

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

**Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes
Curso de Arte: História, Crítica e Curadoria**

Sophia Toledo Rosa

**LIÇÕES DE DESCOLONIZAÇÃO:
sujeito e memória, emancipação e transdisciplinaridade
numa palestra-performance
de Grada Kilomba**

**São Paulo
2021**

Sophia Toledo Rosa

**LIÇÕES DE DESCOLONIZAÇÃO:
sujeito e memória, emancipação e transdisciplinaridade
numa palestra-performance
de Grada Kilomba**

Apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação, como exigência parcial para obtenção do grau de
Bacharel do curso de
Arte: História, Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Dr(a)

Aprovado em: São Paulo, 12/dezembro/2021

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra de Camargo Rosa Mraz
orientadora

Prof. Dr. Cauê Alves

Prof. Ms. Manoel Canada

**São Paulo
2021**

Ora Yê Yê Ô!

Sou extremamente grata a todos os meus professores que me ajudaram no meu progresso acadêmico e, especialmente, à professora Sandra Mraz pela orientação, apoio e confiança. Gostaria também de expressar minha gratidão aos meus pais, à minha bisavó, à minha madrinha e à minha amiga Nathalie por todo o incentivo e amparo que me foi dado ao longo da minha jornada como aluna. Por fim, quero agradecer imensamente ao Lucas por todo o carinho, paciência e por sempre acreditar na minha luz.

*"Sometimes, I fear writing.
Writing turns into fear,
for I cannot escape so many
colonial constructions.
In this world,
I am seen as a body, that
cannot produce knowledge.
As a body "outside" place
I know that while I write,
Each word will be examined,
And maybe even invalidated.
So, why do I write?
I have to.
I am embedded in a history
of imposed silences,
tortured voices,
disrupted languages,
forced idioms and,
interrupted speeches.*

*And I am surrounded by
white spaces
I can hardly enter or stay.
So, why do I write?
I write, almost as an obligation,
to find myself.
I am not the "other",
but the self,
not the object
but the subject
I become the describer
And not the described.
I become the author,
And the authority
On my own history.
I become the absolute opposition
of what the colonial project has
predetermined.
I become me."*

Resumo

Grada Kilomba é um artista e acadêmica que nos últimos anos tem se dedicado às performances, filmes e instalações através de uma abordagem transdisciplinar para tratar de diversos temas que envolvem o racismo no mundo pós-colonial. Esta pesquisa tem por base a palestra-performance, mais propriamente dizendo, o registro integral da obra, intitulada *Descolonizando o conhecimento* realizada em 2016 no Centro Cultural São Paulo. O objetivo é analisar como a artista desconstrói o discurso dominante herdado do colonialismo ao romper com formas tradicionais de representação do discurso acadêmico, entendendo como ela constrói o discurso de descolonização do conhecimento através da transdisciplinaridade. Para tanto, apresentamos conceitos presentes na obra, quais sejam, reflexões sobre o conceito de transdisciplinaridade e as diferentes perspectivas e estudos a respeito da descolonização. Na sequência, fazemos uma síntese biográfica e o percurso de Grada Kilomba, expondo um de seus marcos na produção literária: o livro *Memórias da Plantação (2008)* que é abordado na palestra-performance *Descolonizando o conhecimento* que analisaremos a partir da divisão proposta pela própria artista que faz uso de DIFERENTES RECURSOS E linguagens para demonstrar que é preciso não esquecer que a produção de conhecimento está sempre localizada em um lugar e em uma história, logo, não pode ser neutra ou simplesmente, universal.

Palavras-chave: transdisciplinaridade; descolonização; conhecimento; Grada Kilomba

Abstract

Grada Kilomba is an artist and academic who in recent years has been dedicating herself to performances, films and installations through a transdisciplinary approach to address diverse themes involving racism in the post-colonial world. This research will deal with the lecture-performance called *Decolonizing knowledge* held in 2016 at Centro Cultural São Paulo. The objective is to analyze how the artist deconstructs the dominant discourse inherited from colonialism by breaking traditional forms of representation of the academic discourse, understanding how she builds the discourse of decolonization of knowledge through transdisciplinarity. To this end, we present concepts who are in the performance as reflections on the concept of transdisciplinarity and the different perspectives and studies regarding decolonization. Next, we make a biographical synthesis and the trajectory of Grada Kilomba, exposing one of her milestones in literary production: the book *Memórias da Plantação* (2008) which is addressed in the lecture-performance *Decolonizing knowledge* that we will analyze from the division proposed by the artist herself who uses different languages to demonstrate that it is necessary not to forget that production of knowledge is always located in a place and in a history, therefore, it cannot be neutral and universal.

Keywords: transdisciplinary; decolonization; knowledge; Grada Kilomba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
DEFINIÇÕES EM TORNO DA TRANSDISCIPLINARIDADE	5
DESCOLONIZAÇÃO	10
Colonização, Colonialidade e descolonialidade	22
Memórias da Plantação	29
APRESENTAÇÃO DA ARTISTA	35
DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO	40
A Máscara	42
Conakry	48
Quem pode falar?	60
Memórias da plantação I: Nós estamos falando de negação	64
Memórias da plantação II: <i>De onde és?</i>	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS - <i>While I write</i>	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

A artista portuguesa Grada Kilomba possui hoje relevância internacional, tanto por seus livros quanto por suas performances e instalações, através das quais ela propõe uma pluralidade de meios, de mídias e de ferramentas que tornam possível inúmeras reflexões sobre o racismo; tema abordado em diversas camadas ao criar um espaço híbrido entre a linguagem acadêmica e artística, permitindo que seus textos ganhem voz, corpo e imagem transcendendo os espaços da academia. Os seus trabalhos foram apresentados na 32ª. Bienal de São Paulo, na 10ª. Bienal de Berlim, na Documenta 14, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Pinacoteca de São Paulo, entre outros espaços.

A complexidade de suas propostas e as realizações em espaços e contextos diferenciados justificam a escolha para que nos debruçemos sobre sua obra, procurando entender melhor seu pensamento, seu lugar de fala, seus objetivos e seu posicionamento como artista. Longe de encerrarmos tudo o que envolve a abordagem do tema proposto, este trabalho almeja expor a trajetória dela e refletir sobre uma de suas complexas realizações e representação.

A obra de Kilomba, objeto desta pesquisa, está profundamente ligada à sua carreira acadêmica e como professora, constituindo um exemplo concreto da aproximação dos seus estudos teóricos com a arte, mais propriamente da performance, dando vida à sua produção de conhecimento por meio da transdisciplinaridade. *Descolonizando o conhecimento*¹ é uma

¹ GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: .05 de maio de 2021.

palestra-performance realizada em 2016 no palco do Centro Cultural São Paulo, depois de já ter sido apresentada na Europa e na África. O registro feito no momento mesmo de sua realização e de forma integral, possibilitou a abordagem que aqui apresentamos. Nos primeiros minutos ela cumprimenta seus espectadores e anuncia que será uma palestra-performance, logo, por mais que haja aparência de uma aula nesse primeiro momento, já é posto de início que ali se dará um entrelaçamento entre aspectos de uma lecionação e de performance. Kilomba também menciona que tem muito interesse pelo entrecruzamento das disciplinas e essa será uma espécie de colagem de toda sua produção literária e audiovisual até então. Esses dois elementos fazem dessa obra uma peça vital para se examinar a proposta de pensamento de Grada Kilomba.

Sua palestra-performance entrelaça não só diferentes disciplinas mas também, diversos temas que permeiam o racismo estrutural presente no mundo pós colonização como: subjetividade, memória, violência, silenciamento, aprofundando concepções a respeito da emancipação e da produção de conhecimento como forma de libertação dos sujeitos negros. A obra permite levantar inúmeras questões e indicia um modo diferenciado de olhar e refletir sobre o tema da descolonização a partir de diferentes perspectivas permitindo que este trabalho se debruce sobre diferentes e complexas questões. O objetivo maior da pesquisa é demonstrar como, precisamente, a artista desconstrói o discurso dominante desconstruindo também o padrão de representação do discurso acadêmico rompendo as barreiras que o separam da linguagem artística. Como ela constrói o discurso de descolonização do conhecimento através da transdisciplinaridade?

Com o objetivo de responder às questões específicas que surgiram no percurso da pesquisa, discorreremos inicialmente sobre os conceitos determinantes que estão intrinsecamente ligados às propostas e temas que a artista e professora desenvolve na construção do seu olhar para a realidade histórica, quais sejam, reflexões sobre os conceitos de interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e, principalmente, as diferentes perspectivas e estudos sobre as questões que envolvem a descolonização. Tema caro à obra a ser apresentada e analisada neste estudo.

Na sequência, apresentamos uma síntese biográfica e o percurso de Grada Kilomba, expondo e descrevendo um de seus marcos na produção literária: o livro *Memórias da Plantação* que também é recuperado pela autora na obra que nos propusemos a estudar e analisar. A análise de *Descolonizando o conhecimento* será feita a partir da divisão em partes proposta pela própria artista em cuja introdução apresentamos o modo como a palestra performance se desenvolve e como foi contada, tomando por base o registro em vídeo feito à época da representação no Brasil.

Na sequência, ela anuncia que irá contar uma história, iniciando-a com a parte intitulada *A Máscara*; na segunda etapa é apresentado o filme *Conakry*, que é uma transição para uma segunda história, chamada *Quem pode falar?* Os próximos vídeos apresentados, que são parte integrante de toda a representação, são parte da leitura encenada do livro *Memórias da Plantação* realizada em 2013, seguidos pelas considerações finais de Kilomba ao encerrar a palestra-performance com o vídeo *While I write*, que fez parte de uma outra obra chamada *Desire Project*, presente na 32ª. Bienal de São Paulo.

Para a realização deste estudo, foram recolhidos dados, definições e análises baseadas na ampla bibliografia sobre o tema, em textos e artigos teóricos, além de textos e entrevistas da própria autora publicados em plataformas, em mídias online e físicas.

Com base nessas fontes e referências o texto que encerra esta pesquisa, sem contudo esgotar sua abordagem, fundamenta-se na descrição da obra para avaliar e analisar como a pluralidade de linguagens entrelaçadas e a complexidade temática inserida na proposta da autora, configura a partir do texto, da imagem, do vídeo, da performance, da voz e do corpo a interligação e conexão no percurso de seu tema, trazendo à tona de maneira sensível a violência colonial exercida sobre o corpo negro até os dias de hoje. Razão pela qual se mostra relevante abordar de que forma a arte contribui para o rompimento dos impactos da escravidão de negros africanos que, mesmo no mundo pós colonização, têm suas consequências sentidas fortemente até hoje, não só de forma explícita e consciente, mas também de modo estrutural e inconsciente. Rompimento este, como já dissemos anteriormente, que está não somente no conteúdo proposto, mas também no modo como se entrelaçam estruturalmente e transdisciplinarmente a Arte, o discurso acadêmico, a teoria, a história, a política, a antropologia etc.

DEFINIÇÕES EM TORNO DA TRANSDISCIPLINARIDADE

Estudar a produção de Grada Kilomba é, antes de tudo, um compromisso com o conhecimento e suas diferentes formas de aquisição e realização. Nesse sentido, entender como a artista rompeu barreiras disciplinares na obra *Descolonizando o Conhecimento*, requer a compreensão de importantes conceitos que envolvem esse processo.

O primeiro deles é o próprio conceito de disciplina. O filósofo Hilton Japiassu o definiu como: “conjunto específico de conhecimentos com características próprias no campo do ensino, da formação, dos métodos, dos mecanismos e dos materiais; numa palavra, monodisciplinar” (JAPIASSU, 2006,). Nessa perspectiva, disciplina terá o mesmo sentido de ciência e a disciplinaridade, então, significará a exploração científica e especializada de um determinado campo de estudo que nos permite abordar um conjunto organizado e sistemático de conhecimento com atributos próprios em seus espaços de formação e métodos (Japiassu, 1976) A noção de disciplina evoca um sentido pedagógico, definido e delimitado como um tema a ser ensinado pois “implica uma significação mais ampla que a de conteúdo pedagógico, uma disciplina que pode reagrupar várias matérias. Como unidade metodológica é a regra (disciplina) do saber comum a um conjunto de matérias reagrupadas para fins de ensino (*discere*).” (JAPIASSU, 2006).

O espírito monodisciplinar pode revelar um espírito de propriedade, como uma categoria organizacional de todo o saber ao isolar uma ciência de outras, estabelecendo suas fronteiras acreditando na especialização do trabalho. Equiparar o termo disciplina ao de ciência tem como propósito uma

definição operacional para a ideia de disciplinaridade; no entanto, é válido ressaltar que toda ciência é uma disciplina, porém nem toda disciplina é uma ciência e que uma disciplina existe sempre em interação com outras disciplinas diferentes. Desse modo, faz-se necessário estabelecer níveis de agrupamento para as disciplinas em contato.

O primeiro nível de agrupamento é o da multidisciplinaridade que ocorre quando há mais de um campo de conhecimento inserido em um determinado projeto ou propósito. Nesse caso, cada disciplina permanece com seus métodos e teorias sem fazer aparecer diretamente a cooperação com as outras (Japiassu 1976). Por sua vez, o psicólogo Isac Nikos Iribarry apresenta como exemplo de multidisciplinaridade a seguinte situação na área da saúde, em seu artigo chamado *Aproximações sobre a transdisciplinaridade*:

Em um hospital, vários profissionais estão reunidos, mas trabalham isoladamente. O paciente passa por uma contagem de linfócitos, em seguida é atendido pelo oncologista e, finalmente, dirige-se à sala de quimioterapia. Neste caso não há contato entre os profissionais envolvidos no atendimento: o bioquímico da contagem de linfócitos, o médico oncologista e a enfermeira que cuida da quimioterapia não estão articulados entre si de modo que apareçam relações entre as disciplinas. A ausência de uma articulação não significa, no entanto, uma ausência de relação. O fato é que os profissionais, nesse caso, estão inseridos em um esquema automático, o qual não gera espaço para uma articulação como em outras modalidades da disciplinaridade.

O segundo nível é o da pluridisciplinaridade, que envolve a soma de diferentes disciplinas em um mesmo nível hierárquico e reunidas de modo que se fazem claras suas relações entre si. É um sistema de um só nível onde há cooperação, porém não há coordenação (Japiassu, 1976). Pode-se pensar em um paciente que vai em busca de atendimento psiquiátrico e depois de receber orientação e prescrição farmacológica, ele é encaminhado, por seu próprio psiquiatra, ao tratamento com um psicólogo, nesse caso, dois profissionais trabalham em contato de modo cooperativo porém não coordenado (Iribarry, 2002).

Já no terceiro nível, pode-se notar a coordenação e planejamento que relaciona as disciplinas conexas e definidas em um nível hierárquico entre elas. É um sistema de dois níveis e de objetivos múltiplos com a coordenação de um nível superior aos outros (Japiassu, 1976). As áreas trocam conhecimentos de modo a enriquecer suas possibilidades, resultando em um novo saber, menos fragmentado e mais dinâmico. O exemplo dado por Iribarry para esse nível é de quando uma equipe de atendimento ambulatorial atende adolescentes gestantes de baixa renda. Há profissionais de diversas áreas como: pediatria, psiquiatria, psicologia, psicopedagogia, enfermagem e assistência social. Porém, a coordenação e a tomada de decisões são feitas pela área médica que dirige e orienta os demais em seus trabalhos.

O quarto nível, é o da transdisciplinaridade. Sua definição envolve diferentes disciplinas em um sistema inovado sobre uma base geral. É uma organização de níveis e objetivos diversos onde a coordenação propõe uma finalidade comum entre os sistemas. (Japiassu 1976). Trata-se de um nível superior e complexo de integração contínua dos saberes tal como

conhecemos hoje, onde não há mais fronteiras claras entre as disciplinas e onde as diferentes áreas dialogam sem hierarquia e as relações disciplinares não mais importam. A transdisciplinaridade tem como preocupação a interação entre as disciplinas, de modo que, cada uma delas busca um além de si, um além de toda a disciplina: seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para que possa haver uma unidade plural de conhecimentos. Segue aqui, o exemplo dado por Iribarry em *Aproximações sobre a transdisciplinaridade*:

Numa equipe de posto de saúde, por exemplo, encontram-se diversos profissionais reunidos. Pode-se tomar como exemplo a equipe que recebe pacientes com problemas mentais. Esta equipe, muito provavelmente, reunirá profissionais como psicólogos, psiquiatras, enfermeiros, assistentes sociais, fonoaudiólogos, fisioterapeutas, neurologistas, clínicos gerais, etc. Quando o paciente chega para uma avaliação todos irão assisti-lo e buscarão formular um diagnóstico acerca do caso. Para que esse diagnóstico seja dado em situação de transdisciplinaridade não basta apenas que cada profissional opine a partir de sua área e, finalmente, um tratamento seja indicado. Para que a configuração transdisciplinar seja alcançada é preciso que esses profissionais, fundamentalmente, estejam reciprocamente situados em sua área de origem e na área de cada um dos colegas.

Em um sistema transdisciplinar, constrói-se uma estrutura de níveis de realidade descontínuos que permite o diálogo e a cooperação entre diferentes áreas do conhecimento e seus métodos.

Na abertura da exposição *Desobediências Poéticas* (2019) na Pinacoteca de São Paulo, Grada Kilomba afirmou: “Não é por acaso que é tão

importante, hoje em dia, nós trabalharmos dessa forma transdisciplinar porque é importante, é urgente, mais do que urgente, é quase inevitável. Tem que se desobedecer às disciplinas clássicas, porque as disciplinas clássicas não podem contar a história que eu quero contar. As disciplinas clássicas contaram como eu não quero ser contada. Então, eu acho que a grande desobediência é exatamente criar novas linguagens e disciplinas e formatos que desobedeçam a essas disciplinas clássicas.”

DESCOLONIZAÇÃO

O período da modernidade foi marcado por um regime europeu de expansão territorial que, através das navegações, permitiu o domínio dos continentes recém-descobertos além de outros já conhecidos. O colonialismo assolou quase a totalidade do mundo, configurando uma estrutura de dominação por determinados povos sobre outros e estabelecendo uma relação de superioridade racial branca europeia.

Esse regime de soberania de metrópoles sobre colônias é um alicerce que marca o início da Modernidade por meio de um processo orientado por variadas perspectivas dominantes. A Modernidade, sendo ela em si um conceito eurocêntrico, dá começo à disseminação de uma série de desigualdades, como foi constatado pelo filósofo argentino Enrique Dussel. É a partir desse período que a Europa se torna a referência mundial de Estado Moderno, além de representar um ideal de civilização e desenvolvimento, culminando no princípio do que chamamos hoje de globalização, que se desenrolou como um projeto da modernidade ao dividir o mundo em países que estão no centro desfrutando de mais recursos e poder em detrimento de países periféricos menos desenvolvidos. Tal acumulação de riquezas e conhecimento por parte das nações europeias deu-se a partir do projeto de expansão cultural e territorial moderno eurocêntrico iniciado na colonização.

É possível tomar o Brasil, um país racista onde as posições subalternas são ocupadas majoritariamente por negros e indígenas, como exemplo de país racista. Sujeitos dessas etnias continuam sendo as principais vítimas da violência e da pobreza enquanto sujeitos brancos estão em lugares de poder.

A ocupação desses lugares e espaços é consequência direta de uma realidade marcada pelas ações impostas e concretizadas pela colonização europeia em território brasileiro, período em que foi instituída a escravização de povos nativos e negros importados como mercadoria do continente africano. O Brasil foi invadido e não descoberto. No século XVI, povos europeus tomaram o território à força dos povos que aqui viviam e os usaram como mão-de-obra para a exploração e produção de riquezas e é assim que começa o extermínio dos nativos em solo brasileiro, que foram vítimas não só de trabalho forçado, mas de diversos tipos de agressões físicas e sexuais. Os povos originários foram também obrigados a se sujeitar à abdicação de suas crenças para se submeterem às crenças e valores estranhos às de sua cultura e raízes.

Além disso, sofreram com inúmeras doenças trazidas pelos colonizadores enquanto esses iniciaram o processo de destruição da fauna e da flora brasileira para a extração e cultivo de recursos lucrativos. Essa escravização dos povos nativos foi instaurada no Brasil na década de 1530 e gradativamente foi sendo substituída pela escravização de trabalhadores vindos da África.

