

## DIÁSPORAS NARRATIVAS:

### Uma análise do hibridismo midiático na construção da leitura performática em grada kilomba

*NARRATIVE DIASPORAS:*

*AN ANALYSIS OF MEDIA HYBRIDISM IN THE CONSTRUCTION OF PERFORMANCE READING IN GRADA KILOMBA*

**Ivan Gomes de Oliveira**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4255-9908>

Instituto de Letras - Universidade Estadual de Campinas

E-mail: [ivan\\_unesp@hotmail.com](mailto:ivan_unesp@hotmail.com)

#### **Resumo**

A nossa temporalidade nos chama a atenção para novos formatos de colonialismo ou de materialização de práticas de racismo que se reverberam tanto no cotidiano das relações sociais quanto nos ambientes virtuais, seja por meio dos vocábulos e neologismos da linguagem natural, seja por meio da explicitação mais afrontosa de falas e discursos preconceituosos, às vezes afeiçoados por autoridades institucionais, policiais e até políticas. Visto que o problema está posto, como a linguística aplicada e a arte *contemporânea*, juntas, podem contribuir para combater esse problema e propiciar uma educação antirracismo? Tentando encontrar possibilidades de respostas, o artigo em mãos parte dos estudos, reflexões e contribuições sobre os novos e multiletramentos para analisar como diferentes linguagens se articulam para a elaboração do gênero artístico performance, uma vez que outros formatos artísticos veiculam mensagens, mas não propiciam tamanho diálogo com a centralidade do corpo, em geral, o início e o fim dos discursos racistas. Nessa direção, tomamos como corpus a performance *Narciso e Eco*, de Grada Kilomba, buscando identificar nela as principais características do gênero, propondo investigar a forma como a performance articula diferentes mídias e linguagens para, intertextualmente, construir uma narrativa pós-colonial e decolonial explicativa da sutil materialização do racismo. Para isso, as reflexões aqui presentes consideram uma contextualização atual denunciadora de episódios de racismo no plano global; discutem a penetração das linguagens digitais neste gênero artístico; põem em destaque, sob a óptica dos multiletramentos, quais são as demandas para a leitura deste gênero artístico híbrido. Seguindo este percurso, o artigo demonstra quão imbricada está a linguagem digital, alvo dos multiletramentos, com a arte performance, apontando para a necessidade de responder, no plano educacional, a essas demandas.

**Palavras-chave:** linguística aplicada; arte performance; letramentos; racismo.

**Abstract**

Our temporality calls our attention to new formats of colonialism or to the materialization of racism practices which reverberate both in the daily life of social relations and in virtual environments, either through the words and neologisms of natural language, or through more outrageous explanation of prejudicial speeches and discourses, sometimes assured by institutional, political and even police authorities. Having given the problem, how can applied linguistics and the contemporary art, altogether, contribute to solve this issue and provide anti-racism education? In an attempt to find possible answers, this article starts with studies, reflections and contributions on new and multi-tools to analyze how different languages are articulated to form the artistic genre “performance”, since other artistic formats convey messages, but do not provide such a dialogue with the centrality of the body, which is, in general, the beginning and the end of racist speeches. In order to do so, we take the performance *Narciso and Eco*, by Grada Kilomba, as a corpus, seeking to identify the main characteristics of the genre in it, proposing to investigate how the performance articulates different media and languages to build intertextually an explanatory post-colonial and decolonial narrative of the subtle materialization of racism. For such, the reflections presented here consider a current context denouncing episodes of racism at the global level, discuss the introduction of digital languages in this artistic genre and highlight, from the multi-tools perspective, what the demands for reading this hybrid artistic genre are. Along these lines, this article demonstrates how interwoven with performance art the digital language (the target of multi-tools) is, pointing to the need to respond these demands on the educational level.

**Keywords:** applied linguistics; performance art; literacies; racism.

**Introdução**

O estudo sobre os letramentos e novos letramentos vem ocupando territórios nas diversas áreas do conhecimento justamente por tentar dar respostas a problemas de ordem social, cultural, informacional, educacional e linguísticos que, talvez, sem a Linguística Aplicada, os esforços seriam maiores e menos eficientes.

Enquanto até o início do século XXI os materiais básicos de um universitário eram o lápis, caneta, papel e borracha, ou então, até poderia se dar o direito de assistir à aula portando apenas o cérebro como ferramenta, hoje, numa sala de graduação ou pós-graduação é quase unânime estarem acompanhados de seus notebooks, tablets, smartphones e mais recentemente, leitores de texto.

O papel que funcionava como suporte não desapareceu nem perdeu espaço, mas divide a mesma preferência de seu usuário com outras tecnologias ou novas tecnologias que garantem a praticidade, a menor quantidade de objetos a serem transportados em uma mochila e uma capacidade quase infinita de armazenamento de dados. Quase um cérebro, talvez, um pouco menos eficiente. Do lado de cá das carteiras, o professor. Alguns mais alfabetizados tecnologicamente.

Essa cena ganhou novos contornos e ênfases diante da imprevisível pandemia que obrigou o mundo a se reconfigurar, a se reconectar, com novas tecnologias e, preferencialmente, com novas práticas, a tal ponto de aplicativos de ensino a distância começarem a se multiplicar e circular no vocabulário corrente como se fossem velhas palavras que se aprendem desde a infância. De fato, para a geração que vive a infância agora, sim, pode-se dizer que nasceram com essas palavras na ponta da língua. É o caso de “meet”, “zoom”, “skipe”, “webex”, “plataforma”, “teams”, ou simplesmente “live”.

