Sá
> [...]

Deleuze e Guattari, em favor da radicalidade da expressão performática da linguagem, desenvolvem uma série de críticas ao apego às "constantes" e aos "universais" da língua que autores como Noam Chomsky e Herbert Brekle sustentam, mesmo levando em consideração uma suposta "competência performancial

idiossincrática" que esses autores chegam a bradar (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 37). Contra esse "sistema homogêneo ou padrão", os filósofos do plano de imanência destacam a importância da teoria da variação linguística desenvolvida por Willian Labov. Segundo Deleuze e Guattari, "Labov pode responder que uma língua, mesmo maior e padrão, não pode ser estudada independentemente das variações inerentes, que não são precisamente nem mistas nem extrínsecas" (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 52).

Como exemplo da performatividade desenvolvida por Labov, temos a atenção dedicada pelo autor às peculiaridades da prosódia e da estilística, que exemplificam como o *Black English* trata a língua inglesa, ou seja, a língua maior. Segundo Deleuze e Guattari, o esfacelamento das supostas constantes em benefício das "diferenças de dinâmica" faz aproximar o uso menor da língua de certa musicalidade (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 54). Segundo os filósofos, o *Black English* não é outra língua externa ao inglês, mas sim um uso intensivo, um uso menor em "estado de variação contínua" da língua inglesa (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 55). De acordo com Deleuze e Guattari:

> Em sua própria língua se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua. Se é bastardo, se vive como bastardo, não é por um caráter misto ou mistura de línguas, mas antes por subtração e variação da sua, por muito ter entesado tensores em sua própria língua (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 55).

Podemos dizer que, tal como o *Black English* em relação ao inglês *standard*, a língua portuguesa performatizada pelos afrodescendentes no Brasil é um "devir minoritário", um "estado intensivo" da língua portuguesa. Assim, esses modos de falar, essas astúcias da linguagem ordinária que faz a língua portuguesa "gaguejar" e "vibrar sobre si mesma" são o sintoma das conotações estilísticas e estéticas da língua menor. Além disso, esse uso minoritário do idioma também expressa transgressões em resistência aos ditames do pensamento e das práticas hegemônicas. Como Certeau indica em *A invenção do cotidiano*:

> Esses torneios caracterizam uma arte de dizer popular. Tão viva, tão perspicaz, quando os reconhece no contista e no camelô, um ouvido de camponês de operário sabe detectar numa maneira de dizer uma maneira de tratar a linguagem recebida. Sua apreciação engraçada ou artística refere-se também a uma arte de viver no campo do outro. Ela distingue nesses torneios de linguagem um estilo de pensamento e de ação – modelos de práticas (CERTEAU, 2014, p. 81).

Outro ponto importante acerca da performatividade desenvolvida de forma habilidosa por Itamar Assumpção se relaciona à construção da imagem e da subjetividade do artista e de seus personagens. Temos registrado pelas lentes e pelos gravadores do programa *Ensaio*, da TV Cultura, um *medley* em que Itamar Assumpção e banda executam as canções "Pretobrás", seguida de "Vai cuidar de sua vida", de autoria de Geraldo Filme, compositor afrodescendente de São Paulo. Vale destacar que, apesar de não nos determos na última canção, ela descreve a luta pela inserção da população negra no Brasil em espaços públicos e as mudanças que têm ocorrido nas últimas décadas.

Talvez alguém pudesse questionar que a apresentação a que nos referimos não é performática, uma vez que o compositor – possivelmente debilitado pelo câncer que o acometia havia alguns anos – se apresentou junto a seu violão, sentado em um banco. É fundamental argumentarmos que a performance não está

necessariamente ligada a movimentos exagerados do corpo e que passa pela ocupação transitória e ágil do espaço "cênico". Como Deleuze nos informa em *Lógica do sentido*: é possível percorrermos velocidades aparentemente inatingíveis, mesmo que aparentemente parados no mesmo lugar (Cf. DELEUZE, 2009). A performance de Itamar – além de estar associada ao cantar e à execução do instrumento, gestos que fazem parte dessa performance que, como Taylor nos fala, abriga e transmite conhecimentos incorporados, saberes antigos e revistos à luz de sua execução – também pode ser percebida por meio da sua estética corporal.