Os portugueses, desde o século XV, tinham feitorias na costa africana, de onde conseguiam capturar os escravizados a serem vendidos no Brasil e em outros lugares do mundo. O comércio em si era uma atividade muito lucrativa, como também atender à crescente demanda por mão-de-obra nas fazendas de açúcar e outras monoculturas na colônia do Brasil. Esses povos africanos foram aculturados à força e obrigados a aprender os valores, costumes, o idioma e a religião, além de, claro, gerar lucro através da

comercialização de seus corpos e de seu trabalho braçal. As violências impostas envolviam diversas formas de tortura como o açoitamento, estupro e acorrentamento. O historiador Thomas Skidmore (1998) resgatou o seguinte relato: “por ofensas insignificantes jogavam seus escravos vivos na fornalha, ou os matavam de várias maneiras bárbaras e desumanas”. Buscando justificar tais atrocidades, os europeus formularam teorias que defendiam uma hierarquia de raças. De acordo com essa hipótese, somente brancos possuiriam a competência para determinar o trabalho da terra e governar, enquanto os negros estariam fadados ao trabalho braçal, pois essa seria sua única aptidão. Também era comum a crença de que negros e nativos americanos não possuíssem alma, o que, numa visão cristã moderna, representaria ser equiparado com um animal não-humano.

Ao longo de todo o período de escravização, os povos que foram submetidos a inúmeras violências não deixaram de resistir. Como pontua o historiador João José Reis (2018), a resistência não tinha como único objetivo o fim da escravidão, mas também servia como forma de barganha para limitar a violência dos senhores ou até punir feitores excessivamente cruéis. Pode-se mencionar como formas de resistência: rebeliões, assassinatos, suicídios, abortos, fugas em massa ou individuais e formação de centros de resistência - como os quilombos - que organizaram revoltas como a Revolta dos Malês, na cidade de Salvador em 1835. Além disso, a desobediência foi uma importante forma de resistir à violência da escravização, e Walter Braga (2014) cita dois casos do fim do século XIX que merecem ser mencionados:

1. Os escravizados do conde Subaé, no Engenho Benfica (BA), recusaram-se a limpar a plantação de cana, desobedecendo às ordens do feitor. Eles não

trabalharam por três dias ainda que submetidos a punições com castigos físicos. 2. No engenho de Inhatá (BA), os escravizados se rebelaram contra o feitor devido à imposição de trabalho aos domingos que eram tidos como dias de descanso. Em meio à rebelião, o feitor e um dos escravizados morreram.

O Brasil foi o último país de seu continente a abolir a escravização de negros. Os povos nativos deixariam de ser oficialmente escravizados em 1750, ainda no período colonial, e os negros em 1888, já no Império, por meio de engajamento popular e resistência dos escravizados que desestabilizaram o sistema escravagista. Porém, com o fim legal da escravização o racismo não terminou. Aqueles que foram libertos do cativeiro não receberam terra, trabalho ou educação, de modo que ao serem privados historicamente de ferramentas básicas de ascensão, ou até de sobrevivência, os negros e descendentes dos povos originários se veem sem condições de concorrer em igualdade com os brancos.

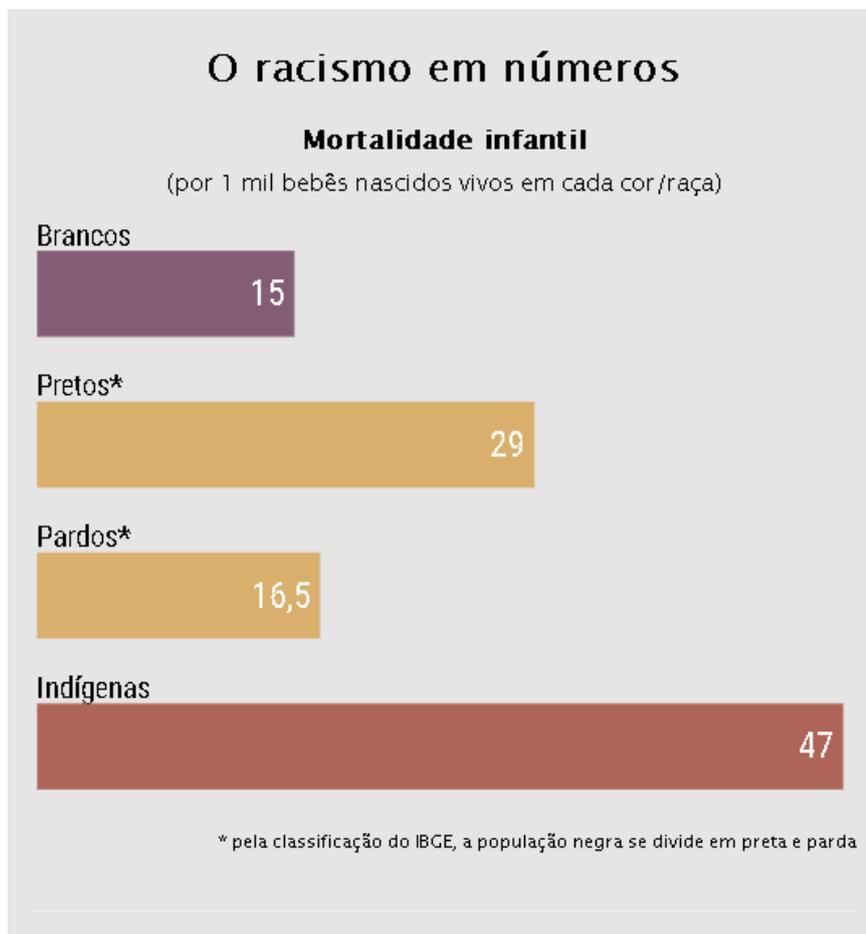
Nesse período, o racismo ganha uma nova roupagem ao redor do mundo, agora buscando se aproximar da ciência. Tentou-se utilizar do rigor metodológico das ciências para provar a suposta superioridade dos brancos e a inferioridade dos negros e mestiços. Em 1853, é publicado o livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, no qual o filósofo francês Arthur de Gobineau expõe de maneira sistematizada e ensaística uma teoria da superioridade da raça branca. Essa época também é marcada por uma série de estudos conduzidos por antropólogos e psicólogos em craniometria, que estuda características do crânio humano, e frenologia, estudo que atesta que o formato e possíveis protuberâncias no cérebro podem indicar faculdades de aptidões mentais de um indivíduo. Esses campos de estudo analisavam

características fenotípicas em pessoas de diferentes raças, e foram usados para evidenciar cientificamente a suposta - e conveniente - superioridade branca, que justificou ideologias racistas ao longo das décadas que se seguiram. No Brasil, cientistas contribuíram para a manutenção e solidificação do racismo através, por exemplo, do mito de democracia racial, que afirma não existir discriminação entre raças no país por conta da miscigenação, como anuncia o escritor Abdias do Nascimento (1978):

(...) erigiu-se no Brasil o conceito de democracia racial; segundo esta, pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência. (...) A existência dessa pretendida igualdade racial constitui o 'maior motivo de orgulho nacional'(...)" porém, "devemos compreender democracia racial como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio com o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.

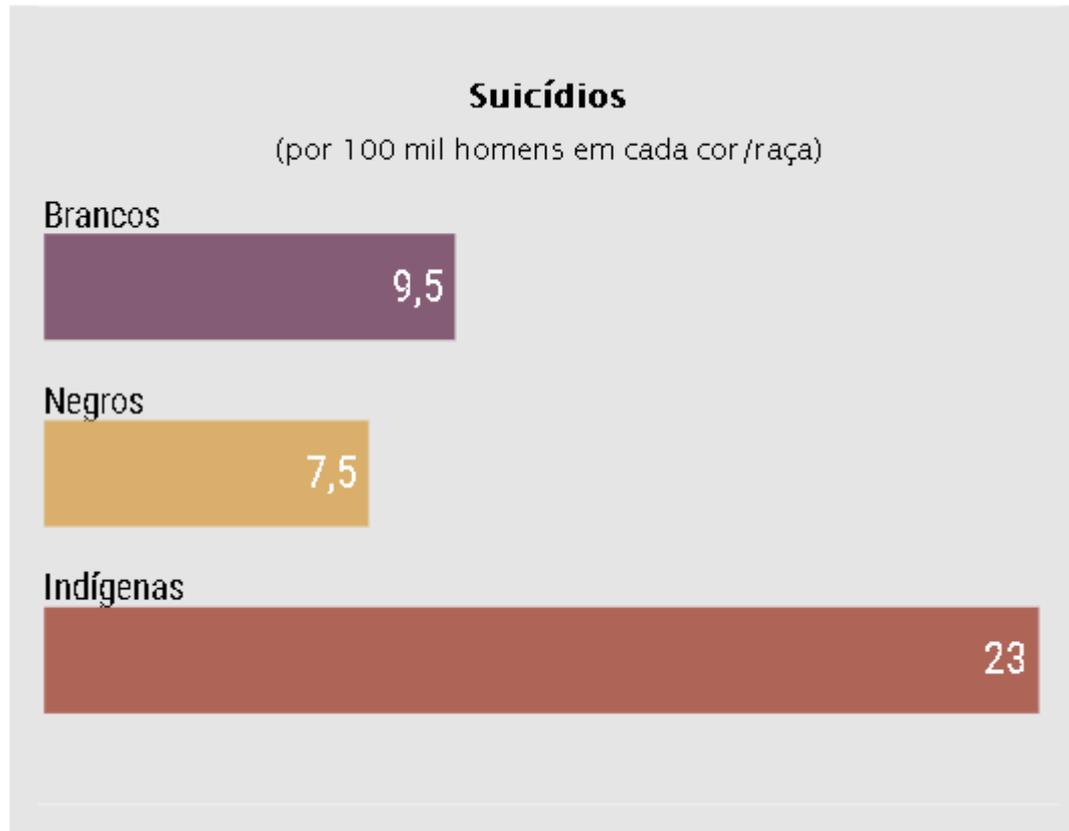
Nos dias de hoje, fica bastante clara a complexidade e desigualdade que decorre de todos esses processos mencionados acima, a ver os dados trazidos pela Agência Senado, publicados em 2020 por Ricardo Westin².

² www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/01/racismo-em-pauta-2014-racismo-estrutural-mantem-negros-e-indigenas-a-margem-da-sociedade

Figura 1 – O racismo em números

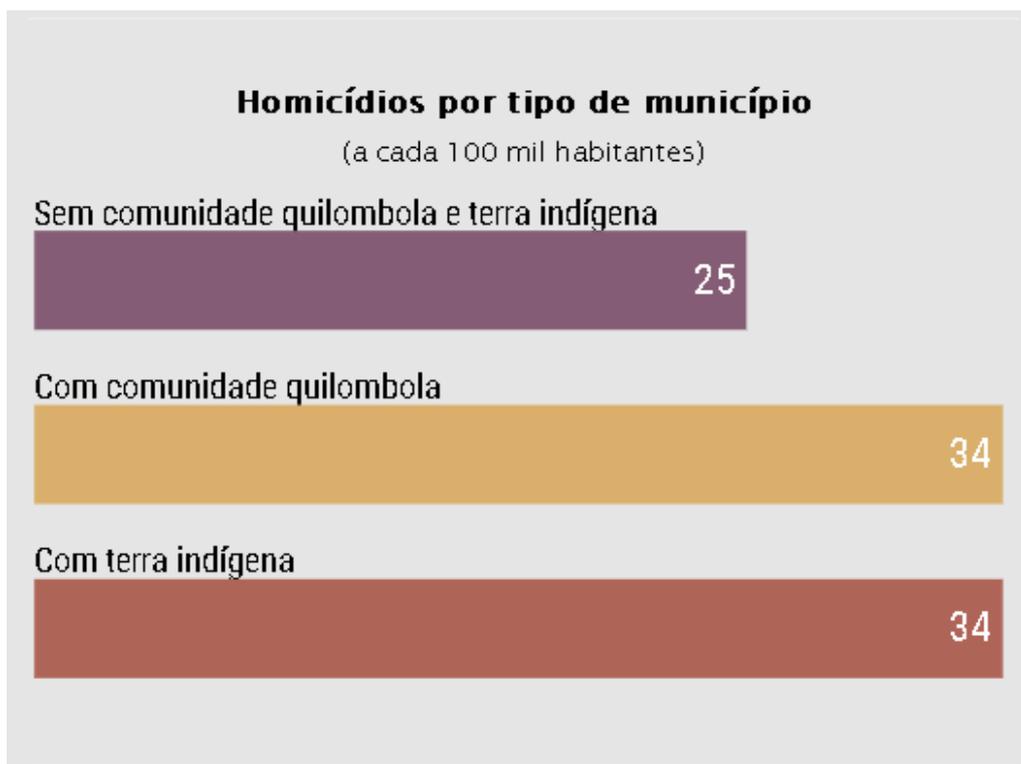
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 2 - Suicídios



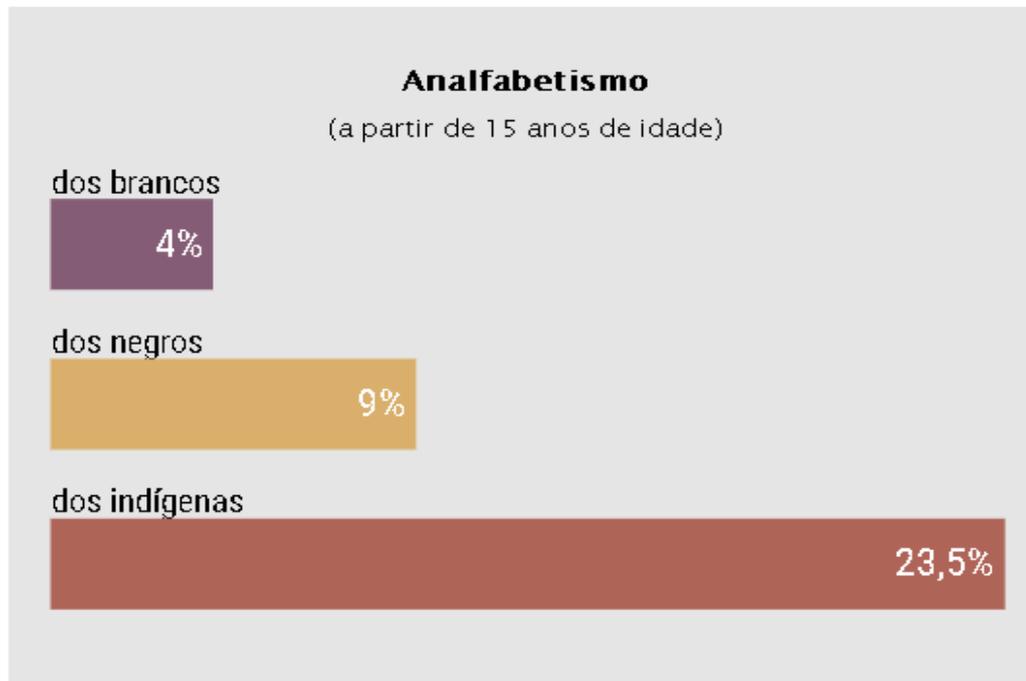
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 3 – Homicídios por tipo de município



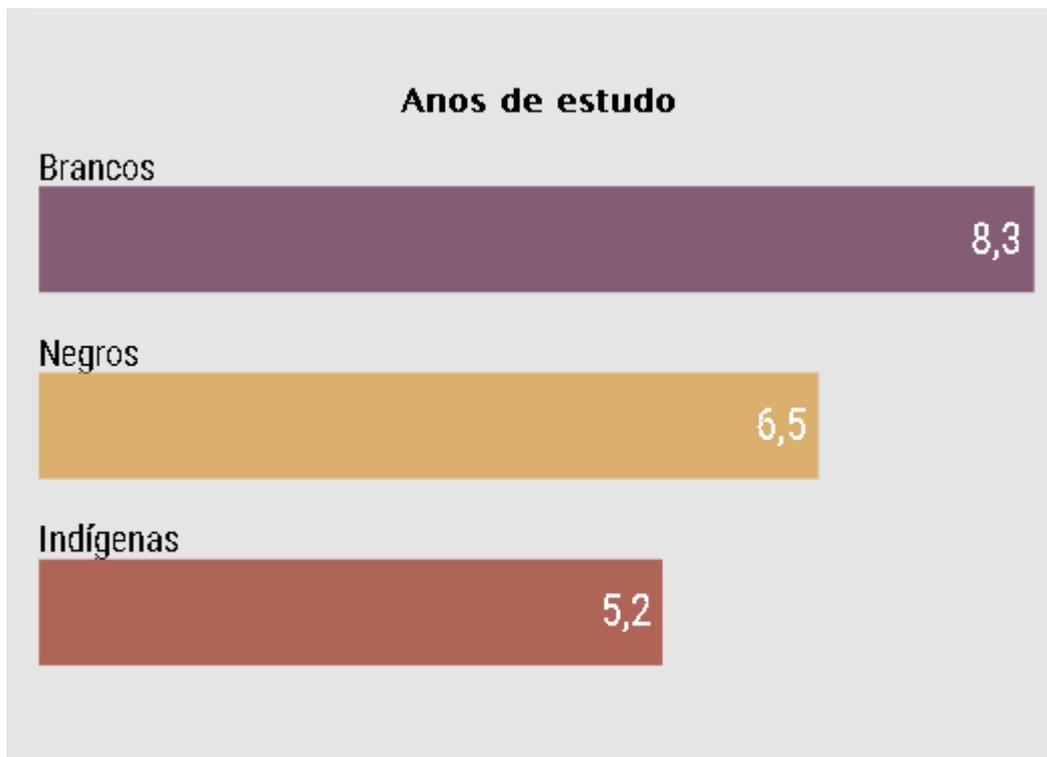
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 4 - Analfabetismo



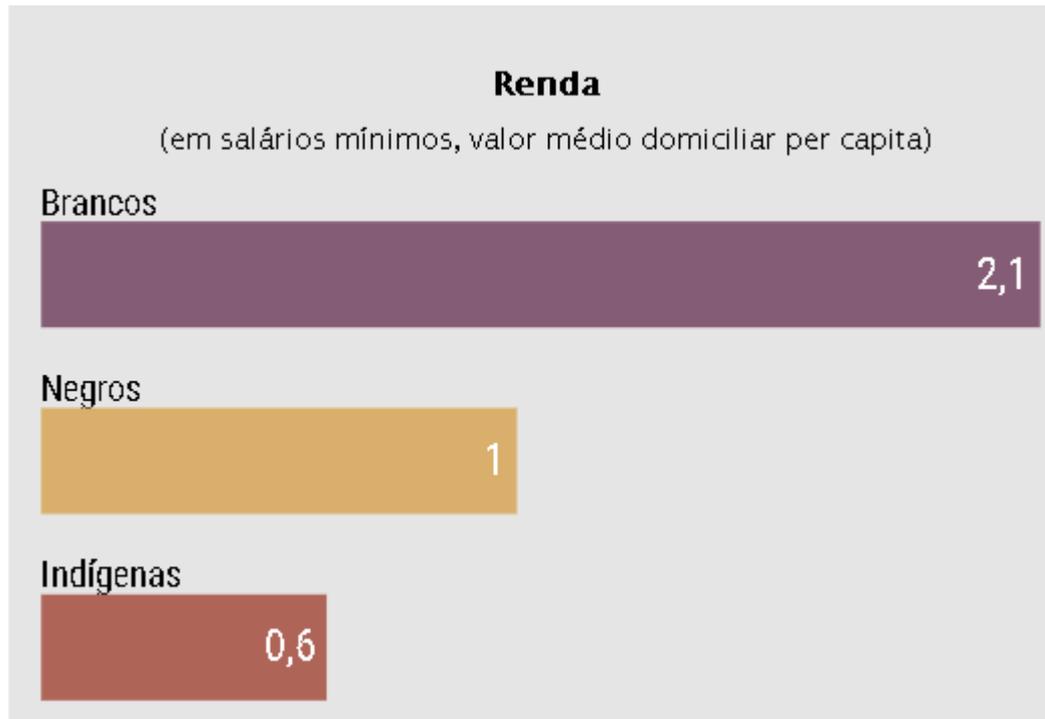
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 5 - Anos de estudo