A partir desse enquadramento da realidade que o ano de 2020 impôs ao mundo, diversas comunidades se viram na obrigatoriedade de enxergar o que não queriam ver: a vida tecnológica está posta e não é só da tela da TV ou smartphone para dentro, é para fora. Nesse sentido, a realidade real, com o perdão da redundância, ganhou novos ares de performatividade com que não estávamos acostumados. Estamos refletindo sobre o que comer, sobre como conseguir renda, sobre como ensinar os filhos, sobre como ir ao show, ao museu, aos espaços de arte para não se alienar e manter a sanidade mental no devido lugar.

A pandemia nos trouxe diversos problemas, mas também abriu-nos os olhos para pensar quais são as demandas que as novas tecnologias e os novos letramentos exigem de nós (LEMKE, 2020); nos fez perceber que as transformações sociais mais radicais já estão postas, apenas aceleraram a própria chegada; nos fez perceber que existem outras formas de consumir arte e cultura, mas nos obriga a saber como, quais estratégias empreender para compreender, entender, interagir e incorporar suas novas linguagens e suas mensagens, uma vez que mudança e transformação estão em curso (LEMKE, 2020).

É dessa imersão que se pretende falar, de uma imersão artística que está entre o teatro e o trabalho do artista de rua, que está na nossa essência: a performance artística no espaço do museu. Com esse artigo, objetiva-se identificar como múltiplas linguagens ou multisemioses se articulam para produzir uma mensagem pós-colonial nas performances de Grada Kilomba, valendo-se tanto dos estudos dos novos letramentos quanto das contribuições conceituais de Bakhtin.

Justamente por se relacionar à nossa prática diária de viver, de como viver e interagir, o presente artigo se debruça sobre esse gênero buscando compreender sua composição, pois

“a revolução do nosso presente é, com toda certeza, mais que a de Gutenberg. Ela não modifica apenas a técnica de reprodução do texto, mas também as próprias estruturas e formas do suporte que o comunica a seus leitores” (CHARTIER, 1994, p.187). Neste momento, Chartier fala das mudanças de suporte dos textos, do códice ao monitor, mas ampliamos seu raciocínio, neste artigo, para um presente em que os monitores reproduzem o que se inscreve nos espaços da realidade das ruas, dos palcos e dos museus, pois “o corpo material do signo - o som, as tintas, a grafia – não pode existir sem o suporte em que se plasma” (SANTAELLA, 2007, p.191).

Assim, desenvolver a noção de novos suportes é um caminho para compreender a articulação de diferentes mídias e linguagens nas composições artísticas contemporâneas, pois, se há algumas décadas, séculos, ela, as práticas artísticas, se voltava principalmente para a escrita poética, para a pintura, para a escultura, para o teatro, para a música, gêneros em que um único suporte era suficiente para inscrever as palavras ou a imagem da tela; o barro, argila, para a forma desejada; a partitura para a música; talvez, depois do teatro, em que o espaço do palco servia para os corpos, vozes, roupas e cores comunicarem uma narrativa, a performance artística reivindique o seu espaço, mas com exigências sobre as quais devemos nos questionar: consigo ler o que inscreve e me escreve?

### **O Gênero performance**

Durante o século XX, e fundamentalmente sob o impulso das vanguardas e a radical proposta de Artaud, a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem, com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da performance. A partir da quebra das textualidades que foi configurando nas artes de vanguarda a tendência ao azar, ao processual, ao mutável e ambíguo nas experimentações cênicas iniciadas por John Cage - a teatralidade foi se contaminando ou hibridizando com outras artes. Esta situação fez com que, na metade do século XX, criadores e estudiosos como Michael Kirby chegassem a estabelecer para si mesmos a necessidade de outras terminologias para conceituar o novo teatro. Os textos cênicos foram mais

do que nunca verdadeiras travessias, espaços de encruzilhadas nos quais se reconheciam múltiplas disciplinas, estilos, discursos e vozes. Escrituras sem dependência do texto prévio a representar foram aparecendo nos mais insólitos espaços; os eventos teatrais não se sustentavam necessariamente numa estrutura informativo-narrativa. "Qualquer material escrito, e inclusive material não-verbal, pode servir como 'texto' para uma apresentação"(KIRBY,1976, p. 67). "A performance, o imprevisível, o extraordinariamente efêmero, os rituais irreproduzíveis contaminaram as textualidades cênicas vanguardistas que muitos chegaram a considerar como *collages*.(CABALLERO, 2011, p.17)

Nas observações de Caballero, percebe-se um verdadeiro processo, *travessia*, de uma arte cênica tradicional, rigorosa com os esquemas cênicos, a uma criação mais livre e diretamente relacionada com a realidade social, expressando os limiares sociais. Este diálogo com a realidade social é melhor revelado na intensa relação que surge entre a vida e a vida da performance, ou seja, entre a própria existência humana, em seus territórios e circunstâncias situacionais, o ser no tempo e "o todo de uma vida possível que pode ser significativa" (BAKHTIN, 1997, p.212).

Com os esclarecimentos de Caballero, reforçamos que não nos preocuparemos em apresentar um conceito do que é a performance. Em vez disso, destacaremos de forma mais abrangente suas características, uma vez que seus conceitos já são tantos que fizeram deste gênero um terreno escorregadio, ou seja, torna-se difícil enquadrar a performance dentro de um fechamento rigoroso. Se de um lado pode apresentar elementos próprios do teatro (o espaço, o palco, a vocalização, a dramatização, a iluminação), por outro, há uma ligação bastante intensa entre essa expressão cênica e as artes plásticas, uma vez que as primeiras performances foram experimentos de artistas plásticos, como se verifica em um retrospecto a Andy Warhol.

Figura – 1: Performance de Andy Warhol.



