

“ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, TANTO BATE ATÉ QUE FURA”: trajetórias, cena negra e resistência

Victor Hugo Neves de Oliveira¹²
Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da UFPB

Resumo

O artigo “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” busca compreender a situação do negro no panorama das artes da cena e tem como eixo a questão: “quais estratégias/modos de composição artistas negros estão desenvolvendo para problematizar o tema da discriminação racial?”. Este artigo se justifica pela possibilidade de estruturar maior visibilidade à presença negra nas artes da cena. Procuro analisar trabalhos produzidos por três artistas negros com trajetórias, formações e perspectivas diferenciadas entre si. Os primeiros trabalhos que analiso são *Danças para Zaíra* e *Sombra* ações desenvolvidas por Diego Dantas no Rio de Janeiro. Em seguida, investigo o trabalho *Vira-lata* pensado e produzido por Tiago Oliveira, um bailarino carioca. E, por fim, analiso a peça *Guerreiro* produzida por Joziel Santos, um ator paraibano. Metodologicamente, organizo entrevistas e análises de discursos que buscam orientar um entendimento sobre como diferentes indivíduos relacionados com as artes da cena estruturam suas investigações e proposições artísticas a partir de questões vinculadas à discriminação racial. Pretendo, com isso, levantar apontamentos sobre a trajetória destes artistas e compreender como eles trabalham e operam com lógicas de resistências no circuito das artes da cena.

Palavras-chave: Negro; Cena; Racismo.

Abstract

The article “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” seeks to understand the situation of the black in the panorama of the arts of the scene and has as its axis the question: “what strategies/modes of composition are black artists developing to problematize the theme of racial discrimination?”. This article is justified by the possibility of structuring greater visibility to the black presence in the arts of the scene. I try to analyze works produced by three black artists with trajectories, formations and perspectives differentiated from each other. The first works that I analyze are “Danças para Zaíra” and “Sombra” actions developed by Diego Dantas in Rio de Janeiro. Then I investigate the work “Vira-lata” thought and produced by Tiago Oliveira, a dancer from Rio de Janeiro. And, finally, I analyze “Guerreiro” produced by Joziel Santos, an actor from Paraíba. Methodologically, I organize interviews and analysis of speeches that seek to guide an understanding of how different individuals related to the arts of the scene structure their research and

¹² Coreógrafo. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Ciências Sociais (UERJ) com estágio doutoral em Antropologia da Dança (Université Paris-Nanterre). Mestre em Ciência da Arte (UFF). Bacharel em Dança (UFRJ). Coordena o Grupo de Pesquisa em Antropologia-Dança/UFPB.

artistic propositions from issues related to racial discrimination. I intend, with this, to collect notes about the trajectory of these artists and to understand how they work and operate with resistance logics in the scene arts circuit.

Keywords: Black; Scene; Racism.

INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com o preconceito racial aconteceu na escola.

Eu tinha quatro anos de idade. Eu estava brincando com uma boneca que eu havia encontrado na caixa de brinquedos. Ao me ver, uma menina se incomodou e resolveu tomar a boneca de mim. Lembro-me que ela me bateu furiosa e, no final, afirmou: “Seu negro”. Na verdade, não me lembro, exatamente, das palavras usadas e, tampouco, de como se deu a resolução do conflito que vivi naquele momento. Mas me recordo bem da acusação.

Sofri com este gênero de acusação até aprender com uma vizinha a me proteger. A defesa consistia em anunciar ao mundo que eu não era negro, mas sim marrom-bombom. Minha vizinha me esclarecia que eu era gostoso como um chocolate e que não era como os outros negros: “Você tem o cabelo mole”; ela dizia. Passei minha infância anunciando o fato de não ser negro. E, diante de todo insulto de natureza racista, eu complementava a discriminação e declarava: “Eu não sou negro, sou marrom bombom: um bombom marronzinho”.

Hoje percebo que eu era como “O Menino Marrom” escrito por Ziraldo (1986).

Os anos passaram. E eu levei bastante tempo para me dar conta de que era negro. Ingressei no Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ e lá, naquele contexto, comecei a formular as primeiras inquietações sobre o racismo, a intolerância e a discriminação. Ingressei em círculos de colaboração negra, trabalhei voluntariamente no COMDEDINE, o Conselho Municipal de Defesa e Direitos do Negro, no Rio de Janeiro, ingressei na Cia. Folclórica do Rio/UFRJ e integrei outras frentes de ação.