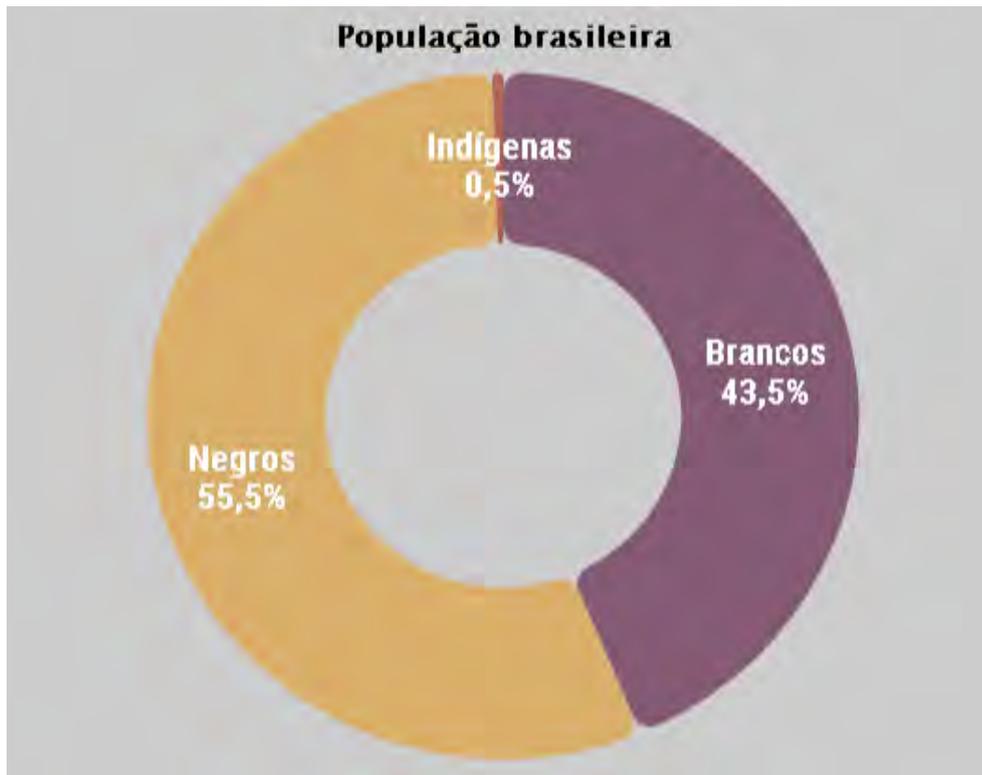
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 6 – Renda



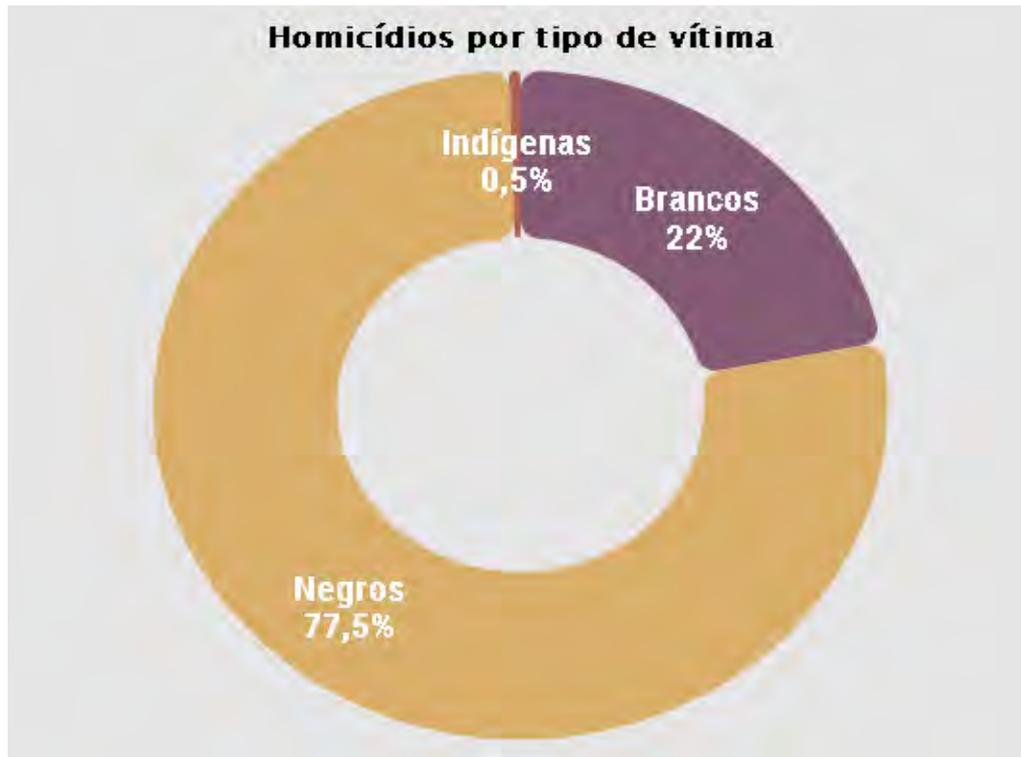
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 7 – População Brasileira



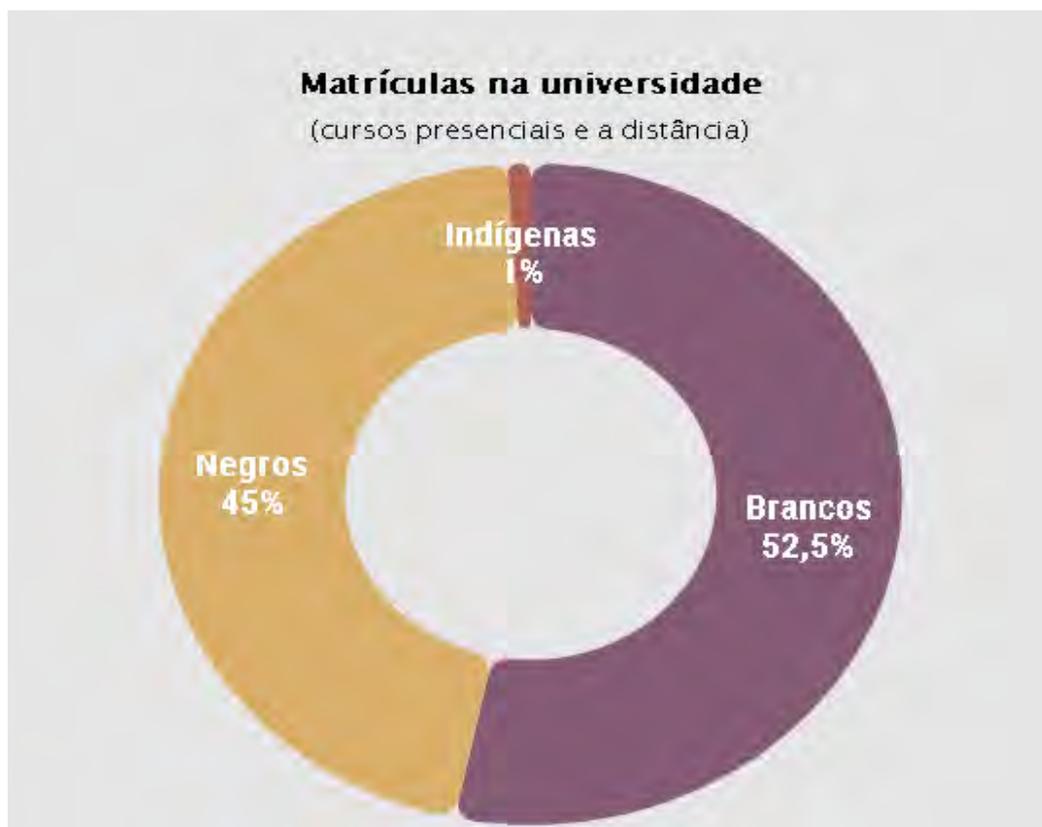
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 8 – Homicídios por tipo de vítima



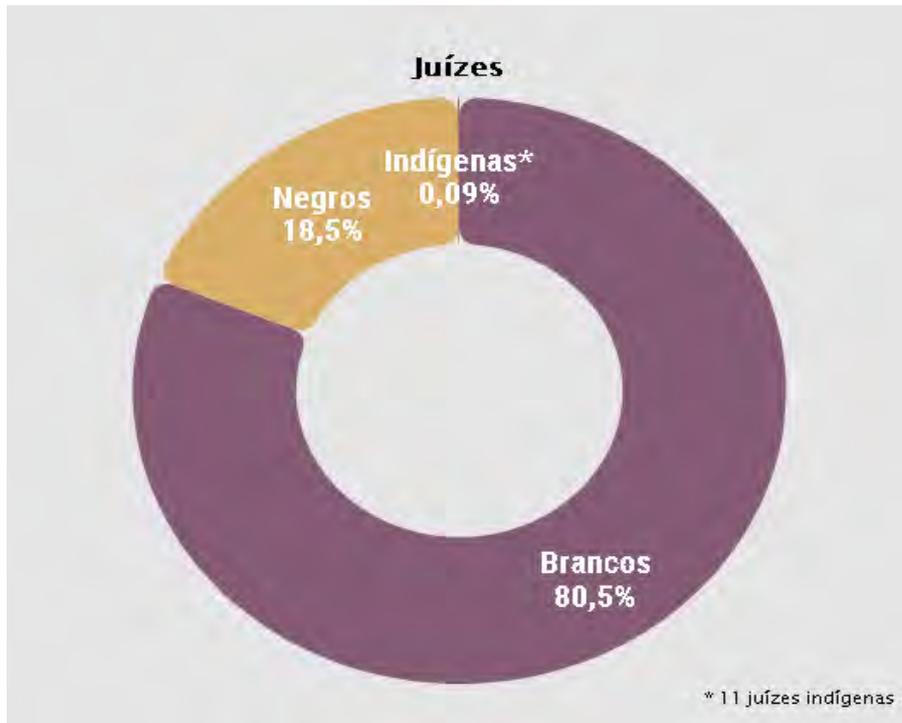
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 9 – Matrículas na universidade



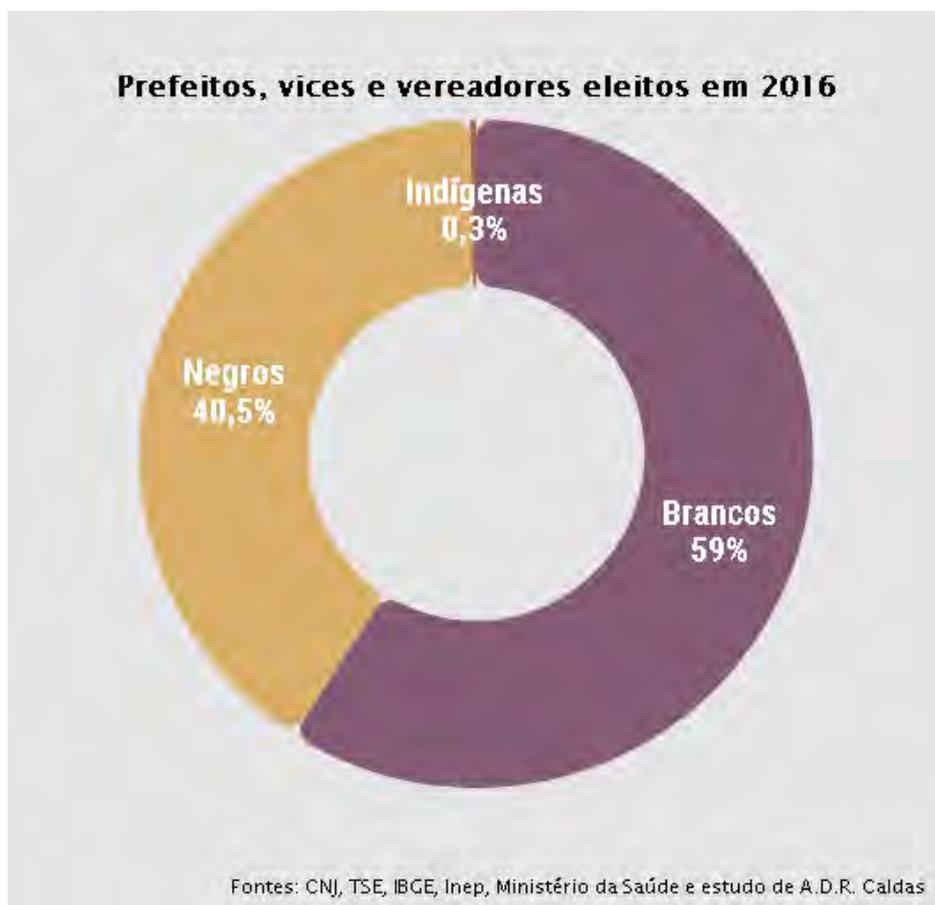
Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 10 - Juízes



Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

Figura 11 – Prefeitos, vices e vereadores eleitos em 2016



Fonte: CNT, TSE, IBGE, Ministério da Saúde e estudo de A.D.R.Caldas

De acordo com o site Agência de Notícias, do IBGE, no censo de 2016 foi demonstrado que a parcela da população que ainda possui os maiores índices de analfabetismo, menor escolaridade, menor renda mensal e maior taxa de desemprego, é aquela que se autodeclara preta ou parda. A filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro (2019) afirma:

O primeiro ponto a entender é que falar sobre racismo no Brasil é, sobretudo, fazer um debate estrutural. É fundamental trazer a perspectiva histórica e começar pela relação entre escravidão e racismo, mapeando suas consequências. Deve-se pensar como esse sistema vem beneficiando economicamente por toda a história a população branca, ao passo que a negra, tratada como

mercadoria, não teve acesso a direitos básicos e à distribuição de riquezas.

A desigualdade entre negros e brancos no Brasil é presente de forma sistêmica e estrutural, sendo decorrente da manutenção de processos que remetem diretamente à colonização.

Colonização, Colonialidade e descolonialidade

A partir da descolonização de África e Ásia, estrutura-se uma abordagem crítica que foi estruturada colocando o regime colonial como objeto de análise. Entre seus principais autores temos os caribenhos Aimée Césaire e Frantz Fanon, além do tunisiano Albert Memmi, entre outros. Nas décadas de 1970 e 1980 assiste-se à criação de um campo acadêmico com diferentes perspectivas, agregando africanos e asiáticos, como o intelectual e ativista palestino Edward Said, e nos anos que se seguiram a discussão se aprofundou de modo mais expressivo no continente latino-americano. Desde o fim da década de 1990 o sociólogo peruano Aníbal Quijano retomou uma série de problemáticas histórico-sociais e o antropólogo Arturo Escobar constitui o grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MDC) resultando em uma expansão de fronteiras não só nacionais, mas de diferentes áreas do conhecimento. A cientista política Luciana Ballestrin (UFPEL) explica que “a elaboração cunhada pelo grupo Modernidade/Colonialidade nos anos 2000 e que pretende inserir a América Latina de uma forma mais radical e posicionada no debate pós-colonial”

Os estudos descoloniais referem-se a um “conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas”, como definido por Pablo Quintero, Patrícia Figueira e Paz Concha Elizade (2019). Esses estudos descoloniais têm em comum um grupo sistemático de enunciados teóricos que colocam em questão o poder na modernidade e suas consequências.

Uma questão é a base no colonialismo da constituição do poder no sistema de acumulação e de exploração capitalista. Tem-se também o entendimento da modernidade como um fenômeno mundial, composto por relações assimétricas de poder, um pilar constituinte da modernidade, que tem como consequência a subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados. Compreende-se, assim, a formação de dois eixos estruturais fundados no trabalho e no controle da intersubjetividade para colocar em prática a subalternização da maioria da população planetária. Por fim, pode-se colocar a determinação do eurocentrismo como meio específico de produção de conhecimento e subjetividade na modernidade.

A colonialidade do poder, proposta por Quijano, encontra-se na base do pensamento colonial e permite nomear a matriz do poder próprio da modernidade, constituindo cada parte da existência humana, que se dá na interconexão mundial e começa a compor um modo de produção capitalista. Ele abre seu artigo *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* atestando:

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e euro centrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a idéia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico. No texto abaixo, o propósito principal é o de colocar algumas das questões teoricamente necessárias sobre as implicações dessa colonialidade do poder com relação à história da América Latina.

Tal movimento permite o surgimento de uma estrutura de dominação e exploração, além de um novo modelo de conflito. Nesse contexto é possível dividir a colonialidade do poder em dois pilares: o primeiro é a organização de um sistema de dominação cultural, que controla a produção e reprodução da subjetividade regido pelo eurocentrismo apoiado na hierarquização da população mundial; o segundo, a configuração de um sistema global que coordena formas de controle do trabalho sob a hegemonia do capital. Dessa forma, a colonialidade do poder, da forma que é proposta por Quijano, é o ponto de conexão entre a modernidade e o capitalismo. É nessa área de confluência que se observam as conseqüências da colonização em diversas áreas da existência social, como o trabalho, a autoridade, a sexualidade, a natureza e a subjetividade.

No início do século XIX o mundo assiste ao início da emancipação das nações latino-americanas, mas esse processo acontece de modo parcial pois elas ainda mantêm uma relação de dependência com as metrópoles e, dessa forma, a colonialidade sobrevive ao colonialismo estruturando suas instituições e desenvolvendo novas formas de estratificação social baseadas em hierarquizações raciais, tornando impossível uma real democratização dessas nações. A partir daí podemos sinalizar que os estudos descoloniais seguem diferentes caminhos. Um deles busca expandir o arcabouço teórico tomando como referência a colonialidade do poder ao aplicar a ideia de colonialidade para outros domínios, ainda que articulados com o fenômeno do poder. São propostos como principais os conceitos de colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero.

A colonialidade do saber se refere às formas de controle do conhecimento relacionadas à geopolítica global estabelecida pela colonialidade do poder. Ela está retratada pelo eurocentrismo do conhecimento moderno e seus modelos de dominação, que juntos funcionam como uma posição epistêmica de onde se edifica um modelo de conhecimento que universaliza a experiência europeia como norma e, por outro lado, coloca seus dispositivos como os únicos válidos. A ligação entre o poder e o conhecimento ampara-se na legitimação da assimetria do poder através da ação neutralizadora do discurso dos saberes sociais modernos. Tal conceito foi abordado sistematicamente na compilação de Edgardo Lander (2000).

A colonialidade da natureza busca considerar os moldes de formação para tratar da questão ambiental. Tanto nas obras de Quijano (2000, 2007, 2010) como no conjunto da produção do MDC (grupo

Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade), o debate ecológico se apresenta, geralmente, na margem e como algo lateral das tendências do capitalismo. Um número crescente de trabalhos vem dando importância a tal questão. Arturo Escobar é autor de diversas propostas nesse campo, assim como Lander, que abordou os temas vinculando a colonização da natureza às propensões de globalização do capital e do neoliberalismo e às conjunturas atuais da geopolítica dos saberes hegemônicos. Dando continuidade a essas preocupações, Hector Alimonda (2011) procurou articular o conceito de descolonialidade com a ecologia política latino-americana e com a história ambiental, permitindo entender que ao ser vista como um espaço subalterno a ser explorado e/ou modificado de acordo com as necessidades do regime de acumulação capitalista vigente a natureza, é diretamente afetada pela colonialidade.

A colonialidade de gênero e da sexualidade acaba por ser o tema, até hoje, menos abordado nos estudos descoloniais, mesmo tendo diversos pontos de contato com a teoria feminista latino-americana contemporânea e com as tendências pós-coloniais. Entre as múltiplas críticas dessa omissão pode-se destacar as de Ochy Curiel (2007) e Maria Lugones (2008), por exemplo. É apontado que os estudos descoloniais tendem a não historicizar de modo devido as relações modernas de gênero e seus similares, além de ressaltar a pouca atenção dada a essas questões no campo da descolonialidade. Rita Segato (2010), Zulma Palermo (2010) e Maria Lugones (2008) procuram articular parte das propostas descoloniais tendo em vista contribuições do feminismo ao conectar ambos os projetos.

Além da ampliação da produção teórica, os estudos descoloniais se voltam à pesquisa histórica, tanto no sentido de marco de processos globais quanto no estudo de casos localmente posicionados. Enrique Dussel (1998) contribuiu com um diverso agrupamento de publicações ligadas à filosofia e à colonialidade nas pesquisas históricas. Certos trabalhos de Dussel aprofundam o modelo de colonialidade do poder de Quijano, que já apresentava uma dimensão histórica dos processos estruturais e estruturantes do sistema-mundo global. É válido mencionar o trabalho de Walter Mignolo que examina na história da América Latina os processos de estabelecimento da colonialidade do poder, tendo como foco as identidades latino-americanas. Procurando vislumbrar os processos de constituição da colonialidade e de que modo ela se articula com outras forças, até mesmo de forma global, o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez (2007.2009) se debruça no campo dos estudos historiográficos. Temos ainda os trabalhos de Catherine Walsh (2009) e Carolina Ortiz Fernandes (2004), que se destacam ao abordarem trajetórias de coletivos humanos historicamente subordinados pela colonialidade, apresentando suas características específicas de dominação e exploração além de evidenciar suas estratégias e alternativas de sobrevivência. Walsh, sendo pedagoga, se voltou para a formulação do termo *pedagogias decoloniales*:

(...) como metodologias produzidas em contextos de luta, marginalização, resistência e que Adolfo Albán tem chamado 're-existência'; pedagogias como práticas insurgentes que fraturam a modernidade/colonialidade e tornam possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com.