<https://www.atlasobscura.com/articles/andy-warhol-whopper-burger-film> Acesso em jun. de 2020.

Nesse sentido, como afirma Cohen, “poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2204, p.28). A espacialidade remete ao domínio do onde a cena ocorre, estabelecendo uma relação tanto com o palco à italiana quanto com o domínio da rua; a linguagem do corpo, os gestos, o olhar, a postura, as vozes, tudo isso se associa à prática teatral; já o artista bem como os objetos e a composição que constrói dentro do espaço cênico revelam uma imagem com texturas e profundidades próprias das artes plásticas, visualiza-se aí uma criação de um artista, da mesma forma que numa pintura ou numa escultura.

Esses são os elementos visíveis a priori. No entanto, existem elementos subjacentes? Como organizar essa mistura de elementos que ocupam o mesmo espaço? Como depreender dessa performance sua mensagem? Quais são as linguagens nela presentes? Como essas linguagens se organizam? Como eu leitor as organizo? Quais são as demandas que a performance exige de mim para que estabeleçamos trocas de oportunidades intelectuais?

Tentaremos responder a essas perguntas a partir da decomposição semiótica de *Desobediências poéticas*, de Grada Kilomba. A performance é composta pela série de *Ilusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017), *Ilusions Vol. II, Oedipus* (2018). Para maior clareza, seguem imagens abaixo.

Figura – 2: Imagem da performance *Ilusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017).

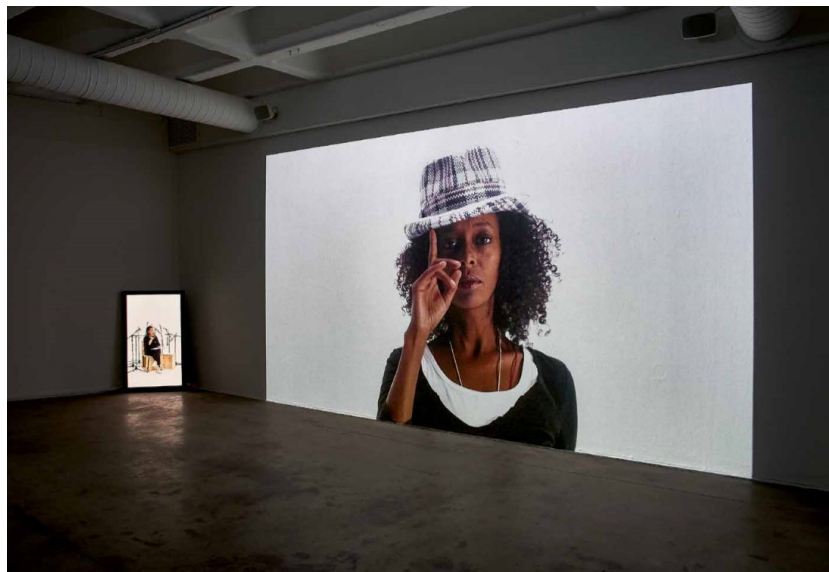


Figura – 2: Imagem ilustrativa da performance *Ilusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017).

<http://pinacoteca.org.br/programacao/gradakilomba-desobediencias-poeticas/> Acesso: junho de 2020.

Figura – 3: Imagem ilustrativa da performance *Ilusions Vol. II, Oedipus* (2018).



<http://pinacoteca.org.br/programacao/gradakilomba-desobediencias-poeticas/> Acesso: jun. de 2020.

Ao observar essas duas cenas do que, *a priori*, chamaremos texto, nos colocamos em uma posição de indecisão, pois logo nos perguntamos: isso é um vídeo ou uma performance? Ou um vídeo de uma performance? Sendo um vídeo de uma performance, deixou de ser performance? Ainda é uma performance gravada ou apenas videoarte?

Na dúvida, visto que existe toda uma sintaxe, uma gramática própria, chamaremos de texto. Enquanto tal, a performance é resultado da articulação de dois elementos: o público e o ator, os quais negociam uma copresença em função de uma relação espaço temporal.

O acontecimento artístico conta com dois participantes: um é passivo-real, o outro é ativo (o autor-contemplador); se um dos participantes desaparece, o acontecimento artístico se desfaz, nada mais nos resta senão a Ilusão incongruente de um acontecimento artístico — a falsidade (o logro artístico para consigo mesmo); o acontecimento artístico é irreal, na verdade não se realiza (BAKHTIN, 1997, p.214).

A ausência de um deles desmonta a ação performática, isso porque o ato sem o público é um acontecimento que expressa, mas não possibilita troca de experiência. O ator sem o público não se faz ator, portanto, não comunica nem compartilha sua experiência intencional. O público distante do ato, não é público, pois não recebe informação e não interage. Para esclarecer, Cohen diz que a performance é “uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2004, p.28). Mas veja que o próprio pesquisador não se posiciona categoricamente, pelo contrário, modaliza seu argumento com o verbo “poderia”, pois sabe que na sua essência, a expressividade por meio da expressão cênica tem de estar presente, além disso, cabe pensar também no ineditismo da apresentação que, se reapresentada, nunca será a mesma, pois aqui o performer prescinde ao texto; somado a isto, o público e o espaço também, provavelmente, não serão os mesmos; por último, as performances não carregam a intenção de estar em cartaz, como o teatro que tem data de estreia e prazo de validade que, no máximo, pode ser prorrogado por mais temporada(s).