Entretanto, apesar destas experiências, nunca havia refletido sobre o racismo em meu processo de formação em dança. Até que um dia, conheci Wagner Carvalho – um curador e produtor de eventos de dança que mora em Berlim. Um ativista negro. Começamos a conversar numa das salas da UFRJ. Ele havia

marcado uma reunião com os professores e estes estavam atrasados. Eu me encontrava ali, por acaso: um belo acaso.

Conversamos. Ele me perguntou se eu achava que os negros sofriam preconceito no universo da dança. E aquela pergunta me tocou. Senti-me um pouco confuso analisando mentalmente os processos que havia vivenciado em meus estudos de balé clássico. Com professores que não toleravam minha presença nos estúdios e salas por onde circulava. Em seguida, Wagner me perguntou sobre o número de professores negros que eu havia tido ao longo de minha formação em dança. Desesperei-me: não havia tido professores negros, com exceção da experiência localizada na universidade.

A partir da influência de Wagner, me aproximei de outras pessoas que buscavam compreender o sentido de ser negro a partir de uma perspectiva do corpo na cena. Tive o prazer de dançar com Carmen Luz e Carlos Laerte, dois coreógrafos propositores de questões sobre a presença do corpo negro na dança contemporânea. Além disso, passei a me reunir com jovens artistas negros, buscando efetivar ações que resultaram na Rede de Novos Coreógrafos Negros de Dança Contemporânea.

Mais tarde, passei por um processo de composição coreográfica que trazia como pano de fundo a questão da discriminação racial. O espetáculo chamado *Repitologia* integrou frentes de ações negras importantes, dentre as quais se destacam: a Semana Negra de Dança, realizada no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e o Festival Black Lux no Teatro Baulhaus Naunynstrasse em Berlim.

Além disso, minha experiência como pensador negro é atravessada por práticas que se relacionam com a dança, a cultura negra e a espetacularização dos rituais. Entretanto, me pergunto constantemente: “quais estratégias de composição, outros artistas negros estão desenvolvendo para problematizar a questão da discriminação racial?”; “que tipos de plataformas, pesquisadores e artistas negros estão construindo para dar visibilidade às suas produções cênicas?” “como o fato de ser negro alimenta as produções de outros artistas?”

Para responder, de modo inicial, a estas questões, parto da análise dos trabalhos produzidos por três artistas negros com formações e circulações diferenciadas entre si. Os primeiros trabalhos que analiso partem de ações

coreográficas organizadas por Diego Dantas: *Danças para Zaíra* desenvolvida no Memorial Getúlio Vargas e *Sombra*. Em seguida, investigo a obra coreográfica *Vira-lata*, que foi pensada e produzida por um bailarino carioca, conhecido como Tiago Oliveira. E, por fim, analiso a peça *Guerreiro* produzida por Joziel Santos, um ator paraibano.

A partir destas análises, o presente artigo pretende investigar como e com que dificuldades/vantagens os artistas negros, em diferentes contextos de atuação, estão desenvolvendo seus processos de pesquisa e composição para a cena. A poética negra em cena é o cerne deste artigo que busca tratar as trajetórias e as expectativas destes artistas, analisar o contexto em que estão inseridos e interpretar o sentido de ser negro em diferentes formatações de entendimento cênico.

Um sentido que se faz relevante para compreender as epistemologias negras. Um sentido que está no corpo, na cena e nas memórias de cada uma destas trajetórias. Um sentido que tem o nome de resistência.

O sentido de ser negro como uma sombra

Uma das primeiras pessoas com as quais travei contato para escrever este artigo foi Diego Dantas Gomes. Conheci Diego durante os estudos do ensino médio, éramos jovens adolescentes com quatorze anos de idade e desejávamos dançar. Estudamos na Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch e realizamos estudos em dança na Cia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch.

Diego nasceu em 25 de junho de 1985, na cidade do Rio de Janeiro (Hospital Central do Exército). Sua mãe chama-se Hilda Maria Dantas Gomes e, atualmente, ele mora com familiares.