Vale ressaltar também a contribuição de autores negros e brasileiros como intervenções político-acadêmicas no campo do estudo da colonialidade como Lélia Gonzáles, Beatriz do Nascimento, Sueli Carneiro, Guerreiro Ramos, Abdias do Nascimento, Clóvis Moura, Silvio Almeida e Djamila Ribeiro para citar alguns que pensam a condição do negro no Brasil a partir do lugar epistêmico do negro nessa sociedade. Os professores Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel explicam em seu artigo *Decolonialidade e perspectiva negra* (2016) que a descolonialidade:

não se constitui num projeto acadêmico que obrigaria aqueles que a adotassem a citar seus autores e conceitos-chaves, nem se constitui numa espécie de universalismo abstrato (um particular que ascende à condição de um desígnio universal global). Caso isso ocorresse, estaríamos nos deparando com um novo colonialismo intelectual não mais da Europa, mas da América Latina. Ao contrário, o projeto decolonial reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras externas dos impérios (nas Américas, no sudeste da Ásia, no norte da África), bem como reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras internas dos impérios, por exemplo, negro e chicanos nos Estados Unidos, paquistaneses e indianos na Inglaterra, magrebinos na França, negros e indígenas no Brasil etc. Na década de 1960, essa diferença colonial nas fronteiras internas dos impérios foi conceituada por Pablo Gonzales Casanova de colonialismo interno em que sobretudo o eixo racial estabeleceu uma divisão de privilégios, de experiências e de oportunidades entre negros e brancos, populações indígenas e brancos, tal como exemplifica a história do Brasil.

Memórias da Plantação

A artista interdisciplinar Grada Kilomba passou a se tornar mais conhecida em 2008, a partir da publicação de seu livro *Memórias da Plantação*. A publicação é composta de crônicas relacionadas ao racismo cotidiano e comentários da autora. Trago aqui as conclusões apresentadas no livro em relação à descolonização, um tema presente em todo o trabalho de Kilomba, desde as aulas que ela ministra na Universidade de Humboldt até suas obras de arte, passando por seus trabalhos literários para que possamos conhecer e entender um pouco das suas propostas, seu posicionamento no mundo e com o mundo que, não só tangenciam as problemáticas advindas de uma visão eurocêntrica imposta, como também encaminham nossos olhares para o entendimento de seus trabalhos e representações. Do seu ser e de sua obra.

Em *Memórias da plantação* Grada Kilomba nos apresenta a colonização como uma invasão à nível individual e psicológico. O sujeito branco estende a sua soberania sobre o outro e, não só territórios, isto porque, pessoas se tornam colônias. O sujeito negro sofre uma apropriação sem seu consentimento.

Segundo a teoria da memória de Freud, as experiências significativas são registradas, contudo, nem sempre estão disponíveis à consciência. Como resultado da opressão, igualmente para diminuir a ansiedade e o medo, é preferível não lembrar, ao mesmo passo que não se pode esquecer. O trauma é caracterizado como um evento violento na vida do sujeito ao qual ele não consegue responder de forma adequada.

No título a autora nos traz a plantação como símbolo da opressão colonial, que é reencenada pelo racismo cotidiano que se torna um ritual de recolonização, uma forma de manter a dinâmica de poder sobre o indivíduo negro. Kilomba nos propõe que o sujeito branco vive uma urgência de recuperar o que lhe foi perdido e escolhe se manter numa fantasia onde o passado triunfará e se torna incapaz de assimilar a ideia de igualdade racial vivendo em um estado de luto colonial, ou seja, enquanto o sujeito branco reencena o passado, o presente é proibido ao sujeito negro.” (KILOMBA, 2020, p.223)

O racismo não se apresenta como um evento na biografia individual de um sujeito, mas é, na realidade, um acúmulo de eventos que expõe um padrão histórico de violência racial que envolvem as atrocidades de agressões e memórias coletivas e traumáticas. O trauma é raramente discutido no contexto do racismo. Entretanto, os efeitos de tais experiências revelam que os africanos do continente e da diáspora foram obrigados a lidar não apenas com traumas individuais e familiares, mas também com traumas coletivos e estruturais oriundos da escravização e do colonialismo, sendo reencenados e reestabelecidos no racismo cotidiano onde negros são colocados novamente como “*outros*”, subordinados e exóticos da branquitude. Nesse meio o sujeito negro se vê obrigado a desfazer a prisão que se enreda por meio de atos colonialistas cotidianos entrelaçados e imperativos.

Então, Kilomba nos propõe uma pergunta: “*O que o racismo fez com você?*” em oposição a “*O que você fez?*” (KILOMBA, 2020, p.226). Ela atesta que priorizar o efeito do racismo no sujeito antes de ter o foco em sua reação à ocorrência de racismo é, em si, um ato de descolonização, pois permite ao

sujeito se ocupar de si mesmo ao invés do *outro* branco e atribuir a responsabilidade a quem de fato é responsável. Dentro de uma ordem colonial, há a tendência de que a pessoa negra seja vista a partir de suas ações em relação às pessoas brancas, o que a leva a ver a si mesma com os olhos do opressor. Essa inversão configura e concretiza o modo como Grada Kilomba constrói suas representações para evidenciar e denunciar valores há muito negados.

A pessoa negra é, então, convidada a se ocupar novamente com o que o sujeito branco deveria ouvir, como conquistá-lo e como ser compreendido por ele - criando uma dependência virtual. (KILOMBA, 2020, p. 227)

Portanto, colocar como secundária a pergunta que contesta qual foi a resposta do sujeito negro ao racismo que ele sofreu nos afasta da velha lógica colonial. Esclareça-se que, branquitude é uma identidade que depende da inferiorização de outros e da invasão, ocupação e posse do sujeito negro como seu “outro”. Essa necessidade intrínseca de opressão no centro da definição de branquitude permite observar como o racismo não é fruto da falta de informação, mas sim, do desejo violento de possuir e controlar o “outro”. Dentro de uma lógica racista o objetivo não é compreender e sim controlar, logo, não existe uma obrigação - que por muitas vezes é atribuída ao sujeito negro - de explicar e ensinar o sujeito branco quando este age de forma racista, além de reforçar uma ordem colonial que tira responsabilidade do sujeito branco por uma suposta ignorância. Porém, estabelecer limites seria, prioritariamente, um ato de decolonização dado que o racismo cotidiano é violento e invasivo. Deste modo, Kilomba indica que para se atingir uma nova

ordem de igualdade é preciso se retirar da dinâmica colonial e sair do lugar de “*outridade*”.

Após apontar o anseio de compreensão que tem o sujeito negro, a autora nos traz ao esclarecimento de quem seria o escopo de tal compreensão. O racismo cotidiano se apresenta em uma dinâmica triangular: o sujeito branco, que é quem ataca; o sujeito negro, que é atacado; e o público branco que, segundo a autora, representa o “consenso branco”(KILOMBA, 2020, p.231). Ter a vontade de ser compreendido por seus agressores e pelo consenso que os representa faz com que o oprimido confunda seus próprios sentimentos. Pessoas negras investem em ser compreendidas com a finalidade de evitar sofrimento e conflito, porém, não são compreendidas na imensa maioria dos casos. Kilomba indica que é necessário aceitar que nem sempre se pode transformar o consenso branco e que o que pode ser feito é mudar a relação com ele, e então usar a raiva como recurso para se saber onde estão os limites e colocá-los de maneira clara.

A autora nos apresenta também a concepção de que há uma fantasia de que com suficiente esforço a pessoa negra será capaz de se explicar e ser aceita, para assim, escapar da violência cotidiana. Está presente um estado de aprisionamento perene na busca pela resposta perfeita. Pensar em tal retórica inquestionável acalenta o medo de ser atacado de novo por trazer uma ilusão de defesa e pode até ser visto como um ato de reparação pois coloca o ser negro no controle da situação e funciona como um exercício criativo para se posicionar como poderoso. Mas, tal fantasia de perfeição acaba por não ser gratificante pois ela desemboca em um estado de frequente frustração, visto que, o racismo cotidiano se dá de forma inesperada de modo

que não se pode estar sempre preparado. Cultivar a ideia de se estar sempre em conformidade, além de inalcançável, é também cultivar uma ideia de servidão.

Enquanto a branquitude pode ser incoerente e imperfeita, espera-se que a negritude seja perfeita, precisa e sempre se coloque em relação e reação adequada ao opressor. Alimentar a fantasia de ter uma resposta perfeita pode se assemelhar às defesas maníacas e obsessivas além de carregar a contradição de se colocar como herói sendo apenas um humano. A pessoa negra é obrigada a conviver com a imagem alienada de si mesma; seja em conformidade, seja em oposição ao sujeito branco. É preciso aceitar o fato de que nem sempre se tem resposta e que esta é a resposta em si. Pois, há múltiplas respostas de acordo com a situação, o momento e o estado de espírito em que o sujeito pode se encontrar. É preciso permitir a liberdade da complexidade do sujeito.

Grada Kilomba conclui *Memórias da Plantação* apresentando uma sequência de mecanismos de defesas do ego que o sujeito negro atravessa para se conscientizar da sua negritude e da sua experiência do racismo cotidiano. A função da defesa é proteger o indivíduo dos conflitos do mundo exterior. Estes cinco mecanismos de defesa do ego colocados pela autora são: negação, frustração, ambivalência, identificação, descolonização.

Negação: admitida no consciente de forma negativa. Protege o sujeito da ansiedade de certas informações tendo como contribuição o fato de que se é ensinado que não existe racismo.

Frustração: o sujeito negro chega à conclusão de sua privação no mundo branco e fica frustrado com este e com a sociedade branca em geral. resultando em agressão, ansiedade, defesa e inibição.

Ambivalência: coexistência de amor e ódio. Referente a uma atitude emocional em que as opiniões contraditórias derivam da mesma fonte. Sente-se raiva e culpa, nojo e esperança, confiança e desconfiança, orgulho e culpa, solidariedade e vergonha, confiança e dúvida. Se encontram sentimentos contraditórios em relação ao mesmo objeto que é a branquitude.

Identificação: *“sujeito assimila um aspecto do outro e é transformado, total ou parcialmente, segundo o modelo que o outro fornece”* (Laplanche e Pontalis, 1988, p.205). Identificar-se com relatos e biografias de outras pessoas negras, prevenindo o sujeito da identificação alienante com a branquitude. Identificar-se com a própria negritude o que leva a um sentimento de segurança e autoconhecimento, uma reparação fora da ordem colonial.

Decolonização: não se existe mais como *“outro”*, mas como *“eu”*. Ser *“eu”*, ser sujeito. Se colocar como quem descreve, quem narra, quem tem autoria e autoridade sobre a própria realidade. Se descolonizar é tornar-se sujeito.

“Somos eu, somos sujeitos, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade. Assim, regresso ao início deste livro: tornamo-nos sujeito.” (KILOMBA, 2020, p.238).

APRESENTAÇÃO DA ARTISTA

Grada Kilomba é uma artista e escritora nascida em Lisboa com origens em São Tomé e Príncipe e Angola. Tendo sua primeira formação em psicologia e psicanálise no Instituto de Psicologia Aplicada em Lisboa, ela inicia sua carreira trabalhando com pacientes vítimas de traumas de guerra vindos de Angola e Moçambique. Baseando-se em estudos do psiquiatra Frantz Fanon, ela começa a desenvolver projetos terapêuticos e artísticos sobre traumas e memória.

Ao receber uma bolsa de doutorado na Universidade Livre de Berlim, ela se muda para a Alemanha. Nos anos seguintes ela leciona disciplinas como: Estudos pós-coloniais, psicanálise e sobre o trabalho de Frantz Fanon em diversas universidades, dentre elas a própria Universidade Livre de Berlim, a Universidade de Bielefeld e a Universidade de Gana. Em 2011, Grada Kilomba foi premiada como uma das “Mulheres Negras Mais Inspiradoras da Europa” pela BWIE, devido aos seus escritos e leituras performativas. Ela é co-editora de “Mythen, Masken and Subjekte” (2005), uma antologia sobre Brancura Crítica. Até 2013 ela foi professora de Estudos de Gênero e Estudos pós-coloniais na Universidade de Humboldt, em Berlim, onde conduziu pesquisas sobre Diásporas africanas, Feminismo Descolonial, Performance do Conhecimento e Descolonização do Discurso, todos temas centrais de suas publicações e obras de arte. Durante vários anos foi artista convidada do Teatro Maxim Gorki, em Berlim, dirigindo Kosmos, uma intervenção artística com sobreviventes de guerra e artistas refugiados políticos. Hoje, a artista vive e trabalha em Berlim.

Abordando questões raciais, de gênero e de classe, Grada Kilomba transita em um espaço híbrido entre conhecimento acadêmico e produção artística. Ela é autora de publicações, performances, videoinstalações, leituras encenadas e palestras.

“O meu objetivo é sempre apropriar os espaços com novas configurações de conhecimento. É um trabalho político, paralelamente ao meu trabalho artístico. A intenção é descolonizar o discurso”, disse a artista a jornalistas em uma visita guiada antes da inauguração de uma exposição de 2017 no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa.

Kilomba passou a se tornar mais conhecida em 2008, a partir da publicação de seu livro *Memórias da Plantação, que é composto de crônicas relacionadas ao racismo cotidiano*. A obra literária foi adaptada ao teatro pela própria autora em 2013, quando foi apresentada no Ballhaus Naunynstrasse. A instituição se manifestou a respeito do trabalho dizendo: “Com uma escrita profunda e uma linguagem cortante e eloquente, Grada Kilomba expõe a violência e o trauma do racismo no seu livro *“Plantation Memories. Episódios de Racismo Cotidiano”*. Essa leitura cênica trouxe o livro ao palco, através de uma compilação de episódios que exploram o racismo diário em forma de histórias psicanalíticas curtas. Oferecendo uma visão forte e comovente, através das diferentes personagens”. Um ano depois, a peça é apresentada na Haus der Berliner Festspiele.

Seus trabalhos foram exibidos em bienais como as 23^a. Bienal de São Paulo, a Documenta 14 em Kassel, a 10a Bienal de Berlin e a 13^a. Bienal de Lubumbashi. Suas exposições individuais passaram pelo Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) de Lisboa (2017), The Power Plant Contemporary Art Gallery em Toronto (2018), a Pinacoteca de São Paulo

(2019), o Bildmuseet em Umeå (2019), o Museu Universitário de Arte Contemporânea na Cidade do México (2021) e a McLaughlin Gallery em Berlim (2021). Obras de Kilomba foram incluídas em exposições coletivas, como na Goodman Gallery, tanto de Joanesburgo quanto de Cidade do Cabo, ambas em 2018. Também no Paço das Artes em São Paulo (2019), na E-Flux and Participant Inc em Nova Iorque (2019), na Verbier Art Summit em Verbier (2019), Wilfried Lentz de Rotterdam (2019), na Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) em Milão (2019), na Fundação de Arte Kadista de Paris (2019), no Museu de Arte Fotográfica de Tóquio de (2020), em La Base Sousmarine de Bordéus (2021), no Kunsthall Charlottenborg em Copenhague (2020), no Palais de Tokyo de Paris (2021), em ARoS, Aarhus (2021), em Rautenstrauch-Joest-Museum em Colônia e no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa (2021).

Em dezembro do ano de 2021, curadores de arte, escritores e ativistas de diferentes países divulgaram uma carta em defesa de Grada Kilomba e em repúdio a um acontecimento que ocorreu durante a seleção dos artistas que representarão Portugal na 59ª. Bienal de Veneza. A exposição chamada *A Ferida*, que a artista realizou junto ao curador Bruno Leitão, foi desclassificada devido a nota de um dos jurados que a avaliou com nota 10 numa escala de 0 a 20. A escritora Djamilia Ribeiro, o diretor da Pinacoteca de São Paulo Jochen Volz, o ativista português Mamadou Ba, a escritora francesa Françoise Verger, o escritor e músico Kalaf Epalanga, entre outros, assinam a carta aberta que critica a decisão do jurado Nuno Crespo, crítico de arte no jornal *Público*, diretor da Escola de Artes e Reitor da Universidade Católica Portuguesa, exigindo não é a revisão da nota, bem como a mudança

no corpo de jurados que foi composto inteiramente por pessoas brancas nessa edição. Os signatários alegam que a avaliação é "incompreensível" já que há uma grande discrepância entre a nota de Crespo e dos outros jurados que atribuíram notas entre 19, 20 e 20. Como justificativa, foi alegado que: a ideia de racismo como ferida aberta foi já objeto de inúmeras outras abordagens; de modo que a proposta apresentada não deixa perceber como numa exposição poderá rever, criticar ou prolongar essa ideia tão já discutida e mesmo exibida de múltiplas formas.

A carta rebate alegando que:

O argumento de 'saturação' esconde a falta de iniciativas consistentes para combater as violências sofridas por comunidades racializadas" e que " O trabalho da artista Grada Kilomba com o curador Bruno Leitão é complexo, singular e visionário e no entanto é reduzido apenas a uma palavra 'racismo'(...) A presença de Grada Kilomba no espaço público português contraria o discurso ainda muito presente de que não há racismo em Portugal, de que o colonialismo português foi benigno e põe em causa também toda a naturalização do racismo quotidiano.

É central no trabalho de Kilomba a resignificação do projeto colonial em si e suas consequências num âmbito histórico, artístico, psicológico e acadêmico. Ela expõe a violência do pensamento clássico e da produção do conhecimento ao se perguntar o que e quem é legitimado na produção acadêmica. Kilomba abre essa ferida colonial trabalhando com uma pluralidade de linguagens e rompendo barreiras de conhecimento e poder. Rompendo barreiras impostas entre arte e academia. A artista tira a negritude da posição de objeto para torná-la sujeito e autora da própria história.

Kilomba disse em entrevista a Djamila Ribeiro para o site da Carta Capital:

por sermos vistos como diferentes, e essa diferença ser considerada problemática, ficamos de fora das estruturas de poder, que é o racismo estrutural, institucional, acadêmico, do dia a dia etc. Quando nós sabemos o que é o racismo,

sabemos que, independentemente dos conflitos entre as diferentes comunidades, não há racismo inverso. Quando um sistema está habituado a definir tudo, bloquear os espaços e as narrativas e nós, a partir de um processo de descolonização, começamos a adentrar esses espaços, começamos a narrar e trazer conhecimentos que nunca estiveram presentes nesses lugares, claro que isso é vivenciado como algo ameaçador.

DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO

*Descolonizando o conhecimento*³ é uma palestra-performance de Grada Kilomba que se deu no dia 06/03/2016 no Centro Cultural São Paulo depois de já ter passado pela Europa e pela África em meses anteriores. Como já apontamos no início deste trabalho, é uma das representações base deste estudo, daí a necessidade de seu detalhamento e das demais produções que fazem parte dessa representação. A obra se estrutura em uma introdução seguida de seis atos. A artista e escritora faz uso de vários formatos como vídeo, performance e textos de suas obras literárias.

A palestra-performance se inicia com Kilomba sentada de frente para uma escrivaninha de estudos com uma luminária de mesa cheia de papéis, onde ela permanecerá até o fim de sua fala. É possível vê-la posicionando-se como professora diante do público. Também no palco, logo de início, vemos no telão ao fundo a imagem de cinco atores negros - três mulheres e dois homens - sentados segurando livros em um fundo preto. Há luzes evidenciando cada um deles, que estão posicionados em espelhamento ao público. Ela começa sua fala em língua portuguesa, da qual fará uso em certos momentos da performance, explicando que o trabalho será apresentado em inglês, que é o mesmo idioma dos seus trabalhos tanto literários quanto artísticos. No livro *Memórias da Plantação* ela justifica o uso do inglês pela acessibilidade e pela inclusão, pois em língua inglesa grande parte das palavras não tem gênero. Ela apresenta o telão das legendas e começa, então, a introduzir, ainda em português, a palestra-performance que ela afirma

³ GRADA KILOMBA: *Descolonizando o Conhecimento*. Youtube, 19 de março. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em:.05 de maio de 2021

ser uma colagem de seu trabalho literário e audiovisual até o presente, visando trazer o conhecimento à performance.