Diante dessas colocações, somos levados a pensar, considerando as imagens apresentadas, que a exposição em questão não é propriamente uma performance, pois não se visualizam presencialmente os atores, muito pelo contrário, estão presos, organizados e



dispostos em pixels. No entanto, trata-se de uma exposição artística do século XXI, em que as tecnologias são novas e outras. Será que ainda se tem a necessidade de o ator estar presente fisicamente para performar? Parece que a leitora, Grada Kilomba, situada no canto esquerdo da sala do museu, emoldurada em uma tela digital materializa a sua própria existência na sala, materializa a sua leitura presencialmente, mesmo que neste exato momento esteja em outro lugar fazendo quaisquer outras coisas. Parece que o espaço da sala apresenta não um vídeo, mas uma performance real ou que tenta insistentemente ser real, no sentido de se realizar no tempo e espaço do público, simulando a presença de seus atores. Em termos testemunhais, há inclusive um acordo entre o público e o local na direção de que estamos em um ambiente de apresentação artística em que alguém, mesmo virtualmente, se apresenta com uma mensagem a ser construída, difundida e com alguma intencionalidade.

O “ao vivo” da questão é a questão chave. Hoje, na era da cultura digital, com as tecnologias digitais, com as redes sociais, faz-se *lives* que se preservam *lives* no tempo, ou seja, um dia após a sua apresentação, continua sendo o ao vivo do acontecimento; as gafes, os acertos, os micos, se mantêm para quem quiser ver a partir do fazer existir de algumas mídias, porém em outro espaço temporal, aliás, conduzida para outro espaço temporal. Por quê? Porque as enunciações são mediadas não mais apenas pelo próprio corpo, pelo ar, pela televisão ou pelo rádio, mas por outras “caixas pretas” e em outras “caixas pretas” (JENKINS, 2009, p.40) e mídias digitais, neste caso, remediadas. Poderá o leitor objetar que o efeito não é o mesmo que no real do acontecimento. Será? Ao assistir por meio de uma tela a uma palestra, nos silenciemos para escutar; a um vídeo de um bebê sendo cuidado por uma animal, nos sensibilizamos com os dois; à imagem dinâmica de uma cena de violência, saímos atônitos; às cenas antidemocráticas de políticos, ficamos inconformados. Assim, a depender da forma como essas linguagens se organizam (sons, imagens, corpo, palavras) a performance simula a realidade ou constrói e desconstrói narrativas para expressar experiências que nunca vivenciamos ou que precisamos vivenciar para não dizer que isto não existe ou que nunca existiu. Em um exemplo: os episódios de racismo cotidiano.

Poderia se chamar ao produto dessa exposição cinema ou videoarte, no entanto, sua intenção primeira, apesar da imagem em movimento, não é ser cinema, não é ser vídeo, mas

performar aquelas experiências que ou o público já conhece, ou não, ou nunca conheceria se não fosse pela insistência em realizar-se no mesmo espaço-tempo do público. Sua ação inicial é performance, no entanto, como estar em vários lugares ao mesmo tempo, como se repetir a cada trinta, quarenta minutos para o mesmo público ou público diverso, na mesma temporalidade? Hoje, somente por meio do acesso possibilitado pelas novas tecnologias, mídias e linguagens digitais.

### **A performance e suas linguagens**

Fica claro, nessas palavras, a propiciação que essas performances carregam para expressar e difundir uma mensagem. Nesse sentido, pode-se entender que se comunicam por se organizar sob determinado código, linguagem ou linguagens que constroem uma narrativa e, como o próprio nome diz, desobedecendo às regras de enquadramento do gênero em questão para garantir seu aspecto poético. Para isso, uma vez inserida numa temporalidade plena de mudanças, a performance em questão se realiza por meio do signo das linguagens indiciárias, simbólicas, textuais, digitais. Com esta característica, ao falar das pluralidades de linguagens envolvidas e do aspecto relacional entre elas para a produção de significado, usaremos o termo multissemoses (ROJO, 2019) uma vez que, a nosso ver, é mais apropriado para falar inclusive de uma era em que diversas semioses se encontram hibridizadas por meio das mídias digitais.

Santaella, ao falar de mídias, define o seu enquadramento em seis eras culturais (cultura oral, escrita, impressa, de massa, das mídias e digital (cibercultura)). Nelas se verifica um ponto em comum, a presença da oralidade, sobre a qual falaremos adiante. As outras semioses (escrita, imagem, som) estão mais ou menos presentes em cada uma dessas eras. No entanto, o que chama a atenção é que apenas uma era consegue contemplar essas multissemoses no mesmo espaço/temporal de forma a possibilitar a reprodutibilidade: a era da cibercultura. Ao falar da cibercultura, deve-se ter em mira a realidade contemporânea, a expressão do cotidiano, uma temporalidade que marca e revela modos e estilos de vida expressos pelo dinamismo tecnológico e pela velocidade digital. A cibercultura é a cultura do acesso, em que desejos estão disponíveis e o aprendizado de saber escolher ou saber pesquisar

no ambiente digital foi, ou espera-se, aprendido na era das mídias, ou então, um constante aprender a fazer.

Nesse sentido, vale o destaque dado pela autora, na direção de que essas eras classificam momentos em que determinadas mídias foram mais ou menos expressivas e que, o que de fato provoca mudança, alteração na realidade comunicativa social, são as mensagens e por que não dizer, as multiformas de produzir mensagens e sentidos por elas veiculadas. “São, isto sim, os tipos de signos que circulam nesses meios, os tipos de mensagens e processos de comunicação que neles se engendram os verdadeiros responsáveis não só por moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também por propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais” (SANTAELLA, 2007, p.24).