Ao longo da sua infância, Diego conviveu em muitos núcleos familiares. Ele migrou da casa da avó (materna) para a casa do padrasto; da casa do avô (materno) para a casa da avó (materna). E, em cada um destes contextos, Diego afirma que descobriu muitas formas de se perceber como negro. Seu reconhecimento como indivíduo negro não se deu de forma homogênea, pois em cada um destes núcleos ele percebia, em si e nos outros, algo de diferente. Entretanto, apesar de não se dar conta disso, Diego já convivia em seu ambiente doméstico com um estigma distintivo: o de ser o mais negro.

Por isso, apesar dele assegurar que não se lembra da existência de eventos vinculados à discriminação por ser negro em seus contextos familiares, ele constrói ambiguidades em seu discurso ao afirmar que sempre foi o mais “negão” da família. Ele declara: - “Sempre fui o mais negão de todos os grupos. Me lembro mais de problemas de discriminação por ser grande e gay do que ser negro. Talvez as coisas estejam associadas”.

A meu ver, estas coisas encontram-se certamente associadas. Afinal, em nossa sociedade, os estereótipos historicamente construídos sobre a população negra induzem os indivíduos a negarem sua identidade, a encontrarem a referência do negro naqueles que possuem a tez mais escura e a forjarem a estratégia da mestiçagem como base de identificação para si.

Neste sentido, ao construir o imaginário do “mais negão” para Diego, o que se efetivou em sua família foi a criação, para os outros membros, da imagem dos “menos negros”. Com base nesta distinção, eles aproximavam-se da estrutura e do padrão de beleza branca, como aponta Munanga (1999).

Esta forma de identificar-se como “o mais negão de todos os grupos” diz respeito a um tipo de problema sobre o estatuto de ser negro que não está vinculado apenas à estatura (ao fato de ser grande). Esta forma de classificação deflagra um amplo processo histórico de discriminação sobre quem é negro, sobre quem é “mais negro” ou “menos negro”, que desenha a separação dos indivíduos a partir da cor da pele.

Ao longo de sua fase adulta, Diego localiza outros tantos atos de discriminação e preconceito racial. Ele afirma que se deparou, muitas vezes, com aquilo que ele denomina como “o caso clássico”: Entrar na loja de departamentos e ser seguido por seguranças. A indicação deste tipo de situação como um evento clássico se dá devido ao fato de ser uma experiência comum e compartilhada por inúmeros negros. O que desenha uma geografia de afetos determinada. Afinal, conquanto Diego não esmiúce a questão, se torna claro que este tipo de evento gera um desconforto e incomodo emocional.

Durante toda a trajetória do negro na sociedade contemporânea, percebe-se que estes tipos de eventos não deixam de ser recorrentes. E isto se dá porque no imaginário popular o negro é visto como uma potencial ameaça. Um problema decorrente das conjunturas históricas do negro no Brasil: um problema racial antigo.

Afinal, como afirma Ribeiro (1995), a luta mais árdua do negro foi, e ainda é, a conquista de um lugar e de um papel participante e efetivo na sociedade brasileira.

Por isso, a integração na sociedade e a inserção/colocação em determinados tipos de trabalho é um grande desafio para os negros. E no universo da dança isso não se passa de modo diferente.

O mercado da dança como espaço de profissionalização artística foi (e continua a ser), durante muito tempo, uma arena de difícil acesso para a população negra. Isso pode ser percebido nos comentários de Diego sobre seu processo de formação em dança. Ele relata que começou a fazer aulas em um projeto social vinculado à Igreja Católica. Ele havia assistido a uma missa de Páscoa onde havia ocorrido uma apresentação de balé clássico. Encantou-se e com apenas 10 anos de idade começou a fazer aulas de balé escondido. Ele afirma: “Só contei para família quase um mês depois”. Entretanto, quando questionado sobre a presença de professores negros em seu processo de formação em dança, ele responde que tinha muitos colegas negros nas classes de balé e que mantém relações de amizade com alguns deles ainda hoje, mas que não teve mestres de dança negros nesta fase da vida.

Esta questão da ausência dos negros no circuito da dança, sobretudo, numa dança como o balé clássico é muito grave porque aponta para problemas historicamente e permanentemente estabelecidos na sociedade brasileira. Bourdieu (1983) chamou este fenômeno de “racismo da inteligência”, analisando-o como uma estratégia de poder e de manutenção de *status quo*, onde a própria ciência passa a ser utilizada para justificar a ordem social estabelecida. É comum, por isso, ainda hoje se ouvir que o corpo do negro possui uma formatação inapta para a execução das formas exigidas pelo balé clássico. Como se formatação não fosse questão de racismo.