Figura 12 - MIT



Fonte: Vídeo GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Então, Grada Kilomba lê ao público um trecho do livro *Teaching to Transgress*, da autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense Bell Hooks:

Eu cheguei à teoria porque eu estava sofrendo. A dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar vivendo. Eu cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, porque eu queria fazer a dor ir embora. É por isso que eu cheguei à teoria. Eu vi, na teoria, um local para a cura.

A citação aparece como uma definição do que pode ser descolonizar o conhecimento. Kilomba apresenta parte do que será desenvolvido ao longo de toda a obra: a ideia de que o conhecimento presente nas instituições pode

ser violento, colonial e discriminatório, mas que a escrita pode ser também um lugar de pertencimento e libertação, características do ato de descolonizar o conhecimento. A artista propõe que o início de tal processo ocorre quando a biografia e a teoria se juntam. Disso, veremos um exemplo um pouco mais à frente e ao longo de toda a performance em diferentes espectros.

Durante esses primeiros minutos, observam-se questões que serão centrais a partir de então. A autora se coloca em uma postura de autoridade de ensino, como alguém que transmite conhecimento, pois, de início, o espectador se vê confrontado com elementos de sala de aula, como a escrivanhinha, os atores em postura de alunos no telão ao fundo, a ausência de qualquer ruído ou música, como seria esperado em uma palestra. Porém, a própria Grada Kilomba já anuncia que esta é uma palestra-performance, além de ressaltar seu interesse pela interconexão de diferentes disciplinas ao dizer que transita entre o teórico, o narrativo e o literário. É a partir dessa interligação que serão tratados os temas centrais: o trauma e o silenciamento oriundos da perpetuação e transmissão do conhecimento de modo violento e colonial em oposição à busca por um conhecimento emancipador, libertador e descolonial.

A Máscara

Então começa o que a autora chama de primeira história: A Máscara. Ela inicia um relato sobre o quadro que havia na casa de sua avó com um retrato da Escrava Anastácia. Vemos ao fundo uma imagem da tal escrava com uma máscara de ferro, e o desenho ocupa um espaço pequeno do grande telão preto, como um pequeno quadro na parede que some depois de alguns segundos. E assim temos um lance da cena que ela nos descreve. Nos

transportamos para essa memória de sua infância a respeito de um o quadro que ficava na parede em cima do sofá, onde se costumava colocar em homenagem, uma flor branca, água limpa e um café sem açúcar. Observa-se então, que a palestra-performance também começa pela biografia da própria Kilomba. Referências que desencadeiam memórias, memórias que marcam um olhar para a realidade, para a história, para o mundo.

A artista conta que ouviu de sua avó que a escrava foi castigada a usar uma máscara por falar em favor da emancipação e que ela não deveria nunca esquecer disso. Mas assegura que nunca poderia esquecer uma história como essa, pois o passado colonial é impossível de ser esquecido mesmo quando se prefere esquecer.

Figura 13 – Castigo de Escravo

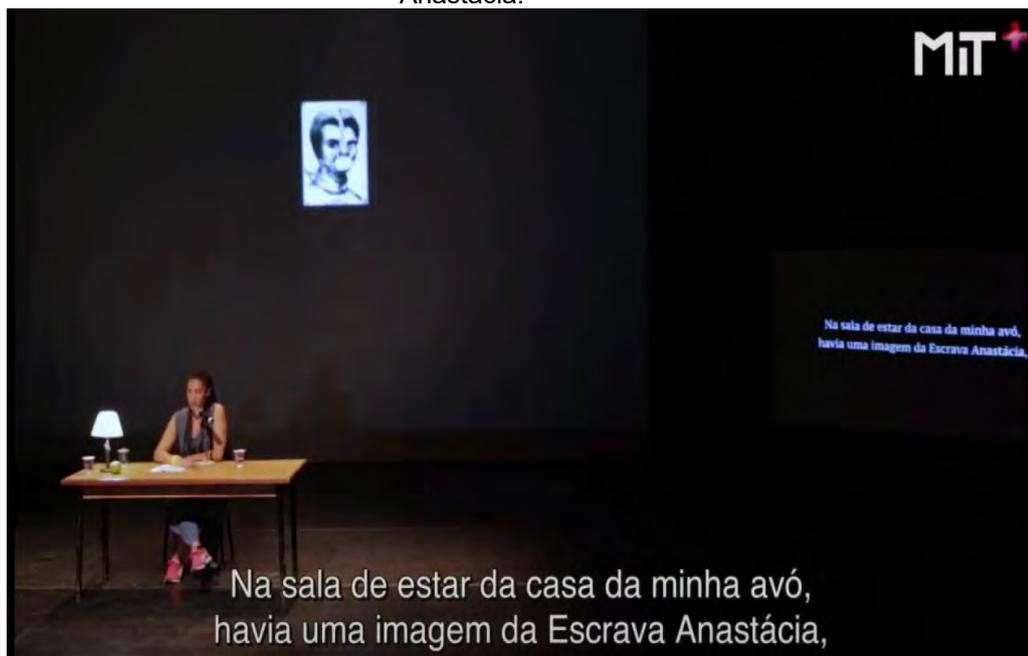


Fonte: Arago, Jacques Etienne. Castigo de Escravos, 1839

Vê-se no telão ao fundo a imagem em preto e branco de duas mulheres negras usando máscaras semelhantes à de Escrava Anastácia e na sequência Kilomba diz: “A teoria da memória é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Não é possível simplesmente esquecer e não há como evitar

a lembrança. A máscara não pode ser esquecida”. As imagens da tela se equivalem a fotos contemporâneas de mulheres que podem existir nos dias de hoje, reforçando a ideia de que o passado colonial se faz presente e como o silenciamento ainda se dá, mesmo que de outras formas. Além disso, pode-se notar que as imagens não estão estáticas, há um leve movimento de zoom na fotografia, como se o espectador se aproximasse dela e pudesse ver que tal história está ainda em movimento.

Figura 14 - na sala de estar da casa da minha avó, havia uma imagem da escrava Anastácia.



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

A autora enfatiza o fato de que a máscara foi um instrumento concreto

e real usado pelo projeto colonial por 300 anos. Uma descrição da máscara é feita como que trazendo a ferramenta de tortura para materialidade. Ela possuía um metal que ficava colocado dentro da boca do sujeito negro, entre a língua e a mandíbula, sendo presa atrás da cabeça por duas cordas, uma em volta do queixo e outra em volta do nariz e da testa. Essa descrição faz com que a máscara se materialize na mente de quem assiste e traz um senso de realidade e de concretude para a violência colonial. Kilomba conta que a função do instrumento era inicialmente prevenir que os escravos comessem as colheitas das plantações - em *Memórias da Plantação* é dito também que se usava a máscara para impedir uma forma comum de suicídio dos escravos que consistia na ingestão de terra. Mas é colocado que a função primordial da máscara era silenciar e instaurar o medo. O medo de falar. A imagem do telão ao fundo começa a mudar para a foto de uma menina negra sorrindo, mas vemos o sorriso dela através de uma fita adesiva que cobre a boca. Havia-se visto a imagem de Escrava Anastácia de máscara, das outras duas mulheres de máscara no que poderia ser uma performance e agora vemos uma terceira mulher, mas é uma menina. O rosto dela aparece justamente na fala mais explicitamente violenta da história de *A Máscara*: o seu sorriso é visto em meio à descrição de castigo e suicídio. Essa fotografia também nos fala da perpetuação desse silenciamento e dessa violência, ela é o símbolo de que, ainda hoje, crianças negras crescem com uma máscara, ainda que metafórica ou “transparente” como sua fita adesiva sobre a boca. Nessa imagem o movimento é inverso e nos afastamos dela e, então, Grada Kilomba propõe que a máscara traz à tona muitas perguntas: “quem pode falar e quem não pode? E, acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito

Negro tem que ser calada? Por que essa boca tem que ser silenciada? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que o sujeito branco teria que ouvir?”

Kilomba denuncia o medo sentido pelo opressor de confrontar a verdade desconfortável, que não deve ser falada ou ouvida. A verdade deve permanecer “*quieta como um segredo*”. São colocados como segredos a escravidão, o colonialismo e, o maior deles, o racismo. Essas são coisas que não podem ser ditas, mas também não são esquecidas por estarem nas estruturas de nossa sociedade pós-colonial e, assim, se fazem presentes. É afirmado que o medo de ouvir o que poderia ser revelado pode ser articulado com a noção psicanalítica de repressão, que seria afastar algo do plano consciente para que certas verdades possam ser mantidas apenas nas profundezas do inconsciente, o que permite a negação de toda opressão racista existente até hoje. É então que a foto da menina desaparece do telão.

Em seguida, Kilomba começa a enunciar as seguintes frases: “Eu não sei do que você está falando”, “Eu não me lembro”, “Eu não acredito no que você está dizendo”, “Você não está exagerando?”, “Eu acho que você está levando isso a sério demais”, “Você é muito sensível em relação ao racismo”. Ela não apresenta nada antes dessa fala e as sentenças acontecem como uma interrupção de seu raciocínio para só depois a artista explicar que essas são expressões desse processo de repressão através do qual um sujeito resiste trazendo a informação inconsciente para o consciente. São frases fragmentos que revelam questões diversas e pronunciadas, propiciam ao receptor a geração de imagens que revelam, denunciam situações em que foram proferidas.

Nesse momento da apresentação, surge a simbologia da boca como um órgão da fala e a da emancipação. No sistema racista, a boca passa a ser símbolo de opressão por excelência que tem potencial para revelar as verdades desconfortáveis e, portanto, deve ser confinado, controlado e colonizado. Desse modo, falar se torna praticamente impossível. Por mais que sujeitos negros tenham falado por centenas de anos, suas vozes foram silenciadas por meio do racismo. A autora afirma que essa impossibilidade ilustra como o ato de falar e silenciar se dá como um projeto análogo, como um acordo ou uma negociação. Ela dá como exemplo a própria palestra-performance que está acontecendo, onde os espectadores a ouvem e, assim, ela se impõe como o “sujeito falante”.

Para exemplificar Kilomba, enfatizando sua performance, então pergunta: “Imaginem que não queiram mais me ouvir, mas continuo passando conhecimento. Eu seria o sujeito falante?” E em seguida propõe um jogo: ela contará até três e todos na plateia começarão a falar entre si até que ela diga “*stop*”. Quando o jogo começa, ela continua a falar, porém ninguém a ouve, obviamente. Kilomba apresenta o ato de fala como uma negociação entre os que falam e os que escutam. Por mais que ela continuasse falando e passando conhecimento, ela não era mais o “*sujeito falante*”, ela perdeu essa autoridade. Alguém só pode falar se é ouvido e ser ouvido é pertencer - e vice-versa. A máscara é símbolo do medo de que o colonizado possa um dia ser ouvido e então passar a pertencer.

Em *A Máscara*, Grada Kilomba cumpre o que havia mencionado em sua introdução ao iniciar o seu processo de transmissão de conhecimento nessa palestra-performance ao falar de sua própria biografia. Ela parte de uma

memória quase íntima e ligada à ancestralidade para tocar na história e na memória de todo um povo silenciado. Nesse momento, observa-se como o silenciamento físico e absolutamente literal toma dimensões simbólicas e metafóricas. A imagem de Escrava Anastácia seguida de fotografias de mulheres contemporâneas unida à fala da artista coloca em evidência a importância da lembrança que resiste à violência da repressão da branquitude, que existe para não tornar consciente a verdade que se pretende manter violentamente no desconhecido.

Conakry

A transição para a segunda história é o filme *Conakry*. Antes de apresentar o curta-metragem, a artista faz uma introdução ao público, em português, contando que o vídeo foi feito em parceria com as artistas Filipa César, que foi diretora, e Diana McCarty, que, junto com Kilomba, também performa. O curta-metragem é dedicado ao revolucionário Amílcar Cabral e o título é o nome da capital de Guiné, onde o líder do *Partido Africano para a Independência de Guiné Bissau e Cabo Verde* realizou diversas atividades e alianças em além de ser a cidade onde ele foi assassinado em 1973.

Trazendo novamente a questão de sua própria biografia, Grada Kilomba relata que sua família veio de Guiné Bissau e Angola e que Amílcar Cabral foi muito importante para essas nações. Faz-se, então, uma conexão entre a biografia da artista à de Cabral. Ela ressalta que ele era muito apaixonado por cinema e afirma que o revolucionário guineense também era ligado à performance do conhecimento, que ela define como: “*trazer o conhecimento à performance, à visualização, ao movimento.*” Introduzindo o filme a autora menciona, também, que Cabral enviou quatro jovens à Cuba

para que se tornassem realizadores de cinema, pois ele acreditava que esse poderia ser uma ferramenta de um processo de educação e descolonização. As imagens feitas por esses jovens desapareceram no período de guerra de independência, porém, algumas gravações foram reencontradas e digitalizadas, e as três artistas começaram então a trabalhar em cima dessas outras imagens. Dessa forma, iniciou-se um outro processo de descolonizar o conhecimento, que seria o de fazer um funeral digno no sentido de prestar uma homenagem e preservar a memória e trazer um alento ao coração diante da violência colonial que pelo do conhecimento hegemônico das instituições apaga e silencia a história dos sujeitos negros. Ela afirma que, ao se perpetuar uma história fragmentada, pessoas importantes não são reconhecidas, documentadas, vistas em museus ou filmes e por isso seria importante fazer um funeral, no sentido de colher o que se conhece e de criar uma nova narrativa para “*amansar os fantasmas*”, pois, Kilomba pontua que a história colonial é como um fantasma que nos paralisa. Esse filme seria esse funeral que perpetua a memória e permite honrar as figuras apagadas pela história.

O filme inicia com a filmagem de uma obra que contém três pessoas negras: uma figura feminina e duas masculinas. A primeira segura uma foice, o segundo um tambor e o terceiro um fuzil e uma tocha enquanto ouve-se uma música. As figuras nessa imagem não possuem rostos em suas representações e remetem à simbologia do povo do campo, através da foice; da arte, por meio do tambor; e da guerra, pelo fuzil e pela tocha. Essa obra visual, que aparece no início, passa primeiro a impressão de uma propaganda revolucionária. Temos, então, o exemplo de um processo de independência

política e institucional da colonização. Um ato descolonial revolucionário e estrutural afetando o povo e as instituições de um país.

Figura 15 – Vídeo descolonizando o conhecimento



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

A artista Diana McCarty possui a primeira fala do filme, e começa dizendo que, depois de mais de 30 anos, o Arquivo de Guiné se tornará acessível, tendo 40 horas de vídeo digitalizadas em 2012. A fala acontece enquanto a câmera começa a se deslocar em torno da artista. O foco do arquivo de Guiné está nos artistas José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana N'Hada, que foram enviados por Amílcar Cabral em 1967 para Cuba para que estudassem cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos. As imagens foram captadas entre 1972 e 1980 em Guiné Bissau durante a guerra de independência e a reconstrução da nação pós-independência. McCarty nos diz que essas são evidências materiais do nascimento da produção Guineense de cinematografia, que

ocorre quando os quatro artistas regressam à Guiné-Bissau para documentar o movimento de independência. Ao dizer isso, a câmera começa a revelar o edifício da *Casa de Culturas do Mundo*, em Berlim, mostrando seus corredores enquanto McCarty passa a um papel de narradora *off-screen* que segue falando sem aparecer mais até o fim do vídeo. É relatado que o arquivo de filmagens contém imagens em bruto de documentários e noticiários, além de arquivos de áudio, e é acrescentado, também, que alguns desses materiais foram enviados por países que apoiaram a independência de Guiné-Bissau, incluindo o cineasta francês Chris Marker, que deixou filmes lá em 1979. E, assim, seguimos ouvindo a jornada dessas imagens enquanto a câmera adentra o saguão da construção. É dito que, em 2012, Filipa César - que dirige o filme *Conakry* - acompanhada pelo produtor Natxo Checa foram até à Guiné-Bissau, logo depois do golpe de Estado do país em abril daquele ano, para recolher o material cinematográfico e trazê-lo para Berlim. Antes disso, os filmes permaneceram guardados por anos no Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual de Guiné-Bissau. Os rolos de 16mm estavam em diferentes estados de deterioração e estão sendo digitalizados por um leitor de películas criado pelo engenheiro Reiner Meyer. O som que acompanha essas imagens ainda não foi recuperado e digitalizado por razões técnicas, econômicas e diplomáticas, segundo McCarty. É ressaltado que as cópias serão retornadas ao país de origem ao fim de 2012.

O edifício, que segue sendo mostrado em diferentes ângulos do plano sequência, foi um centro de congressos aberto em 1957 e projetado pelo arquiteto americano Hugh Stubbins, sendo um presente do governo dos EUA para a Alemanha Ocidental. É então que a câmera para por alguns instantes

em frente a um jovem negro de mochila, semelhante a um estudante, que olha para trás e depois segue andando. Em seguida, entra Grada Kilomba que é apresentada pela narradora, afirmando que a escritora irá compartilhar suas leituras de algumas filmagens do arquivo. A partir de então, vê-se a alternância de falas entre Kilomba e McCarty até o fim do filme, porém é um diálogo em que as artistas não falam em segunda pessoa, não se direcionam uma à outra e percebe-se sempre uma pausa entre a fala de cada uma. Nota-se um exemplo da negociação que ocorre para que todos sejam “*sujeito falantes*”, como visto anteriormente em *A Máscara*. Há um acordo para que todos sejam sujeitos e sejam ouvidos, portanto, todos pertencem, cada um com seu lugar de fala. A artista branca havia aparecido no começo e agora sai de cena, enquanto Kilomba sempre fala sendo vista pelo espectador. Após ser apresentada por McCarty, Grada aparece subindo um curta escada, como se estivesse se elevando a um lugar de autoridade, e no andar onde ela se coloca há imagens sendo projetadas em uma parede atrás dela.

Seguidamente, McCarty relata que, em setembro de 1972, em Conacri, capital da Guiné, realizou-se a Semana da Informação, um dos laboratórios menos conhecidos de Amílcar Cabral. Grada Kilomba se posiciona em frente à parede com as projeções fazendo com que as imagens se sobreponham a ela. A artista se mistura às filmagens fazendo parte das próprias, trazendo sua voz ao vídeo mudo.

Figura 16 – Em cada uma destas bobines, um retrato em linguagem visual



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Ela inicia sua fala ao dizer que a palavra descolonização está, por meio dessas capturas, escrita em imagens, sendo retratada através dos rolos, e, ao longo dessa fala, aparece projetada a imagem de um homem negro escrevendo, reforçando que nessas filmagens o cinema se torna um ato de descolonização. Kilomba se desloca e sai de frente da projeção que se estende por um tempo na imagem de um jovem negro adentrando um caminhão, e então começamos a ver imagens do *Partido Africano para a*

Independência de Guiné-Bissau, fundado por Amílcar Cabral em 1956, como é narrado por McCarty. É dito, também, que ele liderou a resistência armada contra Portugal durante 11 anos, uma luta que só acabou em 1974 com a queda da ditadura portuguesa.

Nas filmagens é apresentado o Palácio do Povo em Conacri, na Guiné. um centro de congressos, assim como o edifício onde é gravado o curta-metragem. Porém o de Guiné foi presente não do governo americano, mas do governo comunista chinês em 1967 para a República Popular Revolucionária da Guiné.

Grada Kilomba retorna para a frente das projeções e então diz que nesse momento ela fala pois o som que pertence às filmagens ainda não chegou e talvez nem chegue, porém o que ela diz pode não ser o que as imagens têm a intenção de dizer. E, então, entende-se que ela fala por si, não pelos revolucionários exibidos nas filmagens, e nesse momento é mostrada a imagem de um rádio, como se sua voz pudesse estar na sala que está sendo filmada. Ela assegura que o nome de Amílcar Cabral nunca lhe foi mencionado nos livros de história ou em sala de aula, onde ela e outros alunos negros sentavam-se ao fundo. Logo, nota-se a presença de mais um relato biográfico da artista, agora dos tempos de escola, onde não só ela e os demais alunos não brancos estavam colocados ao fundo da sala, mas onde a história de seu povo foi posta à margem. Kilomba afirma que lhe foi tirada a oportunidade de vivenciar memórias de orgulho de uma revolução descolonial como poderia ter acontecido caso essas imagens tivessem chegado antes. Mas ela assegura que as imagens não chegam tarde demais, elas chegaram

a tempo. Prontamente, Kilomba se vira de lado olhando as imagens projetadas na parede, levando um momento para contemplá-las

A escritora se retira novamente da frente das filmagens e McCarty diz que o homem que aparece no papel de anfitrião e curador é o próprio Amílcar Cabral recebendo seus convidados em seu evento. McCarty salienta que o momento apresentado nessas filmagens é histórico, mas acrescenta: “Mas, de que história? A luta pela independência africana? A força política da tradição e da modernidade? Do cinema militante em África?” De pronto, a artista responde a própria pergunta ao dizer que todas as anteriores. Enquanto isso, vemos imagens de espectadores do evento em questão, e eles aparecem junto a uma faixa grande onde está escrito em inglês e francês: “Progresso não é um presente, mas uma vitória.” Essa frase aparece como uma lembrança de que o povo aqui retratado está em meio a uma guerra, lembrança essa que é relevante pois não se vê nenhuma violência explícita no vídeo, mas sim a importância da arte - aqui, o cinema - na revolução para qual a vitória só pode ser alcançada com luta em múltiplas esferas.