Assim, se o signo é mais importante que o meio que o conduz, se a mensagem é mais importante que a mídia que a veicula ou difunde, equivalência semelhante encontramos nessas performances. Podemos elencar o corpo, a voz, as legendas, o som, o vídeo, tudo mídias, cada qual com a sua linguagem, que inscrevem uma teatralidade num cenário suporte, que pode ser o palco de um museu ou galeria, uma sala da Bienal de Arte de São Paulo, a remediação através de sua gravação projetada na Pinacoteca de São Paulo, a tela de um computador ou, inclusive, a abrangência das ruas. No entanto, é a mensagem, os efeitos de sentido na mensagem, resultantes de uma hibridização de linguagens que faz essas performances serem poéticas ou *desobediências poéticas* (KILOMBA, 2019).

Para falar de racismo, diversos gêneros são adequados: o romance, a poesia, o artigo, um post, uma tese de Frantz Fanon, um remix ou mashup, no entanto, para congregar tantas linguagens, talvez só performance, pois carrega, desde sua origem (com as vanguardas europeias, com as exposições de Duchamp e as estéticas futuristas e dadaístas), um intenso diálogo com a eletrônica, com a multiplicidade de imagens, objetos, sons e palavras e, principalmente, com o público, que pode assisti-la presencialmente ou difundida digitalmente através de outras mídias e redes sociais. Nesse sentido, vale o destaque de que “já está se tornando lugar-comum afirmar que as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando não apenas as formas do entretenimento e do lazer, mas potencialmente todas as esferas da sociedade” (SANTAELLA, 2004, p.23). A performance, por exemplo, que é

caracterizada pelo ineditismo da apresentação, não se repetindo, agora, além de se repetir, pode ser mediada e remediada, difundindo-se de forma a atingir expectadores distantes do ambiente de exibição. Caberia falar também sobre os efeitos na sua recepção, mas deverá ser assunto para outro momento, de qualquer forma, o potencial de mudança social deve estar sempre em foco, pois, talvez seja esta a maior razão da performance em suas práticas de teatralidade (CABALLERO, 2011).

Ao falar de teatralidade, invocamos a relação que a teórica estabelece entre os espaços ocupados pela performance e o vínculo artístico do performer. Nesse sentido, fica sugerido em sua obra (CABALLERO, 2011) que performar é próprio do ser e não necessariamente do artista, pois quando as *Mães da praça de maio* se expõem diante do palácio presidencial, com os lenços brancos sobre a cabeça, constroem uma teatralidade que é vida, mas que enfrenta semioticamente um sistema que não dialoga com as palavras, mas com a força. Nesse sentido, os corpos, a vestimenta, as palavras escritas e o silêncio ecoam como força bruta por décadas, a ponto de hoje, ao presenciá-las também desenvolvermos uma noção de um tempo de perda, de dor e de luta.

### **O hibridismo e a arquitetônica das performances**

“Hibridez é um conceito procedente da biologia, transposto às análises linguísticas e socioculturais, operando como uma metáfora teórica” (CABALLERO, 2011, p.48). A partir desse empréstimo, a palavra foi ampliando seus conceitos para descrever, por exemplo, a organização de novos estratos sociais e transformações culturais, a que Canclini chamará de “heterogeneidade multitemporal” (CANCLINI, 1989, p.72). Em suas observações, o estudioso da cultura busca explicar alguns paradoxos relativos ao desenvolvimento econômico, social e cultural operados nos países centro e sul-americano, em que, pensamentos modernos importados da Europa por uma elite tradicional faziam-se conviver com pensamentos arcaicos para manter privilégios classistas. Da mesma forma, destaca os avanços educacionais, com a ampliação e democratização das universidades, produzindo conhecimento e garantindo a formação de uma elite, ao mesmo tempo em que a maior parte da população se mantinha analfabeta. No caso do Brasil, menciona importante texto

(CANCLINI, 1989, p.73) de Schwarz em que explica a inquietante contradição da Constituição de 1824, influenciada pelos Direitos Universais do Homem e do Cidadão, mas que convive com o regime escravocrata.

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos "cultos", pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas. como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura massiva (CANCLINI, 1989, p.72).

Nas palavras de Canclini fica esclarecida a formação híbrida da sociedade brasileira a partir da convivência mútua do moderno e do tradicional, do novo e do arcaico. É com esta metáfora, transposta para o campo das linguagens e das mídias, que buscamos agora os híbridos na performance *Narciso e Eco*.

Figura – 4: Imagem ilustrativa da performance *Narciso e Eco*.



<http://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/> Acesso em junho de 2020.

Para proceder à análise dessas semioses, daremos destaque ao corpo. Nesse sentido, tomando como referência os episódios de racismo norte americano, mais precisamente o que culminou com a morte de George Floyd, o enunciado “*Black lives matter*” tem sido traduzido para o português como “Vidas negras importam”. Apesar de a palavra diferencial ser *lives* (vidas), a centralidade da mensagem não reside na palavra vida, mas no que ela representa, o corpo negro, pois diante da cena de violência, o que se enxerga não é a abstração da vida, mas a violência sobre a concretude de um corpo negro. Num paralelo, se mídia, do latim, *médium*, é o meio que conduz ou propaga uma mensagem, esses corpos igualmente são mídias, pois também carregam mensagens, no entanto, com destaque para o incidente, mensagens históricas e socialmente construídas sob um self negado ou negativado, como se verifica na análise diacrônica abaixo.

A melhor testemunha desta especificidade era o corpo negro, que supostamente não continha nenhuma forma de consciência, nem tinha nenhuma das características da razão ou da beleza. Consequentemente, ele não poderia ser considerado um corpo composto de carne como o meu, porque pertenceria unicamente à ordem da extensão material e do objeto condenado à morte e à destruição. A centralidade do corpo no cálculo da sujeição política explica a importância dada, ao longo do século XIX, pelas teorias da regeneração física, moral e política dos negros e, mais tarde, dos judeus (MBEMBE, 2001, p.178).