Apesar disso, Diego não consegue reconhecer se o seu caminho de formação profissional e as suas escolhas no universo da dança foram baseadas no fato de ser negro. Hoje em dia, ele trabalha com dança contemporânea e defende a ideia de sempre ter buscado aquilo que desejava fazer. “Sempre gostei de fazer aulas de balé. Mas toda vez que me escolhiam para dançar o balé eu fugia. Só me senti confortável em cena com essa estética de dança depois de adulto. Me sinto mais confortável na dança contemporânea, mas gosto do balé até hoje”, ele declara.

Atualmente, Diego é diretor do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. E, em sua atuação como gestor, ele busca estabelecer estratégias que visibilizem circuitos, danças e particularidades. Ele se diz encantado pela diferença. “Sinto que me fortaleço enquanto ser humano quando um grupo de escola ou projeto social, ou mesmo algum artista invisibilizado ganha destaque através de algum projeto cujo desenho tenha meu traço”; ele declara.

Enquanto artista, Diego afirma que a diáspora negra é matéria para as suas criações. Os deslocamentos de artistas/professores/criadores o estimulam a entender as possibilidades de conexões e criação de redes que favoreçam novas centralidades. Recentemente, ele se debruçou sobre dois projetos: o primeiro se relacionava com uma ação de dança para a inauguração da sala Zaira de Oliveira no Memorial Getúlio Vargas na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo foi criar, na ocasião, uma composição que homenageasse a Zaira de Oliveira (1891-1951), uma cantora negra. A produção coreográfica, neste caso, dizia respeito ao universo da mulher negra: a questão da invisibilidade da mulher negra na sociedade e o apagamento dessa mulher no processo histórico brasileiro e no contexto familiar. Em cena, Diego optou por trabalhar com três bailarinas negras: Morena Paiva, Hagata Pires e Sara Melissa.

O segundo trabalho *Sombra*, um pouco mais antigo, está vinculado a uma pesquisa sobre modos de ascensão social e maneiras como diferentes tipos de violência se desenvolvem na cidade. Esta performance traz a questão da corporalidade suburbana, do corpo negro numa ambiência construída para tratar das dificuldades de se deslocar socialmente em um universo simbólico, onde o negro parece estar marcado para a subalternidade e a submissão. Diego projetou o trabalho com escadas e degraus para tratar de noções de quedas e elevações no panorama social. A marginalidade do sujeito negro como dispositivo que ameaça, que é, simultaneamente, a possibilidade da manutenção do sujeito branco.

Neste trabalho, Diego se veste completamente de preto e porta a máscara de um pato feio no rosto. A intenção é levantar questões sobre os ideais de beleza, mas igualmente, sobre este lugar de sombra: algo que está pelo chão, colocado de um modo subalterno e que projeta as relações estabelecidas de desigualdade sobre quem possui agência e poder de decisão em nossa sociedade.

É por este caminho que Diego encontra, atualmente, tanto no seu fazer artístico quanto no seu trabalho como gestor cultural, sua política de solidariedade racial. Ele se debruça no esforço de sensibilizar o seu próprio olhar para as dificuldades que envolvem o indivíduo negro no panorama da vida social.

Vira-lata: uma coreografia de humilhações

Outra pessoa pela qual me interessei em conversar tanto pela proximidade afetiva quanto pelas questões que vem levantado em seus trabalhos coreográficos foi Tiago Oliveira da Silva. Conheci Tiago no ano 2011, quando comecei a trabalhar na Laso Cia. de Dança, sob direção de Carlos Laerte. Tiago é um jovem bailarino-coreógrafo nascido em 19 de agosto de 1990 na cidade do Rio de Janeiro. Seus pais são Cleber Rodrigues da Silva e Maria Cristina Duarte de Oliveira.