É quando Grada Kilomba volta para a frente das projeções e retoma sua fala. Ela anuncia que Stokely Carmichael, ex-primeiro-ministro honorário do Partido dos Panteras Negras, aparece nas gravações adentrando o centro de congressos de Guiné junto a sua esposa, a cantora sul-africana Miriam Makeba. Além dele, vê-se também Andrée Touré, a primeira-dama de Guiné-Conacri e, o próprio presidente, Sékou Touré, que foi convidado por Cabral para o evento. E nesse momento, ao apresentá-los, Kilomba permanece lendo enquanto fica de lado e olha para as imagens ao mesmo tempo. Ela repete o nome dos quatro jovens realizadores que regressaram de Cuba para filmar o

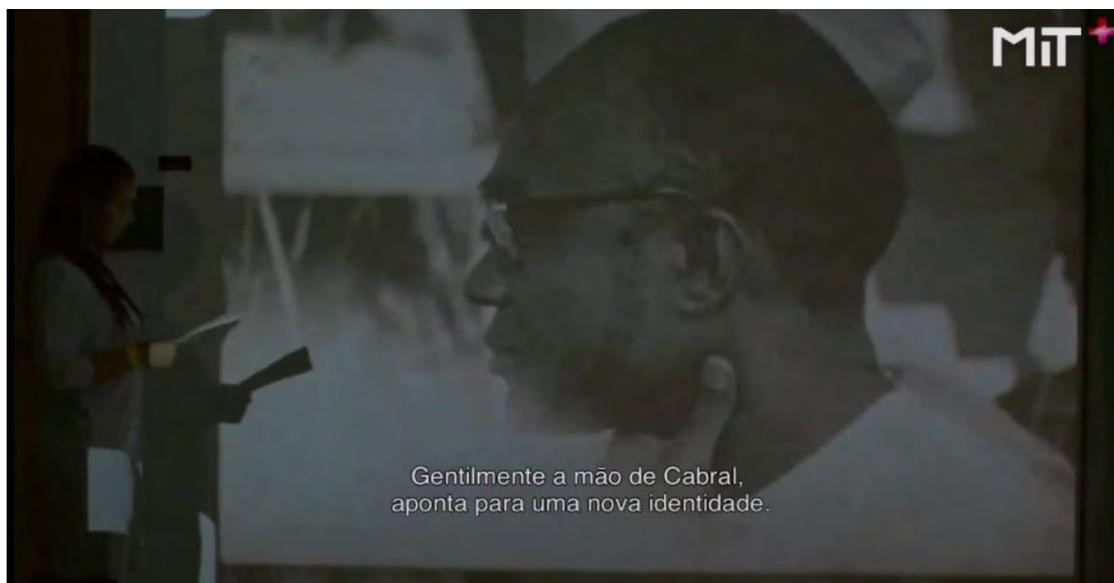
ato descolonial, enquanto lentamente retorna a dar as costas para as imagens e virar-se para frente da câmera. *“Captam relances de força, olhares de competência e dignidade misturados com alegria e contentamento. Captam as imagens que eu gostaria de ter visto em criança”*. Ela se volta novamente para as projeções e sai de cena.

A voz de McCarty retorna, e, se anteriormente ela fala de História enquanto disciplina, agora ela ressalta como essas imagens, mesmo sem som, contam muitas histórias, no sentido de narrativas, e, sobre elas, ela faz uma nova pergunta: “Mas de quem? Dos sujeitos, de quatro jovens realizadores? Dos cidadãos de uma instável Guiné-Bissau pós-revolucionária? Do mundo?” Mais uma vez ela mesma responde enquanto vemos as imagens dos revolucionários em momentos que não remetem ao evento: *“Eu escolho o mundo.”*, justificando sua escolha ao dizer que, desse modo, essa passa a ser a sua própria história também.

É quando as gravações se detêm na imagem de Cabral posicionado com a mão esquerda apoiada em seu pescoço e Kilomba volta a andar para frente das imagens. Enquanto ela vai se voltando aos poucos para a frente da câmera, ela afirma que a mão do revolucionário apontou para uma nova identidade. *“Seu continente recebendo um novo corpo, a sua história recebendo uma nova língua, seu povo dado um novo abrigo, a sua língua recuperada. Número, estatísticas, documentos, mapas, fotografias, livros. Uma sala cheia de provas empíricas contra essas intrusivas memórias de subordinação.”* Ao longo dessa fala, é possível ver uma sequência de imagens de mãos apontando para cima, em seguida a figura de um mapa e, então, a

imagem desfocada de um homem negro de costas olhando para frente e é quando ela se retira mais uma vez.

Figura 17 – Gentilmente a mão de Cabral aponta para uma nova identidade.



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

McCarty retorna falando sobre a erosão dos filmes, e acrescenta a erosão do tempo - que pode ser compreendida como o apagamento da história - e a erosão do espaço - remetendo à nação de Guiné-Bissau. E, novamente, ela traz novas perguntas ao questionar sobre essas memórias, indagando se elas são memórias perdidas ou encontradas e, ao aparecerem imagens de crianças no vídeo, a artista se pergunta se elas se lembrariam carinhosamente daquele momento, e o que haveria se passado com elas. Kilomba, então, volta à cena pela esquerda mais uma vez, apresentando a imagem projetada de Cabral desdobrando uma bandeira portuguesa e entregando-a à primeira-dama de Guiné, Andrée Touré. Ela ressalta que não há amargura nesses gestos ou palavras - por mais que não possamos ouvi-las. A ideia é reforçada, pois nos é apresentada no telão uma carta redigida

pelo próprio Amílcar Cabral no Natal de 1966, dirigida a soldados portugueses durante a luta de independência. Prontamente, a carta é lida pela escritora: “Nessa quadra do ano, em que as famílias comemoram sua existência e se renovam nos corações dos homens as esperanças de uma vida melhor, tenho prazer de vos dirigir saudações fraternais e combativas em nome da direção do nosso Partido e do nosso Povo. Somos a mesma família, porque enfrentamos juntos os mesmos problemas”. Deste modo, se põe claro o fato da revolução não ser uma luta contra o povo português, e sim contra o Estado português, que usa de seu povo para se manter.

A voz de McCarty regressa destacando que as imagens foram feitas em meio a uma revolução, documentando os próprios revolucionários e, por conseguinte, ela nos traz mais uma pergunta: “É assim que uma revolução se imagina a si mesma? Tão bonita.” De modo diferente das outras questões postas pela artista, dessa vez, ela não traz uma resposta e a questão fica aberta. Nesse momento, também do modo distinto das outras alternâncias do diálogo, Kilomba não sai de cena, porém as projeções não estão em cima dela. Ao retomar sua fala, ela enuncia, se voltando para frente da câmera, andando lentamente para trás para começar a se misturar novamente às projeções: “Descolonização foi um ato global. Um ato de humanismo, para o qual cada indivíduo foi convidado a participar. Todos juntos na mesma sala, mulheres e homens, crianças e adultos, de Norte e Sul, falam uma linguagem virtual comum. E cada um destes momentos captados em película.” A artista volta a olhar a projeção e conta que quatro meses depois da Semana da Informação, Amílcar Cabral foi assassinado e que as filmagens quase desapareceram, apagando esses acontecimentos como se eles não tivessem

ocorrido. Então, Kilomba encerra falando pela primeira vez na segunda pessoa e tirando os olhos de seu texto: “Perguntas?”. Faz como uma professora na conclusão de uma aula enquanto o filme se termina com a imagem das três pessoas segurando a foice, o tambor, o fuzil e a tocha que haviam aparecido no início, porém agora não aparecem apenas como a representação de grupo em uma propaganda revolucionária, ao passo que as figuras sem rosto agora parece ganhar o rosto de todos aqueles retratos vistos nas filmagens de José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana N’Hada.

Figura 18 – Perguntas?



Fonte: GRADA KILOMBA: *Descolonizando o Conhecimento*. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

A multiplicidade de perspectivas em *Conakry* já é posta do início ao se notar como a câmera se movimenta pelo cenário, girando e mostrando-o em diversos ângulos. Tal diversidade de abordagens está presente também na dialética entre as duas artistas que performam e, claramente, na variedade de disciplinas em interação calculada que se é possível ver. A coreografia unida ao texto e às filmagens permite um trabalho interdisciplinar dos temas aqui

tratados. É uma obra sobre uma revolução descolonial e denuncia a violência colonial, porém o faz sem mostrar nenhuma cena de violência. Ela é focada na arte da revolução. Não sobre arte revolucionária com a intenção de instrumentalizar obras artísticas por um propósito de retomada de poder, mas as esferas do cinema e da luta como elementos que caminham juntos e intrínsecos, de forma transdisciplinar. Observam-se, também, temáticas presentes em toda a palestra-performance de Kilomba, como a subjetividade em informes biográficos da própria artista e de Amílcar Cabral unidas à evidências de uma História quase esquecida desses povos africanos - um esquecimento que se comporta como uma máscara metafórica. Ao contar a história do nascimento da produção cinematográfica Guineense, mostrando sorrisos e olhares esperançoso do povo em plena luta por independência, *Conakry* cumpre, de fato, o papel de um funeral em homenagem a um herói da descolonização em múltiplos meios, tão variados quanto os explorados nesse ritual que “amansa os fantasmas” da colonização.

Quem pode falar?

O filme *Conakry* é apresentado como uma transição para esse momento da palestra-performance, posto como a segunda história, intitulada: Quem pode falar? Nesse momento, a palestra-performance volta ao seu cenário do início: com Kilomba sentada na escrivaninha, com sua luminária de leitura acesa ao lado de seus papéis com seus textos e a projeção dos 5 atores ao fundo, espelhados ao público do teatro. A artista nos traz mais um relato de sua vida ao contar de sua experiência enquanto professora na universidade de Humboldt, em Berlim, onde ela lecionou as disciplinas de Estudos pós-coloniais e Estudos de gênero. Nota-se que é trazida para a

performance uma instituição de ensino tradicional e europeia.

Isso é feito ao contar que no primeiro dia de aula do semestre ela faz uma série de perguntas a seus alunos:

O que foi a Conferência de Berlim de 1884-1885? Quais países asiáticos e africanos foram colonizados pela Alemanha ou Portugal? Quantos anos durou a colonização? E concluo com perguntas mais específicas, tais como: 'Quem foi Amílcar Cabral e qual foi seu papel no movimento de libertação? Quem foi a Rainha Nzinga? Quando Patrice Lumumba foi assassinado? Quem foi May Ayim? Quem escreveu *Pele Negra, Máscaras Brancas*? Nomeie um livro da Audre Lorde.

Em sequência ela traz duas perguntas feitas em língua portuguesa, aproximando o público brasileiro das questões: "De que língua deriva o termo 'quilombo'? E 'Kilomba', sabem o que significa? Quantas línguas, não dialetos como se diz, línguas são faladas em Angola?".

Após colocar tais perguntas vertiginosas aos espectadores, que estão postos na posição de alunos, ela, em posição de professora, ressalta os quão simples e básicos são esses questionamentos e acaba por explicar o que foi a conferência de Berlim:

Na Conferência de Berlim, Otto von Bismark convidou todos os países europeus para ir a Berlim a fim de dividir a África continental entre eles. Isso é a conferência de Berlim. Eles pegaram uma régua e dividiram o continente com uma linha em sete pedaços. Um pedaço para os alemães. Um pedaço para os belgas. Outro para os britânicos. Um pedaço para os franceses. Um pedaço para os espanhóis e um para os portugueses.

Enquanto descreve a divisão do continente africano listando cada um

dos países culpados por cada respectiva dominação, Kilomba faz gestos na mesa como se estivesse dividindo o mapa em sua frente. Essa enumeração, acompanhada pelos movimentos cortantes da divisão no mapa, se dá como mais uma descrição explícita de violência colonial. Ao relatar que seus seminários eram cheios, havendo de 80 a 100 alunos, ela ressalta que poucos sabiam responder suas perguntas que ela qualifica mais uma vez como simples e básicas. É contado que, ao decorrer dos questionamentos, um pequeno número de alunos não-brancos começa a responder cautelosamente, levantando a mão, e, então; a própria Grada Kilomba levanta a sua própria mão como exemplo.

Por fim, a artista afirma que a sala de aula se torna um espaço de performance, onde a própria ideia de conhecimento começa a mudar e onde os não-brancos se tornam visíveis e os brancos se calam e ficam invisíveis. Isso não se dá através da opressão, mas porque eles não têm o conhecimento que é requerido nessa situação. A partir daí, a própria ideia de conhecimento é posta em questão, porém por meio da performance que escancara como o conhecimento está intrinsecamente ligado à raça, ao gênero e ao poder. Em seguida, ela propõe novas perguntas:

Quem sabe o quê? E quem não sabe? E por quê?
Qual conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte dos programas oficiais? E qual conhecimento não? A quem pertence esse conhecimento? Quem é reconhecido por conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? Quem pode produzir conhecimento? Quem pode performá-lo? E quem não pode?

Ao alternar suas perguntas em frases afirmativas, e depois refazê-las

em sentenças negativas, cada questionamento é feito por uma perspectiva diferente. E, em seguida, ela traz ao espectador mais uma resposta:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. É considerada legítima a epistemologia que reflete interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal.

Em seguida, Grada Kilomba apresenta uma explicação do que é epistemologia, começando pela etimologia da palavra grega, que permite a definição de: “ciência da aquisição de conhecimento”. A partir daí, a autora desmembra o conceito em três partes ao afirmar que a epistemologia determina: 1) os temas que merecem ser tratados e quais questões devem ser postas para produzir conhecimento; 2) os paradigmas, perspectivas e narrativas que podem ser usados para a análise de um objeto de estudos; 3) os métodos, ou seja, de que maneira e em que formatos pode-se fazer uso na produção de conhecimento. E, assim, é estabelecido como e a partir de quais questões, perspectivas e formatos é possível construir e transmitir conhecimento verdadeiro, porém, primordialmente, determinar quem pode produzi-lo e em quem se pode acreditar.

A partir desse pensamento, Kilomba começa a discorrer a respeito da desvalorização do que ela chama de “nosso trabalho”, que se refere à produção de conhecimento de sujeitos negros. Ela interrompe sua fala com as seguintes frases: “Isso não é nada objetivo.” “Você tem que ser um pouco mais neutra” “Se quiser se tornar uma acadêmica, você deve ser impessoal.”

“A ciência é universal, não objetiva.” “O problema é a sua superinterpretação da realidade. Você deve se achar a rainha da interpretação”. Tais comentários ilustram a hierarquia colonial que silencia sujeitos negros assim que tentam passar conhecimento, assim como no jogo proposto no início da palestra-performance, e assim como uma máscara metafórica. Desse modo, os discursos brancos permanecem no centro como norma, enquanto discursos de sujeitos negros são postos na margem e não pertencem às instituições.

Em seguida, a artista enuncia: “Quando eles falam, é científico: quando nós falamos, não é científico. Quando eles falam, é universal; quando nós falamos, é específico. Quando eles falam, é objetivo; quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles falam, é neutro, nós somos pessoais. Eles são racionais, nós somos emocionais. Eles são imparciais, nós somos parciais. Eles têm fatos, nós temos opiniões. Eles têm conhecimento, nós temos experiências.” Essas sentenças possuem uma ênfase nos pronomes “nós” e “eles”, através dos quais fica claro, mais uma vez, a subjetividade proposta nesse trabalho de Grada Kilomba. Ela expõe o silenciamento imposto a sujeitos negros nas instituições estruturalmente brancas como uma violência advinda da colonização. Ela encerra essa passagem da palestra-performance ao dizer: “Não estamos lidando com uma ‘coexistência pacífica de palavras’, não! Mas com uma hierarquia violenta que define quem pode falar”. Assim, ela termina de responder à pergunta: “Quem pode falar?” que compõe esse trecho repleto de questionamentos.

Memórias da plantação I: Nós estamos falando de negação

Um vídeo com os cinco atores vistos anteriormente ao fundo da palestra-performance começa no telão ao fundo onde eles estão em cena, em

cima de um palco. São três mulheres e dois homens, todos segurando livros nas mãos. Eles leem o texto confirmando a importância da escrita e da palavra. Mas também estão presentes na construção do sentido todos os elementos visuais captados pela câmera na gravação da leitura. Os atores vestem roupas pretas e cinzas, enquanto a luz dura vinda de cima está direcionada para cada um deles, de modo que o resto do palco permanece escuro. Os três que estão ao centro descruzam suas pernas e as mulheres, que estão nas pontas da esquerda e da direita, permanecem com as pernas cruzadas no momento em que todos falam em uníssono olhando para frente: “Hoje, eu venho expor o que foi mantido em silêncio, como um segredo. Eu venho expor o racismo sem remorsos, pena, vergonha ou culpa.”

Figura 19 - MIT



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Em seguida, a luz se apaga e então aparece, ao som de uma música, o título e os créditos em letras brancas em um fundo preto: “Memórias da Plantação, uma leitura cênica escrita e dirigida por Grada Kilomba. Performada por

Martha Fessehazion, Moses Leo, Araba Walton, Michael Edode Ojake, Sara-Hiruth Zewde. Part I 'Nós estamos falando de negação...'

Novamente abre-se a imagem do palco com os atores, porém a câmera foca apenas a atriz posicionada na extremidade direita, onde uma luz incide sobre ela que lê um relato a respeito da negação de sua negritude. Ela conta sobre uma conversa que teve com a amiga de infância que mencionou não a ver como negra justamente quando ela foi exprimir as dificuldades de ser sempre a única pessoa negra no lugar onde vive. O fato de não ser negra, é colocado por essa amiga, como um elogio. Então, a luz recai sobre os outros atores, que trazem frases que manifestam a negação da negritude: “Eu até esqueço que és negra”, “Tu não és mesmo negra”, “Eu não acho que sejas negra”, “Mas, tu só és metade negra”, “No verão sou tão escuro quanto tu.”, “Bem, para mim, tu não és negra”.

Figura 20 – eu fico presa nos seus racismos



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Essas negações acontecem de modo muito similar com as falas que

Grada Kilomba coloca, em interrupções de seu discurso na palestra-performance, como falas silenciadoras e opressoras de sujeitos brancos. Na cena, a mesma atriz que fazia a leitura do relato retoma sua fala enquanto ainda vemos todos os atores participantes, porém a câmera muda o enquadramento da atriz que narra o fato. A câmera mais próxima dela configura a ênfase na análise da situação descrita: *Eu diria que estamos a falar de negação*. No cenário, tudo mais desaparece e a atriz segue dizendo que está presa em um ciclo infernal de racismo onde, quando as pessoas gostam dela, afirmam que ela não é negra, porém quando não gostam dela, alegam que isso não se dá pelo fato de ela ser negra.

As luzes voltam a se apagar e, em seguida, apenas uma se acende, agora permitindo que o espectador veja apenas a atriz posicionada na ponta da esquerda. Ela começa o relato sobre uma conversa, assim como a atriz anterior, mas agora narra um diálogo não com uma amiga, mas com um namorado. O homem em questão é um sujeito branco que é músico de jazz e eles costumavam conversar por horas e passar muito tempo juntos, até que ele conta para ela uma piada que ele diz fazer parte de conversas que tem com seus amigos nos bares: “Ele pegou um pedaço de papel e desenhou um círculo com dois triângulos lá dentro e perguntou-me:

- *O que é isto?*

- *Parece um sinal da cruz vermelha, que foi apagado.*

- *Não, são dois membros do Ku Klux Klan que estão a olhar para baixo, para o homem negro, que foi jogado no buraco.”*

Figura 21 – fui colocada debaixo dos seus pés brancos



GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

As falas do namorado são ditas pela atriz da extremidade direita, que é iluminada apenas por esse momento até que voltamos a ver apenas a atriz da esquerda que havia iniciado essa história. Ela então conta como sentiu dores, inclusive físicas, ao ouvir a tal anedota do namorado branco: “O meu corpo inteiro estava em dor. Eu também, fui colocada debaixo dos seus pés brancos.” Esse é o primeiro momento em que ela nos fala explicitamente que o namorado é branco, e isso ocorre justamente quando se percebe que esse relato fala a respeito da negação do pertencimento dos sujeitos negros. Ao ouvir essa história, presencia-se uma humilhação que através do chiste, coloca o corpo negro na margem, no buraco.