Nessas considerações, evidencia-se que a ausência de razão e de beleza, que durante séculos foi utilizada como argumento para as mesmas práticas que culminaram com o assassinato do norte americano, não se manifesta apenas porque não as vejo, mas porque vejo algo que é diferente do que histórica e ideologicamente me foi construído. Assim, se o que vejo me informa o contrário do que aprecio, isto que vejo é mensagem e o corpo que propaga essa mensagem, o meio. Ao relacionar essas reflexões à imagem acima, percebem-se corpos negros que não são belos ou feios, mas que carregam, cada um, um self, uma diferença, e neste self e nesta diferença a mensagem de corpos que, apesar de sempre serem notados, nunca ocupam uma centralidade, reivindicada na performance. Tem-se nesse caso uma linguagem corporal em que o meio/mídia reforça o conteúdo da mensagem. Através de outra

linguagem, seguramente, não se produziria o mesmo efeito, haja vista que não foi por acaso que Santaella (2007) afirmou que:

a linguagem do jornalismo é distinta da do cinema, que é distinta da da televisão, e assim por diante. Embora não seja exatamente esse o sentido que McLuhan quis dar ao seu capítulo chamado "O meio é a mensagem" (1964, pp. 23- 35), essa frase pode ser reinterpretada como indicadora da inseparabilidade dos processos de signos em relação aos meios em que tomam corpo (SANTAELLA, 2007, p. 193).

A mensagem construída na cena da performance é enfatizada literalmente pelo *preto no branco*, expressão usada quando se pretende falar seriamente sobre algum problema. O contraste não é só metafórico, em que se transporta as características dos povos negros para os corpos negros no primeiro plano das cenas, nem os privilégios brancos para o fundo de cena. O contraste é antes de tudo simbólico, pois, nestas performances, o corpo negro ganha protagonismo, ganha a centralidade na cor preta que é revestida de novas significações, não as preconcebidas simbólica, ideológica e politicamente sob a luz das ideias coloniais e iluministas. Tal simbolismo é reforçado em uma referência a Fanon, quando é narrado haver “tanta brancura, que me queima”. Não chega a tanto, mas as cores indiciárias se organizam na direção de reforçar uma intensa presença branca, mas que não é capaz de inferiorizar o protagonismo preto, pois é sob os corpos pretos que a mensagem vai sendo construída. Isso fica claro se aplicarmos um exercício mental às imagens projetadas, suprimindo esses corpos. Temos agora uma imensa folha branca, uma parede branca, uma ausência de significado, um branco na memória. Desta forma, a performance revela uma denúncia social sobre a forma como corpos negros são percebidos, dentro de um “cubo branco” (Kilomba) invertendo essa ordem social no sentido de terem de ser notados, mas principalmente, de serem escutados dentro da sua importância.

Pensando na oposição tipológico versus topológico (LEMKE, 2010), fica evidente que a sintaxe por categorização (primeiro caso), como ocorre nas línguas, inclusive nas que constroem sua significação por meio dos ideogramas, se orienta na produção de significados de forma muito diferente da que ocorre nas linguagens que se valem de uma organização topológica, em que a leitura passa pela variação de graus, de intensidade, como ocorre na

música e nas imagens. Em *Narciso e Eco* não é diferente, a significação produzida por meio da organização das imagens demanda do leitor uma disposição para participar da experiência narrativa, organizando as linguagens, além disso, um constante exercício de metamemória (CANDAU, 2016), em que, através da performance, se avalia conscientemente as suas próprias representações.

Toda a performance é conduzida sob um viés tipológico, em que uma qualidade do artista performer é posta em destaque, neste caso, a leitura. Uma vez que tem que se deixar guiar pela leitura que conduz a performance, o mesmo leitor se obriga a relacionar esse conjunto tipológico, que contribui para a construção da narrativa, a uma topologia que diz respeito à organização das imagens. Nas figuras acima, deve chamar atenção, além da oposição de cores e significações, a variação de grau. A performer é representada enquadrada dentro de uma tela que mimetiza a altura de uma pessoa sentada, cercada por microfones. Nesse sentido, vale a reflexão de que, se o intuito é ampliar a extensão e a intensidade da voz que narra, um microfone seria suficiente, não haveria a necessidade de cercar-se desses aparatos tecnológicos para produzir uma extensão de si, inclusive porque o que amplia a nossa voz é a caixa de som com seu amplificador. No entanto, pensando na contextualização, nas temporalidades evocadas pela performance, parece que a intenção é metaforizar nesses aparelhos uma oportunidade de dar voz a quem sempre é notado, mas não pode falar ou pode falar, mas não é escutado. É razoável também relacionar esses aparatos à própria narrativa que é intertextualizada sob um pensamento pós-colonial.

Nessa intertextualidade, o mito de Narciso, ensimesmado, representa uma sociedade que não enxerga nada além da própria beleza branca, do padrão branco. Por outro lado, como Narciso não existe sem Eco, esta, por meio do eco de suas palavras, representa a reprodução discursiva ausente de reflexões, o que, em outras palavras, não deixa de simbolizar aquela parcela da sociedade que, a partir de suas paixões, não enxerga ou não quer enxergar nada além da norma que está posta, uma realidade branca. Eco, que sempre repete as últimas palavras de Narciso faz ecoar, a partir da leitura, um racismo cristalizado em elocuições ensimesmadas. Ao expor a relação dessa metáfora com a sociedade, um exercício mental se automatiza: o leitor/espectador não ouve só a narrativa dos mitos, mas pelo processo de escuta



se vê confrontado com a sua realidade, impossibilitado de negar que aquele ambiente, museu, é um cubo branco, com privilégios brancos, pensado historicamente para a construção de uma narrativa branca. Assim, o privilégio de “não saber” ou “não ter que saber” que a branquitude é uma forma de racismo institucionalizada resulta em um confronto subjetivo, ao menos parece ser isso o que pretende a performance.