Um dos maiores problemas enfrentados por Tiago durante a sua infância diz respeito ao racismo. Segundo ele, as pessoas o associavam à figura de um bandido. “Durante a minha infância tive diversos problemas relacionados ao racismo, lembro que diziam que eu tinha cara de marginal e que a minha mãe tinha que tomar cuidado comigo porque tudo indicava que eu me tornaria um marginal”. Percebe-se, aqui, o mesmo tipo de dilema presente na experiência organizada pelo Diego, um dilema que pode ser explicado a partir da construção das chamadas “classes perigosas”, que busca estruturar categorias discriminatórias e preconceituosas, enquadrando a figura do negro como marginal.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Negro Suspeito, Negro Bandido: Um Estudo sobre o Discurso Policial*, Terra (2010) explora como a ciência, a partir de modelos explicativos baseados nas teorias do social evolucionismo e do social darwinismo, estruturou a formação da imagem bandida em torno da figura do negro. A autora, então, apresenta a discussão teórica sobre temas como criminologia, periculosidade e suspeição para abordar as dificuldades de se pensar num negro que não seja nem suspeito, nem bandido.

O problema é histórico, profundo e, de uma certa maneira, atravessa a vida de todo negro. Um problema que se escamoteia, muitas vezes, disfarçado em formato de brincadeira e que pode tomar outras faces. Mas que tende a revelar, de um modo geral, o estigma do negro como figura discriminada e subalterna, como

aponta Tiago: “Estava dançando uma peça onde todos os bailarinos usavam ternos e gravatas, lembro que o coreógrafo se aproximou de um amigo que é branco e disse que ele estava lindo e que parecia um empresário. Perguntei a ele se estava parecendo com um empresário também já que a nossa roupa era muito parecida, daí ele disse com um ar de riso que não, mas que parecia com um segurança negão da boate que ele frequentava”.

Este tipo de estrutura de pensamento traz implicações de ordem afetiva e emocional para a vida do indivíduo negro que precisa travar embates diários contra a questão do racismo, da discriminação e dos padrões estéticos. Estas dificuldades foram vivenciadas por Tiago desde a infância. Ele conta que quando era criança gostava de uma menina e, ao se declarar, ouviu-a dizer que nunca ficaria com um negro. Ele narra que naquele dia chegou em casa tristonho e ao explicar a história para a sua mãe, ela disse que “O fato de eu ser negro não significava nada, o importante era o meu caráter”.

Apesar de assumir que estas histórias marcaram sua trajetória pessoal, Tiago não acredita que o fato de ser negro tenha determinado uma formação profissional diferenciada. Ele iniciou seus estudos em dança através do Projeto Dança e Vida Júnior, um projeto da Primeira Igreja Batista de São Gonçalo, em 2004. Ao longo de sua formação, realizou diversos cursos de formação em Balé clássico, técnica masculina, dança contemporânea e sapateado no Centro de Movimento Deborah Colker. Trabalhou como bailarino em diversas Companhias de Dança no Rio de Janeiro como Cia Jovem da Deborah Colker, Dimensões Cia de Dança, Laso Cia de Dança, Renato Vieira Cia de Dança. Atualmente, dança na Cia de Ballet da Cidade de Niterói.

Como educador, Tiago trabalhou como professor convidado de dança contemporânea da Cia Brasileira de Ballet e ministrou *workshops* nos cursos de graduação em dança da UFRJ. Entretanto, ao longo de sua trajetória e experiência profissional, ele reconhece que teve pouco contato com coreógrafos e professores negros. “Tive o prazer de trabalhar com o professor de balé Rubens Rocha e o diretor da Laso Cia de Dança ambos negros”, declara.

Entre as muitas dificuldades de estruturar um lugar de sucesso na cena da dança, Tiago relata que em um processo seletivo para a montagem de uma peça coreográfica, ele havia sido selecionado pelo coreógrafo para fazer a personagem

principal; mas após um período cancelaram a sua participação com a justificativa dele não possuir o perfil. Algo que ele associa ao fato de ser negro.

Sobre o desenvolvimento de suas ideias coreográficas, Tiago acredita que explora cada vez mais um olhar voltado para as questões sociais. Segundo ele: “[...] isso me ajuda muito na hora da criação. Tento sempre ser muito honesto com os impulsos e os estudos durante o processo de criação, me baseio muito em experiências vividas e em coisas que vejo durante o dia. Acho que como artista tenho um papel muito importante na sociedade e tento sempre mostrar que podemos fazer diferente, não pode existir só um caminho”.