Após esse relato as luzes que iluminam as duas atrizes posicionadas nas extremidades permanecem acesas além de mais uma que incide sobre outro ator, e, então, o vídeo se encaminha para um terceiro momento quando se é escancarada a última instância da negação: a negação do direito à vida. A primeira frase do ator é: “Desejo e inveja”, e ele apresenta a ideia de que o homem branco que toca jazz - o namorado do relato anterior

- ao tocar a música de um homem negro, passa a desejá-lo, mas também possui a fantasia de matá-lo, de modo que, ao se apropriar da cultura negra - sem poder ser negro -, o sujeito branco faz uma espécie de linchamento, e assim entende-se a conexão entre a inveja e o desejo. Em sequência, ele se vira para a atriz que está à sua direita e continua sua fala dizendo: “Estás consciente do que é um linchamento? Homens negros batidos até a morte, ou cortados aos pedaços, subjugados a rituais de castração, pendurados em árvores como “estranhos frutos” como diz a canção. Pedaços de homens negros, mãos, línguas, orelhas, testículos, dedos, pênis ali pendurados em árvores, como frutos”. Aqui a violência é explicitamente descrita e transporta o espectador para as atrocidades de um linchamento, criando uma imagem com as palavras que desmascaram a pulsão de morte que recai sobre sujeitos negros. O ator encerra fazendo uma pergunta, virando-se novamente para a atriz que está à direita: “Estranho, não é? Violentamente estranho. Eu acho que este desejo pela morte do homem negro é, na verdade, um complexo de Édipo mal resolvido, o que achas?” Assim, o próprio espectador é convidado a questionar a normalização da violência contra a negritude e o vídeo acaba com os créditos aparecendo novamente com a mesma música tocada no início.

Kilomba retoma sua fala em meio à música, mostrando como os elementos da palestra e da performance se unem, e, enquanto a música ainda toca, ela conta que o vídeo é a gravação de uma performance para teatro criada a partir de seu livro *Memórias da Plantação*. Ela decidiu adaptar o livro para o palco e transformá-lo em performance, trazendo mais disciplinas/linguagens - a performance, a música e o vídeo – que se interligam

com o trabalho literário e acadêmico na composição do tema agregando toda sua posição e perspectiva representada nessa palestra-performance. A artista chamou esses cinco atores para tentar fazer o livro ganhar vida no palco e sua frase termina em sincronia com a música. Vê-se a ideia de performance ligada à ideia de dar vida ao conhecimento, de fazê-lo tocar em novos aspectos, atingir novas camadas e ser transmitido de modo a transgredir normas tradicionais ligadas ao pensamento colonial. Nessa proposta, Kilomba aponta o vídeo como deflagrador da falta de racionalidade e de lógica presente no racismo, anunciando sua retomada do texto para falar dessa irracionalidade, especificamente sobre sujeitos brancos que buscam deslegitimar o discurso contra o racismo: “Você superinterpreta as coisas”. A artista divide esse comentário em dois momentos. O primeiro seria o aviso que descreve a mulher negra como uma distorção da realidade expressa pela palavra “superinterpretação”.

Assim, fazer uma interpretação que se propõe além da epistemologia tradicional é produzir um conhecimento inválido, como se o sujeito oprimido visse algo que não deve ver. Isso se dá do mesmo modo com mulheres que visam romper com o patriarcado, a quem já foram atribuídos ao longo da história até delírios e transtornos psiquiátricos, como a histeria feminina. Porém, mulheres brancas reproduzem essa opressão com mulheres negras e definem o que é o “verdadeiro academicismo” e como ele deve ser transmitido. Esse é um exemplo da complexidade que existe na interseccionalidade entre gênero, raça e poder. O segundo momento que a frase “Você superinterpreta as coisas” revela que se trata das posições de hierarquia. Kilomba faz uso da metáfora de uma rainha que, na fantasia

branca, as mulheres negras gostariam de ser, mas que não conseguem realizar. A rainha é também uma metáfora de poder que explicita a demarcação de espaços e de pertencimento de diferentes corpos, introduzindo a dinâmica na qual a negritude é sinônimo de um corpo “fora de lugar”, que não tem lar, não pertence e é “convidado” a voltar ao seu lugar que está na margem, fora das instituições.

Memórias da plantação II: *De onde és?*

O segundo vídeo da leitura encenada de *Memórias da Plantação* começa com os cinco atores na mesma posição sendo todos iluminados por luzes direcionais. Dessa vez, eles não começam falando em uníssono, mas sim cada um trazendo frases que se complementam:

Detesto quando as pessoas tocam meu cabelo.” “Me perguntam de onde eu venho” “Eu nunca senti nada assim no meu corpo.” “Nos meus dedos.” “Eu expliquei para ela, que eu não gosto.” “Ela disse, que a amiga dela Cubana gosta.” “Eu cresci a ouvir esta palavra.” “Tem que ser algo mau.” “Ela desculpou-se imediatamente.” “Como é que eu lavo o meu cabelo?” “Com água e shampoo!” “Ela suicidou-se.” “Eu acho que ela estava muito só.” “Eu não pude acreditar” “Ele cheirou o meu cabelo e cantou aquela canção...” “Sobre macacos.” “Eu tive sempre que ser melhor que todos os outros.” “Três vezes.” “Quatro.” “Negro e inteligente.” “Zangada.” “Eu não sou agressiva.” “Zangado, porque isto é agressivo.” “Sim, eu penteio-me.” “Eu não quero ser melhor que ninguém.” “Imagina ser a única pessoa negra na família.” “Eu não quero ser pior que ninguém.” Eu percebi-me o quanto eu estava em risco.” “Eu tive que ler muito.” “Aprender” “Estudar.” “Eu li muitos livros.

Esse início apresenta diversas questões ligadas ao corpo, à violência, ao mérito e à reação do sujeito negro diante de traumas decorrentes de episódios de racismo no cotidiano. Quando os créditos aparecem novamente é possível ver o título do vídeo: “De onde és?”

Pode-se ver todos os atores iluminados enquanto a atriz colocada à esquerda e o ator ao seu lado relatam como sujeitos brancos se sentem no direito de lhes perguntar em qualquer situação ou lugar de onde vêm, pois há a preconceção de que alguém não pode ser negro e, no caso, Alemão. Ocorre uma espécie de interrogatório que põe em questão o pertencimento de um corpo negro em um país europeu, alimentando uma fantasia colonial que subjuga corpos não brancos à margem e sendo sempre categorizados, antes de tudo, como uma raça. Assim, sujeitos negros passam a existir a partir da imagem alienada de si. Os próprios sujeitos se veem de fora para dentro a partir da visão da branquitude, que deixa claro que nesse território o sujeito negro é sempre *estrangeiro* - e esse termo é dito em alemão: *Ausländer*.

Figura 22 – Tu não pareces alemão



Fonte: GRADA KILOMBA: Descolonizando o Conhecimento. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Nesse instante, a atriz da ponta direita acrescenta mais um aspecto: a ligação entre raça e voyeurismo:

As pessoas vêm me perguntar de onde eu venho porque elas têm prazer na exibição do 'Outro'. Elas não estão interessadas em escutar que sou de Berlim, mas, em vez, elas querem ouvir uma história exótica, onde suas fantasias coloniais sobre o longínquo 'Outro' são revividas,

posto que as pessoas perguntam de onde ela vem pelo prazer da exibição do "outro" reproduzindo a lógica de dominação ao repetir uma narrativa já pré-estabelecida no imaginário coletivo até os dias de hoje. A atriz expõe os cochichos: "Eu sou esperada em provocar prazer, eu sou despida impacientemente, pergunta atrás de pergunta. O público branco despe-me à procura daquele paraíso..."

Nessa fala é possível ver uma série de referências ao abuso. O prazer decorrente da manutenção da fantasia colonial é posto em proximidade ao prazer sexual ao usar termos como "voyeurismo", "fantasias", "prazer", "despida impacientemente" e, também, ao salientar a insistência para que o sujeito negro satisfaça essa expectativa do sujeito branco, que não aceita uma resposta que não seja a que esperava antes mesmo de interrogar.

A performance se encerra com a pergunta: "De onde vêm seus pais?" como uma insistência para ouvir tal história exótica demonstrando a insatisfação que se manifesta quando não há a concretização da fantasia colonial.

Figura 23 – "E teus pais, de onde vêm?"



Fonte: GRADA KILOMBA: *Descolonizando o Conhecimento*. Youtube, 19 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>>. Acesso em: 22 de outubro 2021

Depois dos vídeos da leitura encenada de *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba espera que a música dos créditos termine para iniciar uma espécie de conclusão da palestra-performance, enquanto se pode ver os cinco atores ainda ao fundo no telão. Ela começa por dizer que essas questões apresentadas até então são as incoerências que ela tenta romper, além de buscar a criação de um conhecimento emancipador e alternativo que parece nunca chegar. A produção de conhecimento em espaços como o teatro, centros culturais e universidades ocorre de modo que se esqueça que tais instituições não são neutras; e sim, espaços que historicamente produziu violência e que historicamente têm uma relação problemática com a negritude: “Aqui, nós temos sido: objetificados, classificados, teorizados, desumanizados, infantilizados, criminalizados, brutalizados, sexualizados, expostos, exibidos, e, por vezes, mortos.” Então, ela dá a palavra ao autor Frantz Fanon: “O que mais isso poderia ser para mim, senão uma amputação, uma excisão, uma hemorragia que respinga meu corpo inteiro com sangue

negro?” Fanon, segundo a autora, faz uso da linguagem do trauma do mesmo modo que outros sujeitos negros ao falar de episódios de racismo cotidiano, mostrando o impacto corpóreo e o sentimento de perda gerado pela violência.

A perda em questão é a falta daquilo que realmente se tem e de quem se é, pois ao ser bombardeado por fantasias coloniais que reforçam uma ideia daquilo que é esperado do sujeito negro ele passa a não se reconhecer anulando a si próprio “Eu sentia lâminas me abrindo por dentro... E eu não conseguia mais rir”. - Cita-se um exemplo cotidiano dado por Fanon relacionado ao cinema, onde se espera ver o sujeito negro como selvagem, bárbaro, serviçais, prostitutas, criminosos, assassinos e traficantes, e assim, ele espera ver tudo aquilo que ele não é, e Kilomba acrescenta:

Que grande alienação ser forçado a identificar-se e performar a si mesmo a partir do roteiro feito pelo sujeito branco. E que decepção ser forçado a olhar para si mesmo como se estivesse no lugar deles. E que dor, encontrar-se preso nessa ordem colonial ainda hoje, em 2016. Que dor!

Em seguida ressalta que essas informações dadas até então, não são informações privadas, pessoais ou confidenciais, e sim, relatos de racismo dentro de espaços acadêmicos, culturais e artísticos. Por mais que pareçam histórias isoladas, elas fazem parte de uma estrutura racista, revelando a inadequação desses espaços ao se conectar com a pós-colonialidade e, também, com “seus sujeitos, discursos, perspectivas, narrativas, conhecimentos - e essas devem ser as nossas preocupações. Devem ser as nossas preocupações e o nosso projeto. O projeto de descolonizar.” Para tal

objetivo de descolonizar, Grada Kilomba propõe que todos os sujeitos falam de um tempo e de lugares específicos inseridos em realidades e histórias específicas, e, portanto, não há discurso neutro. E, quando afirma-se o contrário se está propagando um discurso que, por mais que se proponha a ser universal, é, na realidade, dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - *While I write*

No contexto da obra, Grada Kilomba expõe uma situação: “na sala uma mulher negra levanta a mão e diz que ela é uma mulher negra. A mulher branca levanta a mão e diz que ela é uma mulher. Por fim, o homem branco levanta a mão e diz que ele é uma pessoa.”

Isso é posto para exemplificar como a branquitude se vê como a própria definição de humanidade e permanece sem nome, e “é um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo. Mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano”.

Assim, se perpetua o colonialismo, seus privilégios e sua violência e desconstruir essa lógica é o que se propõe Grada Kilomba: descolonizar o conhecimento. Ela conclui sua última fala da palestra performance dizendo:

se o meu trabalho parece preocupado em narrar posições e a subjetividade como parte da produção de conhecimento, então vale a pena lembrar, e não esquecer, que o conhecimento não é universal nem neutro, mas está sempre localizado em algum lugar: em um período, em um lugar, em uma história, e é sempre escrito por alguém que tem uma biografia e uma história.

O vídeo que encerra, *Descolonizando o conhecimento*, fez parte de outra obra, o *Desire Project [Projeto desejo]* de Grada Kilomba, que começou em 2016 com um pequeno vídeo chamado *While I write* [Enquanto eu escrevo], composto apenas de texto e se desenvolveu como instalação que propõe uma trajetória a ser caminhada em um ambiente de três momentos, acrescentando *While I speak* [Enquanto eu falo] e *While I walk* [Enquanto eu

caminho]. Nessa expansão do projeto, a artista propõe um caminho a ser percorrido de forma corpórea, reflexiva e emocional. A obra que está presente na palestra-performance é a versão final de *While I write*. A obra consiste em 4 elementos: vídeo, texto, imagem e música, que foi composta por Moses Leo. O espectador lê o texto que se mostra pouco a pouco em letras brancas num fundo preto. Segue aqui o poema e sua tradução:

*“Sometimes, I fear writing.
Writing turns into fear,
for I cannot escape so many
colonial constructions.
In this world,
I am seen as a body, that
cannot produce knowledge.
As a body “outside” place
I know that while I write,
Each word will be examined,
And maybe even invalidated.
So, why do I write?
I have to.
I am embedded in a history
of imposed silences,
tortured voices,
disrupted languages,
forced idioms and,
interrupted speeches.
And I am surrounded by
white spaces
I can hardly enter or stay.
So, why do I write?
I write, almost as an obligation,
to find myself.
I am not the “other”,
but the self,
not the object
but the subject
I become the describer
And not the described.
I become the author,
And the authority
On my own history.
I become the absolute opposition
of what the colonial project has predetermined.
I become me.”*

[Às vezes, eu tenho medo de escrever

Escrever se transforma em medo,
 pois eu não posso escapar de tantas
 construções coloniais.
 Nesse mundo
 eu sou vista como um corpo, que
 não pode produzir conhecimento.
 Como um corpo “fora” de lugar
 eu sei que enquanto eu escrevo,
 cada palavra será examinada,
 e talvez invalidada.
 Então por que eu escrevo?
 Porque eu preciso.
 Eu estou incorporado em uma história
 de silêncios impostos,
 vozes torturadas,
 línguas rompidas,
 idiomas forçados e,
 discursos interrompidos.
 E eu estou cercada por
 espaços brancos
 em que eu dificilmente posso entrar ou ficar.
 Então, por que eu escrevo?
 Eu escrevo quase como uma obrigação,
 para me encontrar.
 Eu não sou o “outro”,
 mas o próprio ser,
 não o objeto
 mas o sujeito
 eu me torno o descritor
 e não o descrito.
 Eu me torno o autor
 e a autoridade
 da minha própria história.
 Eu me torno a absoluta oposição
 do que o projeto colonial
 pré-determinou.
 Eu me torno eu.]

A obra começa apenas com o som de vozes incompreensíveis,
 parecendo quase um ruído muito similar ao que se pode ouvir na palestra-
 performance quando Grada Kilomba faz um jogo com os espectadores para
 mostrar como o ato de fala é uma negociação. Logo após o início dos efeitos
 sonoros, o texto começa a ser apresentado, ou seja, nesse momento o sujeito
 que passa conhecimento não é, de fato, ouvido, logo, ele não é o “sujeito

falante” como foi explicado em *A Máscara*. O texto revela nesse primeiro momento as consequências emocionais do racismo cotidiano, como o medo sofrido por suas vítimas que se veem obrigadas a desfazer a prisão que se enreda por meio de atos colonialistas cotidianos entrelaçados e imperativos. Em seu livro *Memórias da Plantação* (2008), Kilomba nos propõe uma pergunta: “O que o racismo fez com você?” em oposição a “O que você fez?” (KILOMBA, 2020, p.226). Isso é posto em prática ao longo da leitura encenada de *Memórias da Plantação*, que foi vista por vídeo na palestra-performance, onde são trazidos relatos de violências cotidianas sofridas por sujeitos negros e são expostos os efeitos traumáticos dessas experiências. Em seu livro, a artista atesta que priorizar o efeito do racismo no sujeito antes de ter o foco em sua reação à ocorrência de racismo é, em si, um ato de descolonização, pois permite ao sujeito se ocupar de si mesmo, ao invés do *outro* branco, e atribuir a responsabilidade a quem de fato é responsável. Dentro de uma ordem colonial, há a tendência de que a pessoa negra seja vista a partir de suas ações em relação às pessoas brancas, o que a leva a ver a si mesmo com os olhos do opressor, assim como foi posto na citação de Frantz Fanon feita em sua conclusão.

No entanto, a primeira palavra lida é “*Sometimes*”. Assim, de pronto, já está posto que o medo que é confessado nessa frase inicial não é presente a todo momento, já pondo em questão que o racismo não condiciona a existência do sujeito negro em sua totalidade, afinal, como foi dito em *A Máscara*, sujeitos negros têm transmitido conhecimento há séculos para lutar contra as opressões do sistema colonial. É possível notar, também, nessas primeiras palavras aquele que seria o segundo passo para o processo de

descolonização proposto pela própria Grada Kilomba em *Memórias da Plantação*. A primeira etapa seria negação e na palestra-performance ela está presente na primeira história quando Kilomba apresenta como os sujeitos passam por um processo de repressão ao transpor para o inconsciente os privilégios que possuem a partir da violência racista presente até hoje a partir da perpetuação da ordem colonial.

While I write parece começar na segunda etapa do processo de descolonização: a frustração, que se dá quando o sujeito negro chega à conclusão de sua privação no mundo branco e se frustra diante desse mundo e de toda a sociedade branca, resultando em agressão, ansiedade, defesa e inibição, como é visto na leitura encenada de *Memórias da Plantação*.

Não aleatoriamente, aos 00:26 min da gravação, ao surgir na tela a frase “for I cannot escape so many colonial constructions.”, ouvimos pela primeira vez um som percussivo. A percussão é um elemento marcante da música africana e diaspórica do povo negro. Nesse instante, ela parece quase como um grito que vai se repetindo para silenciar os ruídos emitidos pela branquitude para que a negritude possa falar e ser de fato ouvida enquanto sujeito. Se escuta tais sons repetitivos concomitantemente ao lermos a palavra “constructions”, que é uma das oito palavras do campo lexical relativo ao espaço que podem ser lidas nos trechos que seguem. Elas são: “outside”, “world”, “place”, “embedded”, “spaces”, “enter” e “stay”. Tais termos vêm para reforçar a ideia de que os corpos negros não possuem um lugar, um lar e não podem estar onde quer que seja, a não ser nas margens do sistema que reproduz a ordem colonial.

Na sequência é colocado como o sujeito negro que escreve é visto, pelo que a autora - também em *Memórias da plantação* - expõe, a partir do consenso branco. Ela propõe que o racismo cotidiano se apresenta em uma dinâmica triangular: o sujeito branco, que é quem ataca; o sujeito negro, que é atacado; e o público branco que, segundo a autora, representa o “*consenso branco*” (KILOMBA, 2020, p.231). Ter a vontade de ser compreendido por seus agressores e pelo consenso que os representa faz com que o oprimido confunda seus próprios sentimentos. Pessoas negras investem em ser compreendidas com a finalidade de evitar sofrimento e conflito, porém não são compreendidas na imensa maioria dos casos. Kilomba indica que é necessário aceitar que nem sempre se pode transformar o consenso branco, e que o que pode ser feito é mudar a relação com ele a partir da imposição de limites, já que, como é dito na palestra-performance, o racismo é irracional e, por mais que se tente, não é possível explicar aquilo que não possui lógicas, mas se pode romper com as incoerências.