A negritude de Itamar é evidente, está na pele, está na superfície epidérmica que ele traz desde seu nascimento e que remete aos genes de seus antepassados. Apesar disso, percebemos um reforço da negritude e da africanidade por meio da ostentação de seus *dreadlocks*, ou seja, de seu penteado ao modo rastafári. Sabemos que o rastafarianismo é uma religiosidade rizomática, uma vez que mescla, pelo menos, elementos africanos, americanos e asiáticos. O rastafarianismo possivelmente se desenvolveu na primeira metade do século XX, na Jamaica. Sua principal influência foi o imperador etíope Hailê Selassiê, que, de acordo com algumas tradições, era o ducentésimo vigésimo quinto na linha de imperadores etíopes descendentes da filiação entre a Rainha de Sabá e o Rei Salomão. Para o rastafarianismo – movimento religioso e político extremamente ligado às propostas libertárias, antiescravagistas e pacíficas entre os povos –, o cabelo é um catalizador de energias do cosmo conectado as várias partes do corpo, por isso, não é cortado pelos seus adeptos.

A partir dessa explanação, percebemos que o uso dos *dreadlocks* por Itamar pode ser pensado como uma parte de sua performance, de sua expressão afrodescendente, que contraria as agruras geradas pela diáspora e pela dominação dos povos africanos pelos europeus. Além disso, notamos outros traços que dão visibilidade à coreografia da resistência estética e política praticada por Itamar Assumpção. O macacão preto com que se veste na apresentação cria uma sobreposição de tom que reforça o caráter melanodérmico do artista, ou seja, seu fenótipo marcado pela pele escura. Apesar desse detalhe, o que nos chama a atenção no uso do macacão é a conotação ao universo do trabalho.

O teórico Thorstein Bunde Veblen traz apontamentos de grande relevância para pensarmos na relação entre vestuário e, no nosso caso, figurino, em relação à divisão social do trabalho (Cf. VEBLEN, 1983). Segundo Veblen, em seu livro de 1899, *A teoria da classe ociosa,* algumas elites econômicas e grupos com prestígio social simbolicamente demonstram a negação do trabalho por meio do consumo conspícuo de determinados trajes. Como exemplo, temos o uso de luvas brancas e delicadas por senhoras da "alta classe", que testemunha a dissociação com o trabalho braçal. De outro modo, certas roupas são comuns para as classes trabalhadoras, seja pela resistência de seus tecidos ou pela simbologia que elas carregam.

A partir desses apontamentos, podemos dizer que o uso do macacão por Itamar Assumpção, mesmo que não racionalmente pensado, nos sugere a relação do artista com a classe trabalhadora. Essa questão nos remete à possível origem dos antepassados de Itamar, que provavelmente chegaram à América na condição de escravos, ou seja, sujeitos ao trabalho compulsório. Além disso, parece que o macacão também alude a certa relação com o labor artístico, que – sobretudo por estar ligado a uma produção independente e distante das imposições do mercado – se demonstra árduo, apesar de alegre e potente.

Assim, percebemos que o artista performatiza, por meio de seu corpo, a resistência às contradições e às implicações de uma sociedade desigual, discriminatória e injusta, afinal, como a canção "A carne" – de

autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelletti – nos adverte: "[...] a carne mais barata do mercado é a carne negra".

Podemos ainda pensar no uso dos óculos escuros de aro vermelho e *design* nada usual por parte de Itamar. Para quem conhece a trajetória do artista e, sobretudo a sua imagem, é fácil notar que o uso de óculos escuros "espalhafatosos" era um elemento comum ao artista.

O uso do acessório também era comum a outros personagens negros como Cartola. A canção de Max de Castro e Marcelo Yuka, de 2002, versa sobre esse traço do sambista carioca, que teve uma vida de invisibilidade, apesar da extrema qualidade de suas composições. Em "Os óculos escuros de Cartola", o sujeito poético diz que

> Uma lente negra protege os olhos
> Dando chance a outros pontos de vista
> Poesia mantida poesia cantada poesia pichada
> Como consequência de vida
> Pra que a raiva não nos forme
> Com o mesmo peso e medida
> O povo pobre faz da arte história
> Como os óculos escuros de cartola

A canção nos ajuda a pensar tanto no uso poético dos óculos escuros, quanto na proteção que as lentes negras possibilitavam ao olhar diferenciado do artista, ou seja, à sua afroperspectiva. Apesar da discussão do uso do corpo performático no palco não se esgotar facilmente, partiremos agora para a análise da canção "Pretobrás", lançada por Itamar Assumpção em 1998, no álbum homônimo. A canção, por meio de ritmos que mesclam *funk, soul* e *afrobeat,* é uma espécie de ficcionalização biográfica do artista, na qual as dificuldades do dia a dia são declaradas, tal como a resistência a esses estorvos do cotidiano, como podemos ver a seguir:

> Quando acordei tava aqui entre São Paulo e o mangue
> Brasil via *MTV* num *clip* de *bang bang*
> Nem bem cheguei me feri foi bala na cidade grande
> Compondo sobrevivi cantar estancou o meu sangue
> [...]