Percebo em Tiago um desejo de combater o processo histórico que paralisa os movimentos dos negros e gera impedimentos de ação. Um desejo de aberturas, flexibilidades de caminhos e de sentidos (no plural). Isso se relaciona com a ideia de projeto desenvolvida por Velho (2003; 2012) como uma ação produzida conscientemente e com algum objetivo predeterminado. A mim parece que a criação artística de Tiago está baseada num desejo por uma sociedade justa.

Atualmente, Tiago desenvolve o solo *Vira-Lata*. O trabalho é um espetáculo de dança contemporânea que critica o fato do ser humano, em determinadas situações, acabar sendo tratado como bicho destituído de sua cidadania. Em aproximadamente 35 minutos, o artista se movimenta preso a uma corda, utilizando-se de uma focinheira. Dramaturgicamente, Tiago propõe como ambiente de tensão cênica o uso de uma corda a qual ele está constantemente preso e o áudio de uma entrevista extraída da série “Falcão, meninos do tráfico”. Neste áudio, a criança fala sobre a necessidade que possui de roubar, compartilha ideias sobre o seu dia a dia no mundo “colocando a cara na pista, num ritmo chapa quente”, trata da questão dos bens que compraria se, por acaso, possuísse muito dinheiro, apresenta seus desejos e objetivos mais imediatos, e disserta sobre a morte como lugar de descanso.

A construção coreográfica parte de um lugar de repetição, apresentação de gestos convencionais que pouco a pouco vão-se desdobrando em ações complexas: uma coreografia das abordagens policiais, uma coreografia de humilhações, uma cena de negro como suspeito. Percebo que a obra *Vira-Lata* dialoga com questões vinculadas à arte e à política, estruturando um espaço de prática onde a dança

opera como uma forma de estruturar conhecimentos sobre a política de determinado contexto.

A peça problematiza a questão do negro numa sociedade ambígua, que ao mesmo tempo em que deveria proteger o direito à circulação, viola e aprisiona os sujeitos. Uma obra que serve de base para se pensar a coreopolítica. Afinal, como aponta Lepecki (2012), toda coreopolítica revela um entrelaçamento entre movimento, corpo e lugar ao discutir questões urbanas na cena contemporânea. Parafraseando Rancière (2010), um lugar onde um negro possa aparecer para revelar o dissenso.

É deste modo que Tiago em seu fazer coreográfico elabora uma crítica aos limites da sociedade, uma denúncia ao uso da violência policial nos espaços de socialização negra e uma apreciação sobre o modo de vida das pessoas negras menos favorecidas no contexto da cidade do Rio de Janeiro.

Por um corpo que seja guerreiro

Joziel dos Santos Rodrigues nasceu em 23 de novembro de 1982 na cidade de João Pessoa, na Paraíba. Seus pais são Maria do Carmo dos Santos Rodrigues e Jozael Rodrigues Alves. Joziel diz que atualmente sua família é politicamente engajada com inúmeros modos de enfrentamento, empoderamento, superação e resistência, porém nem sempre foi assim. Ele declara que sofria inúmeras manifestações de racismo que partiam do contexto da própria família. “Essa discriminação partia de minha própria avó, que não gostava do meu cabelo crespo. Ela dizia que era cabelo duro e ruim e que tinha que cortar. Ela pedia também para eu parar de levar sol porque estava ficando negro demais”.

Atualmente, Joziel trabalha com enfermagem e com teatro. Ele possui os cabelos bem armados.

Os tempos mudaram.

Entretanto, ainda hoje, ele acredita que as pessoas se incomodam com o seu modo de se vestir, de ser e com o seu cabelo “ [...] no ambiente que trabalho, as pessoas estão sempre se preocupando com o meu cabelo. Dizem que é cabelo ruim”, ele declara. A meu ver, as pessoas, de um modo geral, não conseguem perceber que a imposição de padrões de beleza de formatação eurocêntrica

configura-se como racismo. Elas falam de estruturas corporais associando o belo e o bom a um padrão de embranquecimento. Um padrão que faz mal à identidade negra.

Por isso, Joziel começou a fazer arte. Seu objetivo é a representação da cultura negra e nas suas composições ele pensa em promover reflexões e problematizar a questão do racismo vivido pelos negros na sociedade brasileira. Ao longo de sua formação, Joziel declara que teve e continua a ter professores negros. E, por isso, ele não acredita ter percorrido caminhos diferenciados em seu processo de formação.