Ao anunciar que o sujeito negro é reduzido a um corpo e como um sujeito não cognoscente, se denuncia mais uma das violências que perduram do sistema colonial que tenta impor ao sujeito negro ao trabalho braçal, desvalorizado, mal remunerado e que não seja bem-vindo a lugares de poder e/ou desenvolvimento de conhecimento. Ao longo de *Descolonizando o conhecimento*, Grada Kilomba performou uma série de interrupções de sujeitos brancos para silenciar e invalidar o discurso de sujeitos negros como: “Você não está exagerando?”, “Eu acho que você está levando isso a sério demais” “Se quiser se tornar uma acadêmica, você deve ser impessoal.” “O problema é a sua superinterpretação da realidade. Você deve se achar a

rainha da interpretação”

De acordo com o consenso branco, o sujeito negro não pertenceria a tais espaços, ele estaria fora de lugar. Além disso, é exibido na obra o que se passa quando, apesar dessas violências, o sujeito negro escreve: ele é submetido a exames sumários e minuciosos que, de início, tem o objetivo de invalidá-lo, como ao dizer que ele “superinterpreta a realidade”. A branquitude é uma identidade que depende da inferiorização de outros e da invasão, ocupação e posse do sujeito negro como seu “outro”. Essa necessidade intrínseca de opressão, no centro da definição de branquitude, permite observar como o racismo não é fruto da falta de informação, mas sim do desejo violento de possuir e controlar o “outro” de modo que a branquitude permaneça sendo vista por si própria e por sujeitos não-brancos como sinônimo de tudo que é humano, universal, objetivo e racional. Dentro de uma lógica racista o objetivo não é compreender e sim controlar o outro, logo, não existe uma obrigação - que por muitas vezes é atribuída ao sujeito negro - de explicar e ensinar o sujeito branco quando este age de forma racista, além de reforçar uma ordem colonial de que tira responsabilidade do sujeito branco por uma suposta ignorância. O texto faz o movimento partindo do aspecto emocional do indivíduo que, por vezes, teme a estrutura que o aprisiona, reduz, desloca e invalida, respondendo então a uma pergunta central nas obras da autora: O que o racismo fez com você?

Em seguida, abre-se um terceiro momento da obra quando entra uma música percussiva ao se completar um minuto de vídeo. A música sincopada toma forma, remetendo aos ritmos africanos ao mesmo tempo em que é posta a pergunta: “So, why do I write?” [Então, por que escrevo?]. Esta

primeira pergunta, que se repete depois, escancara a obviedade de que esse medo que é mostrado no início da obra não é um medo que paralisa o sujeito que escreve. Ao colocar todos esses conceitos em forma de texto, sem narração, a autora coloca o espectador como leitor e o chama para reconhecê-la como autora e como quem dá significado, assim como, ao se colocar como professora na palestra-performance, ela é reconhecida como autoridade para fazer sua fala.

É colocada no vídeo a primeira resposta que explica a importância da escrita: "*I have to.*" Logo, não se pode atribuir uma causa só psicológica para escrever, como uma escrita que busca fuga, e sim, uma escrita que nega a própria negação imposta ao sujeito negro, que não pode ser aprisionado, reduzido, deslocado e invalidado. A necessidade de escrever supera os obstáculos impostos pelas estruturas coloniais que perduram, como é posto na citação de bell hooks (1994), presente no início de *Descolonizando o Conhecimento*:

Eu cheguei à teoria porque eu estava sofrendo. A dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar vivendo. Eu cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, porque eu queria fazer a dor ir embora. É por isso que eu cheguei à teoria. Eu vi, na teoria, um local para a cura.

O racismo não se apresenta como um evento na biografia individual de um sujeito, mas é, na realidade, um acúmulo de eventos que expõe um padrão histórico de violência racial que envolve as atrocidades de agressões e memórias coletivas e traumáticas. O trauma é raramente discutido no

contexto do racismo. Entretanto, os efeitos de tais experiências revelam que os africanos do continente e da diáspora foram obrigados a lidar não apenas com traumas individuais e familiares, mas também com traumas coletivos e estruturais oriundos da escravização e do colonialismo, sendo reencenados e reestabelecidos no racismo cotidiano em que negros são colocados novamente como “*outros*”, subordinados e exóticos da branquitude.

Por sequência, lança-se uma série de acusações de tais agressões como uso de palavras que marcam tal violência com: “*tortured*”, “*disrupted*”, “*forced*”, “*interrupted*”, “*surrounded*”. É também o momento em que se questiona a própria linguagem e o idioma em que a obra é performada. Ao se mencionar novamente os espaços onde o sujeito negro não pertenceria de acordo com o consenso branco a autora faz uso da palavra *hardly* na frase “*I can hardly enter or stay.*” Como vimos anteriormente, podemos traduzir este trecho como em que eu dificilmente posso entrar ou ficar., mostrando que apesar de todas as objeções, violências e invalidações, o sujeito resiste e escreve. E por fim, estando ilhado(a) por espaços brancos e pela história, é como se fosse necessário criar um lugar e um novo tempo para escrever. Considerando essa escrita que se dá em um idioma imposto por brancos, mas executada por um sujeito negro - como as letras brancas em um fundo preto -, pode-se notar a terceira etapa do processo de descolonização proposto por Grada Kilomba: a ambivalência. Tal conceito se refere a uma atitude emocional em que as opiniões contraditórias derivam da mesma fonte. Sente-se raiva e culpa, nojo e esperança, confiança e desconfiança, orgulho e culpa, solidariedade e vergonha, confiança e dúvida. Encontram-se sentimentos contraditórios em relação ao mesmo objeto, que é a branquitude.

Agora, num quarto momento, pergunta-se pela segunda vez “So, why do I write?”. A resposta é que o ato de escrever é “*quase como uma obrigação de se encontrar*”. Este “quase” acentua o fato de que dentro da necessidade da escrita existe um fator de escolha que é crucial, já que se opõe diretamente à imposição. Nota-se também que o verbo “encontrar” está conjugado no presente do indicativo que é usado não só para momentos imediatos, mas também para ações e situações constantes, que perduram desde sempre e seguirão assim para sempre. Está posto então, mais uma fase do caminho de descolonização, a identificação. Identificar-se com a própria negritude leva a um sentimento de segurança e autoconhecimento, uma reparação fora da ordem colonial - daí a relevância dos relatos de negação postos no primeiro vídeo da leitura encenada de *Memórias da Plantação*, onde é trabalhado o conceito de negação.

Estas colocações se alternam em duas sequências de negações e de afirmações. A negação é um fator central, pois a colocação de limites é uma defesa importante. Estabelecer limites seria, prioritariamente, um ato de descolonização, dado que o racismo cotidiano é violento e invasivo. Deste modo, Kilomba indica que para se atingir uma nova ordem de igualdade é preciso se retirar da dinâmica colonial e sair do lugar de “outridade”. Depois de se explicar a parcial obrigação de escrever, o texto é construído com versos que se alternam em negações seguidas de afirmações; em seguida uma afirmação que precede uma negação, até que, enfim, não se precisa mais negar, não é preciso se defender. É quando se autoafirma e se autodetermina, não se é relativo e sim absoluto: “I become the describer / And not the described. /I become the author, /And the authority/ On my own history. /I

become the absolute opposition / of what the colonial project has predetermined. /I become me.”⁴

Esta seria a última e perene etapa deste caminho: a descolonização. não existe mais como “*outro*” mas como “*eu*”. Ser “*eu*”, ser sujeito. Se colocar como quem descreve, quem narra, quem tem autoria e autoridade sobre a própria realidade. Se descolonizar é tornar-se sujeito. “Somos eu, somos *sujeito*, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade. Assim, regresso ao início deste livro: tornamo-nos *sujeito*.” (KILOMBA, 2020, p. 238). O vídeo *While I Write* encerra a palestra-performance, pois reúne muitos aspectos que foram tratados ao longo dela.

A transdisciplinaridade é um fator central para a construção do discurso de Grada Kilomba em torno da descolonização do conhecimento. É possível analisar essa construção a partir dos eixos conceituais seguintes: subjetividade e memória, trauma e silenciamento, além de emancipação e produção do conhecimento.

A questão da subjetividade ligada à memória está presente ao longo de toda a palestra performance. Durante a introdução, Grada Kilomba destaca a importância da biografia se aliar à teoria e é a partir de uma memória da própria artista, que leva o espectador à sala de sua avó ao mostrar no telão o quadro de Escrava Anastácia, que ela começa a aprofundar sua fala a respeito de memória e esquecimento em relação aos tempos da colonização e suas consequências. Para combater esse esquecimento é feita uma homenagem

⁴ (Tradução minha): eu me torno o descritor / e não o descrito. / Eu me torno o autor / e a autoridade / da minha própria história. / Eu me torno a absoluta oposição/ do que o projeto colonial / pré-determinou/ Eu me torno eu.

a um sujeito negro de grande importância, porém inúmeras vezes esquecido pelas instituições que ainda operam na ordem colonial: Amílcar Cabral.

A escolha de homenagear um indivíduo que representa todo um movimento de libertação tem grande importância para mostrar a conexão direta entre subjetividade e coletividade, além do que, no filme, a própria autora se mistura nas filmagens feitas pelos artistas de Guiné Bissau, e traz relatos de sua trajetória como aluna quando não recebeu a chance de sentir orgulho de pessoas negras importantes para a História, como Amílcar Cabral. É por conta desse apagamento, que é de extrema relevância, a enumeração feita pela autora dos nomes dos ilustres convidados do revolucionário na Semana da Informação e a repetição, por três vezes, dos nomes dos artistas guineenses que produziram as filmagens ao longo de toda a performance, para que esses indivíduos sejam reconhecidos e que possa lhes ser conferido um *“funeral digno”* e desse modo se revisite o passado para redefinir o conhecimento. Essa importância do reconhecimento e da valorização dos indivíduos se faz presente ao longo de toda a performance quando Grada Kilomba faz questão de tratar pelo primeiro nome o profissional que a auxilia na projeção dos vídeos, ao mencionar cada pessoa envolvida na produção da obra que se dá naquele momento, e ao colocar quatro vezes os créditos dos vídeos da leitura encenada de *Memórias da Plantação* para que o público reconheça cada indivíduo que tornou aquilo possível e para que se preserve a memória de todos os sujeitos que têm mérito por isso, incluindo a própria artista que fala a todo momento em primeira pessoa, reforçando a sua subjetividade, sua autoridade e sua história. Elementos da biografia de Grada Kilomba retornam quando ela relata a maneira com que costumava começar

a dar sua primeira aula do semestre nas disciplinas de estudo pós-coloniais e estudos de gênero em que ela visou transformar o espaço de sala de aula em um espaço de performance, onde os sujeitos que não eram vistos passam a ser vistos e os que antes estavam no centro passam a estar marcados por não possuírem o conhecimento demandado naquela situação, invertendo a ordem colonial que tem por norma silenciar os sujeitos negros nas instituições de ensino tradicionais, como a universidade de Humboldt.

O silenciamento e o trauma é um eixo significativo nessa palestra-performance de Kilomba que, já no início, traz uma citação de Bell Hooks que funciona como uma epígrafe de um texto, demarcando o tema da violência atrelada à aquisição e propagação do conhecimento e da memória do povo negro. Na primeira história é vista a máscara como um instrumento de silenciamento literal usado para calar os escravizados negros, mas também como questões estruturais que proporcionam episódios de racismo cotidiano criam uma máscara metafórica, que reproduz a lógica da dominação pelo silêncio que é posto como tão violento quanto uma máscara feita de ferro. A metáfora que enriquece o discurso e o transforma.

São vistos alguns exemplos desse silenciamento executado por sujeitos brancos ao longo da palestra, como quando Kilomba encena interrupções que visam inferiorizar seu conhecimento, e quando é possível ver diversas formas de invalidar a fala dos sujeitos na leitura encenada de *Memórias da plantação*, que apresenta diferentes formas de violência através da linguagem do trauma, passando desde a negação da negritude, ao chiste, às atrocidades de um linchamento e à categorização de sujeitos negros como exóticos e incapazes de produzir conhecimento, infligindo dor física, mental e

emocional. Em Conakry, a artista menciona que as filmagens dos realizadores de cinema de Guiné Bissau são provas empíricas de memórias dessa submissão imposta por colonizadores que, além de outras violências, lutam para que a memória da revolução e da arte negra não seja propagada, permitindo a manutenção das estruturas de poder que mantém corpos não-brancos como corpos que não tem direito ao pertencimento pois não podem falar e não são vistos como dignos de serem ouvidos sem os ruídos e interrupções do consenso branco, que visa reviver sua fantasia colonial mesmo dentro da racionalidade que permeia o racismo presente nas instituições do mundo de hoje.

O combate a essa violência institucional por meio da produção de conhecimento que permite a emancipação de sujeitos negros é o eixo central de *Descolonizando o conhecimento*. Kilomba afirma que costuma iniciar seus trabalhos com a escrita, porém trazê-los à performance é uma forma de dar-lhes vida. E, de certa forma, configurar e reafirmar a necessidade de uma abordagem transdisciplinar para expor a complexidade e amplitude do tema. Essa não é uma palestra, é uma palestra-performance na qual a artista está colocada como professora, como é possível notar pelo cenário e pelo tom de sua voz, por sua postura e pelos atores ao fundo no telão colocados como alunos que a ouvem nos momentos em que ela faz seu discurso. Porém, para se produzir conhecimento com novos temas e novos paradigmas é necessário fazê-lo por novos meios, Grada Kilomba escolhe a arte. Nessa performance é possível ver a união orgânica e precisamente sincronizada do texto, do vídeo, da imagem, do teatro e da coreografia para a criação de uma aula que é capaz de abarcar diversas camadas para transmitir o conhecimento da artista em um

espectro de inúmeras camadas. A todo momento são trazidas imagens e interrogações para que o próprio espectador questione o que ele mesmo sabe e pensa até então, e se permita estar aberto a buscar não só novas perspectivas, mas também a entender de onde vêm e por quem é produzido o conhecimento que é adquirido nas instituições estruturalmente coloniais, que se apresentam na atualidade como lugares de neutralidade e objetividade, criando uma ilusão de que a produção presente ali é racional e universal. Grada Kilomba faz uso de todas essas ferramentas de linguagem para mostrar que, para romper com essas incoerências, é preciso não se esquecer de que o conhecimento está sempre localizado em um lugar e em uma história, e é produzido por um sujeito que possui uma biografia e uma memória. Assim começa a descolonização do conhecimento.

Em seu livro *Racismo Estrutural*, Silvio de Almeida coloca:

As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista.

O racismo estrutural coloca até hoje a população negra em situações de vulnerabilidade e privação de direitos, por isso, esta é uma temática pulsante e urgente da nossa sociedade que deve ser tratada levando em conta a sua profundidade e nas mais diversas áreas. Em *Descolonizando o conhecimento* Grada Kilomba apresenta uma transgressão do pensamento tradicional, apresentando novos caminhos para a produção do conhecimento por meio da transdisciplinaridade. Ao me debruçar sobre essa obra, eu tive a chance de transgredir muitas das minhas próprias concepções, tive acesso a diversos autores os quais eu ainda não havia conhecido e pude complementar

a formação que me foi possibilitada na PUC-SP. E dada a própria complexidade e abrangência, tanto da temática tratada quanto da especificidade de tratamento e construção proposta pela artista e acadêmica Grada Kilomba, não resta dúvida que esta pesquisa constitui apenas um ponto inicial no processo de reflexão que inspira a continuidade dos estudos sobre o tema e, igualmente, de reflexão sobre a produção de uma artista tão emblemática no contexto e construção de um novo olhar para a história.

É quando, de repente, já não entendemos aquilo que nós pensávamos que entendíamos, é quando nós começamos a atravessar da periferia para o centro e é quando os nossos corpos estão em lugares que não são esperados, quando as nossas vozes são ouvidas onde não é esperado.

Grada Kilomba em entrevista publicada em 14 de março de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira. **Fim do tráfico**. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BORDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. [S. l.: s. n.], 1979.

DUSSEL, Enrique. **El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. Quito: AbyaYala, 1994.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia—Universidad del Cauca, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008 [1967].

_____. **Pele Negra Máscaras Brancas**. 1. ed. [S. l.: s. n.], 1952. v. 320.

FRAGA, Walter. **Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GOMES, Flávio dos Santos. **Quilombos/Remanescentes de Quilombos**. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. 2. ed. [S. l.]: WMF Martins Fontes, 2017. 288 p.

_____. **Olhares Negros: Raça e Representação**. 1. ed. [S. l.]: Editora Elefante, 2019. 356 p.

_____. **Talking Back: Thinking Feminist, Talking Black**. Boston: South End Press, 1989.

IRIBARRY, Isac Nikos (2004). **Aproximações sobre a transdisciplinaridade: algumas linhas históricas, fundamentos e princípios aplicados ao trabalho de equipe**.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. 11.

LIMA, Juliana Domingos de. **A DESMANTELAR O PODER: Artista multidisciplinar Grada Kilomba fala sobre caminhos para subverter uma história colonial de 600 anos**. ECOA Uol, [S. l.], p. 1-1, 14 mar. 2021.

MALDONADO- TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto**. In: Santiago CASTRO -GÓMEZ; Ramón GROSGUÉL (orgs.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana– Siglo del Hombre, 2007.

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros após a Abolição**. IPEA: 2011 . Ano 8 . Edição 70. Disponível em: Ipea.

MBEMBE, Achille. **A crítica da Razão Negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 3. ed, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAVARRETE, Julio Mejía (orgs.): **La cuestión descolonial**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010.

NICOLESCU, B. (1997). **La Transdisciplinarité, manifeste**. Paris: Éditions du Rocher.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina. **Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina**. Lima: UNMSM, 2004. 30. WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: UASB / Abya -Yala, 2009.

PALERMO, Zulma. 2006. **Inscripción de la crítica de género en procesos de descolonización**. In: PALERMO, Zulma (coord.). *Cuerpo(s) de mujer: representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Universidad Nacional de Salta– Ferreyra Editor, 2006.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social**. In: CASTRO -GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, 2007.

_____. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 2000, pp.203-241.

_____. **La nueva heterogeneidad estructural de América Latina**. Hueso Húmero, n.26, 1990; *La economía popular y sus caminos en América Latina*. Lima: Mosca Azul, 1998.

QUINTERO, Pablo. **Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina**. Papeles de Trabajo, n.19, Rosario, 2010.

REIS, João José. **Nos achamos em campo a tratar da liberdade: a resistência negra no Brasil oitocentista**. In.: MOTA, Carlos Guilherme (org.). Viagem Incompleta: a experiência brasileira. São Paulo: Editora Senac, 1999.

_____. **Revoltas escravas**. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Grada Kilomba: desobediências poéticas**. 1. ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. 159 p. ISBN 978-85-8256-110-2.

SEGATO, Rita. No prelo. **Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial**. In: QUIJANO, Aníbal e SCHWARCZ, Lilia Mortiz. O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil de 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Web sites consultados:

<https://www.geledes.org.br/grada-kilomba-o-colonialismo-e-a-politica-do-medo-e-criar-corpos-desviantes-e-dizer-que-nos-temos-que-nos-defender-deles/>

<https://www.geledes.org.br/autora-e-autoridade-da-propria-historia/>

<https://www.geledes.org.br/descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba/>

<https://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra/>

<http://www.bienal.org.br/texto/2555>

<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/07/grada-kilomba-tem-1-exposicao-individual-no-brasil.html>

<https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>

<https://mitsp.org/2016/em-palestra-performance-grada-kilomba-desfaz-a-ideia-de-conhecimento-universal/>

<https://istoe.com.br/poder-de-fala/>

<https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/f/autora-e-autoridade-da-propria-historia>

<https://medium.com/@artikin/uma-proposta-atualizada-de-novo-mundo-entenda-a-import%C3%A2ncia-da-exposi%C3%A7%C3%A3o-de-grad-a-kilomba-na-2d2782ce1c74>

<https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/grad-a-kilomba-bienal-venezuela/>

<https://www.cartacapital.com.br/cultura/intelectuais-apontam-racismo-contra-grad-a-kilomba-deixada-de-fora-da-bienal-de-venezuela/>

RODA de Conversa Grada Kilomba e Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro&t>. Acesso em: 8 maio 2021.

ILLUSIONS by Grada Kilomba. Rotterdam: Kunstinstituut Melly, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYN25ZRs1al>. Acesso em: 8 maio 2021.

GRADA Kilomba: conversa sobre Memórias da Plantação. São Paulo: Colégio Equipe, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ez7e-JtgoA&t>. Acesso em: 15 maio 2021.

PERFORMANCE "Illusions" de Grada Kilomba. [S. l.]: Arte!Brasileiros, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hI9xtf0>. Acesso em: 1 maio 2021.