A letra evidencia que o personagem/artista, após o seu êxodo em direção à megalópole paulista, sofreu diversos tipos de dificuldade e de violência, como se estivesse em um *clip* de *bang-bang*. Para ser mais preciso, o personagem chegou a uma região periférica, a uma espécie de "não lugar", entre São Paulo e o Mangue. Na canção, percebemos que a mídia, apesar de sedutora e espetacular, também é causadora dessa violência. O impacto, na chegada, foi tão forte no personagem que ele se sentiu como se estivesse sido perfurado por uma bala. Apesar disso, o enunciador complementa que cantando ele sobreviveu e que a arte estancou seu sangue. Percebemos não somente a questão da corporeidade e seus afetos e perceptos, mas também a questão da performance enquanto estratégia de resistência e de sobrevivência.

Em algumas partes da canção, são citados alguns personagens conceituais afrodescendentes, como o moleque Saci, Zumbi dos Palmares e Cruz e Sousa. Deter-nos-emos na análise desses personagens dentro da perspectiva da canção. Ao usar a imagem do Saci, o enunciador aponta sobre o seu caráter escapadiço em relação aos mecanismos de controle e de disciplina promovidos pela Indústria Cultural e pela sociedade de modo geral. O devir-saci do personagem – enquanto expressão peculiar de um moleque negro indisciplinado – transita de forma arguta pelos espaços estriados que se referem à lógica da tecnocracia e de uma sociedade preconceituosa que sustenta uma falsa "democracia racial". Ou seja, a imagem do personagem aponta para

linhas de fuga, para uma impossibilidade de captura e controle do personagem.

> Nasci moleque saci daí que eu nunca me entreguei
> Mando um recado pra ti certeza que a noite chegue
> [...]

Tal como o Saci, Zumbi dos Palmares também expressa essa espécie de "raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona" (Deleuze, 1997, p.15). Percebemos que essas duas figuras têm na sua corporeidade, nas performances e nas artimanhas do corpo o seu fator primordial de resistência, seja pela fuga, pelo confronto direto, seja pelas táticas que ludibriam seus opositores e perseguidores. Esse movimento de inclusão e exclusão, de idas e vindas em relação ao que aparentemente é o centro, Itamar – após voltar de viagem da Alemanha, onde apresentou seu trabalho em uma comemoração aos cem anos de abolição da escravatura no Brasil e, de certa forma, cruzou os mares de forma inversa e diferente de seus ancestrais que foram vítimas da diáspora – com destreza e humor nos alegra e nos faz pensar com os seguintes versos:

> Um belo dia parti Cumbica Deustchland
> Na volta num *duty free* comprei um bom bumerangue
> [...]

Por sua vez, a canção "Batuque", também de autoria de Itamar Assumpção, apresenta um ritmo difícil de ser rotulado; no entanto, apreendemos inúmeros elementos que, apesar de se hibridizarem, apontam para a musicalidade afrodescendente. A guitarra, por exemplo, é tocada de modo a percebermos uma grande influência do *reggae*, ritmo que – além de seus elementos modernos – apresenta sua associação direta com a produção musical afro-americana. Além disso, o ritmo e a entoação da melodia apresentam características fortemente vinculadas às expressões cancionais de origem africana.

Apesar de não notarmos uma elevada aceleração do andamento, os ataques consonantais, principalmente das letras "d", "t", "p" e "b", e a marcação dos acentos que incidem nas vogais da canção são bastante evidentes. Além disso, também percebemos essas expressões cancionais de origem africana pelo recurso da reiteração dos motivos melódicos e do conteúdo verbal. O movimento de reiteração também pode ser detectado por meio da repetição de certas palavras como o verbo dançar e também das próprias consoantes anteriormente citadas e outras, como o "m" e o "n", o que nos indica a presença de aliterações. Por fim, também merece destaque a repetição de rimas, especialmente das palavras terminadas em "eira".