Na verdade, ele diferencia o processo de formação do processo de aceitação para problematizar a questão da inserção no mercado como um lugar do racismo vivido. Ele declara:

“[...] meus caminhos de formação percorridos foram os mesmos que de alguns brancos. Já a aceitação do artista negro, já é diferente, pois quando nós negros mostramos nossos trabalhos, trabalhos bem feitos, ameaçamos o trabalho dos outros. E, isso de certa forma, incomoda um pouco, causando antipatias que criam a discriminação para com artistas negros”.

Além disso, Joziel acredita que jamais encontrou vantagens por ser negro, apenas dificuldades. Ele diz que precisa ser mil vezes melhor do que qualquer branco para poder se destacar. Assim, busca estruturar seus temas e argumentos de cena a partir de ideias que estejam relacionadas com a sua trajetória individual e suas experiências no campo da vida social. Ele busca encontrar um diferencial em seus processos e estudos da cena a partir de questões relacionadas ao ativismo negro como movimento político e social. “O que me move no exercício da cena é trazer a riqueza da cultura negra para ser representada tanto na dança como também no canto e no teatro”, ele afirma.

A história de cada um dos afetos e desafetos vivenciados como negro são informações em seu corpo. Segundo Joziel, todos os processos de discriminação racial tornam-se marcas que vêm a se configurar como memórias no corpo: um arranjo de afetos. Estas marcas são utilizadas em seus processos de encenação e produção de espetáculos. Afinal, para Joziel o sentido de ser negro se expande pela vida do negro e, então, é irremediavelmente presente em sua cena.

Seu último trabalho *Guerreiro* aborda questões socioculturais relacionadas ao negro no Brasil. A peça surgiu com o intuito de fazer uma reflexão e provocação ao público sobre o processo histórico do negro no Brasil e os impactos deste processo nos dias atuais. Em cena, Joziel compartilha histórias de negros escravizados, os tipos de castigos aos quais estes estavam submetidos e os preconceitos vividos. Além disso, ele provoca reflexões sobre a questão da invisibilidade da cultura negra.

Segundo Joziel, o processo de criação do *Guerreiro* surgiu a partir de suas próprias inquietações como ator, cantor e dançarino negro. Ao entrar no curso de Teatro da UFPB em 2010, Joziel percebeu uma lacuna que dizia respeito ao ensino do Teatro Negro. Ele, então, começou a estudar sobre o Teatro Negro, a se inspirar em alguns artistas negros e percebeu que a cena negra, de um modo geral, possui a característica de agregar diversas linguagens artísticas.

A partir destes estudos, a peça foi criada com base numa estética e dramaturgia negra. Em cena, o ator brinca, pedindo para que o público bata palmas. Em seguida, ele pede para que só os racistas continuem. Todo o público pausa. Ele prossegue narrando suas próprias experiências com a discriminação e o racismo: a revista policial que o indica como sujeito suspeito, a questão de possuir um “perfil” marginal, as expressões “BLACK Friday, a coisa está PRETA, NEGRO de coração branco, nem parece que é NEGRO, ovelha NEGRA, gato PRETO dá azar, etc.” Sempre ao som da canção *Brasileirinho* ao fundo.

Guerreiro possui uma iluminação e um figurino bem precários. A cena é fortemente precária: uma precariedade vivida pelos negros desde os tempos do navio negreiro. O ator utiliza-se de uma corda para amarrar-se, contorcer-se, flagelar-se representando os fortes impactos do poder sobre o corpo negro. Ele se serve também das questões específicas do corpo da mulher negra. Construindo partituras corporais a partir da marchinha de carnaval *O teu cabelo não nega mulata..*

Em determinado momento da peça, Joziel canta uma música com um gigante pedaço de pau na boca. A música é quase inaudível, mas percebe-se nestas ações executadas por Joziel aquilo que Kilomba (2010) trata em seu livro *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* ao declarar que a boca é o órgão da opressão por excelência; ela representa o que o branco deseja controlar. Identifico ainda uma relação com a pergunta fatídica que Spivak (1995) coloca: “pode o

subalterno falar?”. Ao que ele mesmo responde: não, ao subalterno é impossível falar ou recuperar sua voz; mesmo que ele use de violência, sua voz não seria ouvida ou compreendida por aqueles que se encontram no poder.