Por outro lado, as imagens centrais simulam não só uma apresentação, mas um diálogo entre o leitor e os atores. Nesse dialogismo, ambos falam de igual para igual, pois ali, a projeção busca simular os atores equiparando-os à estatura natural de uma pessoa em pé. Essa organização produz um efeito de igualdade, em que atores e leitores, sejam eles, brancos ou negros, se encontram sob o mesmo teto, com as mesmas crises, com os mesmos problemas, buscando respostas para os episódios de racismo cotidiano, episódios que ecoam por todos os cantos, mas não obtém soluções.

Uma narrativa tem que produzir uma certa tensão para gerar um envolvimento. No evento, enquanto o gênero performance se desenrola, por meio desse envolvimento negociado, outro gênero se forma: a escuta. Não se trata da escuta psicanalítica em que símbolos serão significados sob o olhar do analista, mas de uma escuta de atenção, em que o espectador/leitor, em seu agenciamento, se vê construindo ou reconstruindo o seu self a partir de conflitos gerados pela leitura dramatizada. Nesse sentido, pode-se dizer que é também este segundo gênero “um quadro de relevância que surge no momento da recepção e orienta a apreensão do som” (MARSILI, 2013, p.1).

A prática da leitura se relaciona à temática resgatando o aspecto da oralidade, própria de determinados grupos étnicos. Nesse sentido, antes de adentrarmos a maiores reflexões, cabe o pensamento de que

a oralidade primária remete ao papel da palavra antes que uma sociedade tenha adotado a escrita, a oralidade secundária está relacionada a um estatuto da palavra que é complementar ao da escrita, tal como o conhecemos hoje. Na oralidade primária, a palavra tem como função básica a gestão da memória social, e não apenas a livre expressão das pessoas ou a comunicação prática cotidiana. Hoje em dia a palavra viva, as palavras que "se perdem no vento", destaca-se sobre o fundo de um imenso corpus de textos: "os escritos que permanecem". O mundo da oralidade primária, por

outro lado, situa-se antes de qualquer distinção escrito/falado (LEVY, 1992, p.47).

Partindo dos esclarecimentos acima, é razoável pensar que a forma como a oralidade nas leituras é performada faz remeter justamente às estratégias memorialísticas de grupos africanos como os *griots*, que usam a oralidade de forma dramatizada, performada, personificada, fazendo uso de outros artificios narrativos diversos com o intuito de produzir narrativas mais emocionais a fim de atingir a troca e preservação de memórias e conhecimento. Num paralelo, o aspecto tipológico da performance, materializado na prática da leitura, encarna, nesta temporalidade, tanto as evocações de uma oralidade primária, quanto secundária, pois, neste segundo caso, a oralidade funciona também como mídia para a construção da mensagem. Nesse sentido, tais oralidades funcionam como estratégias mnemônicas que, empregadas por comunidades orais, Levy afirma resultarem em representações.

1. As representações serão ricamente interconectadas entre elas, o que exclui listas e todos os modos de apresentação em que a informação se encontra disposta de forma muito modular, muito recortada;
2. As conexões entre representações envolverão sobretudo relações de causa e efeito;
3. As proposições farão referência a domínios do conhecimento concretos e familiares para os membros das sociedades em questão, de forma que eles possam ligá-los a esquemas preestabelecidos;
4. Finalmente, estas representações deverão manter laços estreitos com "problemas da vida", envolvendo diretamente o sujeito e fortemente carregadas de emoção (LEVY, 1992, p.50).

Todas estas estratégias tornam-se visíveis no *posteriori* da performance, mas é a última estratégia que ganha destaque na oralidade tanto primária quanto secundária. É a oralidade sob a prática de leitura que promoverá a articulação entre todas as mídias, revelando o tema, o "problema da vida" (racismo). Desta forma, sem a leitura e sua mediação por meio das legendas, ou seja, apenas com a apresentação ou representação das imagens em movimento, poder-se-ia ter uma noção do propósito da performance, um reconhecimento dos meios, mas não se chegaria ao tema, à profundidade da mensagem performática.

Como ditar um ritmo à leitura? Talvez, tão universal quanto a matemática seja a música. É ela que acelera os nossos passos em uma corrida, em uma dança, em um estado de transe equiparável ao de rituais xamânicos. Na performance, ao mudar tópicos da narrativa, ao apresentar uma repetição, ao impor o silêncio, ao propor um clímax, a simples repetição de batidas é o que conduz a escuta do leitor/espectador. Seu propósito se faz cumprir criando um clima de silêncio à recepção da leitura. Nesse sentido, o aspecto topológico responsável pelo ritmo, intensidade e duração, encontra consonância nas palavras, articulando-se, hibridizando-se, como significante e significado. Sua ação na performance funciona como um condutor a produzir um percurso que possibilite uma ação reflexiva de si para si, escutando uma experiência mitológica, narrativa e até mesmo pessoal, na sua batida, no seu silêncio.

Assim, verifica-se na arquetônica da performance movimentos multilíneares articulando um tema que, historicamente, foi tratado como segregação social, mas que se revela como segregação racial, pois não traz à tona o predicativo econômico, mas o histórico e socialmente construído sob um self cujos valores e culturas ou foram negados ou desqualificados a fim de uma subalternização.