> Houve um tempo em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar.
> Tanta chibata no lombo que muitos morriam no mesmo lugar.
> Deu bandeira, dançou na primeira, dançou capoeira, dançou de bobeira, dançou na maior.
> Deu canseira, sambou na poeira, tossiu na fileira, dançou pra danar.
> O meu pai, minha mãe, minha avó tanta gente tristonha que veio de lá.
> Minha avó já morreu, o meu pai lá se foi, só ficou minha mãe pra rezar.
> Vez em quando me lembro dos fatos que meu avô cantava nas noites de frio.
> Não chorava, porém não sorria, mentir não mentia, fingir não fingiu.
> [...]

Mudando um pouco o foco da análise, podemos afirmar que, apesar de o ritmo e o tom da canção não sugerirem melancolia – uma vez que o tom maior, diferente do tom

menor, apresenta características que se distanciam da tristeza –, algumas passagens da letra da canção remetem à dor, ao sofrimento e à morte. Apesar disso, a letra também fala sobre a resistência e o sentimento de fé e alegria dos afrodescendentes no Brasil.

Com base nas considerações de Renato Nogueira a respeito da afroperspectiva, podemos pensar de forma mais profícua nessa ambiguidade que a canção sugere ao trabalhar com a dor da submissão e a alegria da resistência. A canção trata da "terra que tremia", do "povo que gemia", da "chibata no lombo" e da "gente tristonha", imagens que remetem à tentativa de submissão e disciplina dos corpos, mas também fala da resistência e da subversão.

É possível encontrarmos, na canção, as "imagens conceituais" que Nogueira, sob influência de Deleuze, argumenta que são típicas do pensamento afroperspectivista, e que indicam a luta pela sobrevivência e pela recusa em aceitar as tentativas de domesticação. Se o verbo dançar e sambar podem sugerir algo no sentido de perda ou de prejuízo, de outro modo também expressam, como o "driblar" e o "gingar", os movimentos de esquiva em relação às tentativas de subordinação que os afrodescedentes, na condição de cativos, praticavam. Colaborando com essas imagens, certas performances como a prática da capoeira também remetem ao movimento de recusa em aceitar os mandos e os desmandos advindos do pensamento e das estratégias escravocratas.

Sobre a força dessas "imagens conceituais" afrodescendentes, é pertinente remetermos ao título do ensaio de Renato Nogueira "Sambando para não sambar", presente na notável coletânea de textos denominada "Sambo, logo penso" – organizada por Wallace Lopes Silva e lançada recentemente, em 2015 – e que tem como proposta principal exercer a análise de canções por meio da afroperspectiva. Segundo Nogueira, "[...] na primeira parte da frase, 'sambar' é ginga e artimanha, isto é malandragem. Na segunda parte, 'sambar' é nome específico para o termo genérico 'dançar', isto é, perder algo desejado. Essa é a definição sumária da ética da malandragem" (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 45). Continuemos com a leitura da segunda parte da canção:

> [...]
> Liberdade além do horizonte, morreu tanta gente de tanto sonhar.
> Quem foi? Foi Zumbi!
> A Princesa Isabel assinou um papel dia treze de maio de mil oitocentos e oitenta e oito.
> Plá.. schhú... pimpa! ssrrráaa...srasck... ploc... crá...
> Sssssrrriiiiii... pchiii... pim... pim... schii... rrásssa... rrruu...
> dgigo... dgigo.. dgigo... Desamassa ... amassa... amassa...desamassa... amassa... amassa... prchhh...prucka...
> Ih agora! Como é que ficou aqui agora? Deixa prá lá... eu to aqui pra outra coisa...

Mesmo que a liberdade referida na canção se situasse distante dos olhos, no "além do horizonte", e incorresse no risco de morte, os africanos e afrodescendentes, na condição de escravos, não desistiam de sonhar pela sua emancipação e de seu povo. Esse caráter coletivo da luta do povo negro é percebido em alguns momentos da canção, merecendo destaque para a questão da ancestralidade, que, tal como foi citado, também é um elemento presente na afroperspectiva.