Joziel entende que o espaço sobre o negro está mudando através dos movimentos que deflagram a afirmação da cultura negra. Estes movimentos de empoderamento e de afirmação das diferenças apontam para a relevância do negro na sociedade e reformulam, pouco a pouco, as realidades em questão. Com isso, o artista negro vai estruturando possibilidades e rompendo com a ideologia do racismo nos ambientes da cena.

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa procurei compreender como diferentes indivíduos relacionados com as artes da cena estruturam suas investigações e proposições artísticas a partir de questões vinculadas à discriminação racial. É inequívoco afirmar que o fato de ser negro é o que agrega os três artistas que serviram de mote para a escrita deste artigo, assim como é inequívoco declarar que o fato de ser negro orienta uma determinada sensibilidade para questões sociais em suas composições cênicas.

Em todas as falas, então, encontram-se presentes tanto os fatores que revelam as implicações de ser negro na sociedade contemporânea, quanto aqueles que organizam uma experiência combativa e fortemente inclinada à formulação de críticas sociais. As encenações são sínteses de experiências vividas no universo da vida social, que revelam ora violências que dizem respeito ao fato do negro ser associado ao crime; ora injustiças a partir das implicações associadas à história do negro como subalterno; invisibilizações através da ausência e estigmatização do negro no universo da dança e do teatro; ou ainda enfrentamentos com a estruturação de espaços de arte que configuram e desdobram uma história de luta e resistência.

Deste modo, ao intitular este artigo à maneira de um provérbio popular “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, pretendi chamar a atenção para esta força da resistência negra, para este constante processo de afirmação de uma identidade invisibilizada, violada, maltratada pelo estatuto da realidade social

brasileira. O desejo é o de furar as barreiras, enfrentar as pedras duras do caminho e avançar. Erguendo-nos enquanto subimos.

Estes depoimentos aqui reunidos, portanto, são importantes porque além de compartilharem modos de pensar e fazer nas artes da cena, apresentam-nos a partir de uma perspectiva negra. Constituem-se de modos negros de articulações. A especificidade destas cenas encontra-se presente nas estruturas dos corpos, nas negações históricas vividas por estes corpos, nas acusações e limitações ou castrações impostas, enfim, nos sentidos afetivos dos artistas negros.

Por isso, este texto é um arranjo de conscientização racial. Ele parte de cenas que são conscientes em si mesmas e, por isso, perturbadoras. Cenas que deflagram processos históricos assimétricos e que, desta maneira, conscientizam a sociedade sobre os impactos da invisibilidade, da estigmatização, da discriminação e do preconceito. As cenas aqui discutidas tratam de questões negras e reúnem em suas estratégias e modos de composição abordagens sobre a história e o corpo negro: uma cena, memória e resistência.

Em um outro momento, Abdias do Nascimento (2005) afirmou que as crianças negras já crescem intimidadas, pois já sabem que são consideradas inferiores. Segundo Nascimento (2005), estas crianças criam, a partir das relações sociais racistas, um complexo de inferioridade e uma espécie de timidez: um tipo de torpor intelectual que conduz ao desaparecimento do negro como potência criativa.

Acredito que cada um dos criadores negros aqui apresentados, inspirados em Abdias do Nascimento, compreendem que a resistência se encontra no ato de aparecer. A resistência se encontra na ação de discutir e bagunçar a ideologia da igualdade e da harmonia de raças que, ainda hoje, mascara a temática do racismo no Brasil. A resistência é um polo de ação que se encontra em cada um destes trabalhos, como uma água mole na pedra dura, a todo tempo a nos lembrar quem somos, quem fomos e quem desejamos ser.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O Racismo da Inteligência**. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopólicia**. In.: Ilha v. 13, n. 1, p. 41-60: Florianópolis, jan./jun. (2011) 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional versus identidade negra**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento. In: CONTINS, Marcia. **Lideranças Negras**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London/ New York: Continuum, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

SPIKAV, Gayatri Chakravarty. Can The Subaltern Speak? In.: **The post-colonial studies reader** (24-28p.). London :Routledge, 1995.

TERRA, Lívia Maria. **Negro Suspeito, Negro Bandido: Um Estudo sobre o Discurso Policial**. Dissertação (Mestrado em Sociologia): Universidade Estadual Paulista, 2010.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2012.

_____. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.

ZIRALDO. **O Menino Marrom**. São Paulo: Melhoramentos, 1986.