“Sinto que já sabemos tudo, mas tendemos a esquecer, o que sabemos.” (KILOMBA, 2019). Ao encerrar a performance com essa frase, reforça-se a influência da cultura *griots* no sentido de que narrativas precisam ser construídas, retomadas, performadas, repetidas e difundidas a fim de não se perder a memória identitária subjetiva ou intersubjetiva, individual ou grupal. Porém, uma vez que a obra artística contempla a palavra, a música, os corpos, mídias digitais, a linguagem digital, tudo isso como material articulado a uma forma e conteúdo determinados por uma arquetônica (BAKHTIN, 1997), a sua propiciação para difusão ganha destaque, pois permite ser contemplada no museu ou em qualquer outro espaço, desde que remediada. É esta prática que precisa ser incorporada.

## Conclusão

“Reconhecer procedimentos e configurações na obra de um artista implica estudos de natureza poética, mas isto não significa traçar uma série de pautas sistematizadoras para compreender a criação” (CABALLERO, 2011, p.59). Da mesma forma, inseridos na era da

cibercultura, momento impregnado pelo digital em que presenciamos a convergência das mídias (SANTAELLA, 2003), talvez, dominar todas as tecnologias não seja tão fundamental para compreender novas formas de narrativa, inclusive porque, nesta performance, não era exigido apertar nenhum botão. Mas pressupõem-se novas demandas: a clareza sobre o que é mídia(s); a forma como se materializa; como produzem e veiculam sentidos e discursos; quais linguagens expressam; como se produzem novos modelos de narrativas; a capacidade de relacionar diferentes mídias e linguagens para atingir um grau elevado de reflexão.

Assim, reforçamos que o objetivo deste artigo é fazer uma defesa da necessidade, cada vez mais presente, de aplicar as contribuições dos estudos dos novos e multiletramentos nas escolas, mas sem esquecer a oralidade, a performatividade que pode ocorrer por meio da leitura e da prática de performance, uma vez que novas exigências na educação e nas artes têm surgido para falar de contingências sociais que não podem mais ser negligenciadas e que, através de narrativas canônicas poderia não se obter o mesmo sentido ou não traduzir o intraduzível. Além disso, deve-se ter em mira que a aparição de novas formas de narrativas ocorre, não só para facilitar nossa vida nas tarefas socioeconômicas, laborais, mas para inovar os contextos intelectuais e renovar as práticas artísticas e por que não, educacionais.

A performance em questão, articula diversas linguagens, partindo do vocal até chegar a um modelo de projeção que se confunde com a imagem em movimento, comum no cinema. Neste arranjo semiótico, tanto mídias quanto linguagens atuam de forma inseparável, de tal forma que a tela sem a projeção, o corpo sem a voz, sem os gestos, o texto sem o seu intertexto, não ganham a significação proposta. Mais que isso, a significação só será gerada a partir da capacidade relacional do seu leitor.

Tematicamente, ao falar sobre racismo operando uma outra forma de construir narrativa, nem tradicional, nem holística, nem testemunhal, mas híbrida, chega-se a um efeito que as formas comuns de narrativa dificilmente alcançariam: a inserção do leitor na experiência de sentir e pensar racismo. Assim, a forma de dar voz a quem não tem, por meio de palavras, tende a ser menos enfática que a hipérbole dos microfones, o ritmo musical, a anáfora das palavras, o mosaico de imagens e a articulação dessas linguagens. Falar de beleza em uma descrição não é tão concreto quanto através da hibridação simbólica dessas

linguagens, mesmo que esta imagem apresente os modelos e padrões com os quais estamos familiarizados.

Espera-se aqui que o gênero performance, mais precisamente estas performances, possa se realizar em outros espaços, como na escola, e ser utilizado como uma expressão capaz de superar os discursos lógicos e coerentes, proporcionando formas de aplicar os estudos sobre letramentos e novos letramentos como prática de produção de sentido, superando por meio da articulação de várias linguagens aquela dificuldade de transmitir “o indizível” (HERRERA, 2015, p.403) não só das experiências traumáticas, mas também das experiências.

### Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. P. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade**. México: Editora Grijalbo, 1989.

CANDAU, Joël. Memória e Identidade: do indivíduo às retóricas holísticas. In. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARTIER, R. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 8 no.21, p. 185-199, May/Aug. 1994.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CABALLERO, Ileana Diégues. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUF, 2011.

FANON, F. (1952). **Peau noir, masques blancs**.

HERRERA, M. C. Narrativa testimonial sobre violência política y formación de subjetividades. In: ARANGO, G. J. (org). **Narraciones de experiencia em educacion y pedagogia de la memoria**. Buenos Aires: UBA, 2015.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Ed. Aleph, (2009[2006])

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEVY, Pierre. **Os três tempos do espírito**: A oralidade primária, a escrita e a informática. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1992.

LEMKE, Jail L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas. v. 49, nº 2, p. 455-479, jul/dez. 2010.

MARSILLI-Vargas, X. Listening genres: The emergence of relevance structures through the reception of sound, **Journal of Pragmatics**, California, v.69, p. 42-51, Aug. 2014.

MBEMBE, A. As formas Africanas de Auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, n1, p.171-209, jun. 2001.

SANTAELLA, L. **Culturas e Artes do Pós-Humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007

SAUNDERS, R. Sobre o intraduzível, sofrimento humano, a linguagem de direitos humanos e a CVR da África do Sul. Trad. Thiago Amparo. SUR – **Revista Internacional de Direitos Humanos**. São Paulo, ano 5, n.9, p.53-75, dez.2008.

ROJO, R. H. R.; MOURA, E. **Letramentos, mídias, linguagens**. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2019.

ROJO, R. H. R. Gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin e multiletramentos. In: ROJO, R. H. R. (Org.) **Escol@ conectada**: Os multiletramentos e as TICs. São Paulo: Parábola Editorial, p. 13-36, 2013.