Outro ponto que também remete às características do afroperspectivismo é a presença implícita ou explícita na canção de alguns "personagens conceituais", a exemplo do arquétipo do capoeirista e de Zumbi dos Palmares, sendo esse um dos símbolos maiores da luta do povo africano por meio do quilombismo. Roniere Menezes desenvolve uma leitura perspicaz da canção "Berimbau", composta por Vinicius de Moraes e Baden

Powell. Percebemos, na análise do autor, que o afro-samba em questão traz elementos relacionados à afro-perspectiva, como a ginga e o requebro do capoeirista, também presentes na canção "Batuque", de Itamar. Segundo Menezes,

> o gesto relacionado à dança desafia os perigos vindos do inimigo. A ginga, a rapidez de raciocínio ligado ao ataque e à defesa, o jogo e o requebro, tudo desconcerta a rigidez e o ordenamento do mundo do trabalho. A luta da capoeira desliza para a luta cotidiana. O corpo assujeitado rebela-se contra os espaços cerceadores de sua liberdade (MENEZES, 2011, p. 292).

De diferente modo, outro "personagem conceitual" que aparece na canção de Itamar é a Princesa Isabel. No entanto, como Renato Nogueira afirma, certos personagens são antipáticos, ou seja, expressam e conceituam as agruras ou resoluções mal realizadas do problema gerado pela escravidão e entravam a coreografia que resiste à tentativa de captura dos corpos (Cf. NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015).

Essa solução parcial – que sabemos ter gerado novos problemas para população afrodescendente no Brasil e que afeta de modo drástico boa parcela da população brasileira – é tratada na canção por meio do jogo de amassar e desamassar o papel. Quer dizer: a declaração de abolição da escravatura simboliza a distância entre a lei – que é incompleta e incapaz de reaver os prejuízos cometidos contra os afrodescendentes – e a prática. Ou seja, essa lei ainda não saiu totalmente do "papel", tendo em vista o número elevado de pessoas que, no país, permanecem em regime de escravidão, mesmo que de forma mascarada por certos preceitos "liberais" e por outras ideologias que sustentam a exclusão social.

Na parte final da canção, por meio de algumas onomatopeias – que exemplificam os tensores e os intensivos da língua menor que Deleuze e Guattari nos dizem – a forma de expressão e a sonoridade das palavras indicam um suposto rasgar e amassar desse papel que representa tamanha dubiedade: liberdade enclausurada. Parece que essa expressão – quase irracional e turva – indica que o referido documento escrito e assinado pela princesa Isabel possibilita arquivar uma lei, mas, por outro lado, é impossibilitado de conter o repertório de práticas de resistência incorporadas pelos afrodescendentes, bem como é incapaz de abrigar os desejos e anseios da população negra (Cf. TAYLOR, 2013). Além disso, algumas onomatopeias tensionam o texto, de modo a sugerir embates e lutas, tal como o tropeçar desses caminhos tortuosos em busca da liberdade e da justiça social.

Assim, percebemos por meio dessas onomatopeias, e também do ritmo e do plano melódico de "Batuque", que não devemos negligenciar a força sonora da canção em troca de um privilégio exclusivo do conteúdo semântico do texto. Como já dissemos, é de vital importância pensar na sonoridade das palavras, tendo em vista que – em algumas produções literárias e cancionais – a matéria sonora arrasta os conteúdos e não necessariamente o contrário (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2003).

A título de conclusão, podemos argumentar que as performances desenvolvidas por Itamar se relacionavam com as expressões do repertório cultural incorporado por meio de práticas e da memória étnica. Essas performances implicam atos de resistência e de sobrevivência do homem comum diante da institucionalização e das imposições da cultura dominante. Enfim, essas performances, mesmo se perseguidas e condenadas pelos padrões hegemônicos, sobrevivem de modo tênue, mas persistente, trazendo à superfície traços e resquícios da memória étnica por meio de gestos, vozes, cantos e diversos usos e expressões do corpo.

Referências bibliográficas

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963*: *avant-garde*, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CRUZ, Adélcio de Sousa. "Afro-brasilidade urbana: poética da diáspora em performance." In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras*: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs II* - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil*: a poética e a política do corpo. São Paulo, Perspectiva, 2012.

MARTINS, Leda. "A fina lâmina da palavra". In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs). *Literatura e afro-descendência*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Vol. 4, 2011.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa*: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NOGUEIRA, Renato. "Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia". In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso*: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba. Rio de Janeiro: Hexis, 2015.

RAVETTI, Graciela. "Saberes negros: os argumentos do corpo invisível". In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras*: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

SOUZA, Florentina de. "Memória e performance nas culturas afro-brasileiras". In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras*: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VEBLEN, Thorstein Bun. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.