

Caderno do GIPE-CIT

Ano 21 n. 39 – 2017-2

O Discurso Negro nas Artes Cênicas processos, pesquisas, poéticas e epistemes



Organização

Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias
e Régia Mabel Freitas



Escola de Teatro

Universidade Federal da Bahia

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

Caderno do GIPE-CIT

n. 39

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

Autores

Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias, Régia Mabel Freitas, Emerson de Paula Silva, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), Fernando Marques Camargo Ferraz, Marcos Antônio Alexandre, Mônica Pereira de Santana, Rosana Machado de Souza, Victor Hugo Neves de Oliveira, Renata de Lima Silva, Marlini Dorneles de Lima, Monica da Costa.

Organização

Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias e Régia Mabel Freitas

Comissão Científica

Adalberto Silva Santos, Amélia Vitória de Sousa Conrado, Carlindo Fausto Antônio, Érico José Souza de Oliveira, George Mascarenhas, Inaicyr Falcão, Noeli Turle da Silva e Rosângela Malachias.

Edição

Daniel Becker Denovaro



PPGAC

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Escola de Teatro
Universidade Federal da Bahia

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Avenida Araújo Pinho, 292 - Campus do Canela.
 CEP 40110-150, Salvador, Bahia, Brasil
 Tel 00 55 71 3283 7858 / e-mail ppgac@ufba.br
www.ppgac.tea.ufba.br/index.php/publicacoes/cadernos-gipe-cit/

Os Cadernos do GIPE-CIT são uma publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os Cadernos do GIPE-CIT são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

Cadernos do GIPE-CIT Ano XXI, n. 39, 2017.2
 O Discurso Negro nas Artes Cênicas:
 processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

Coordenação Geral do PPGAC
 Meran Vargens e Ivani Santana

Conselho Editorial

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Naia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

Diagramação e Formatação
 Daniel Becker Denovaro

Capa
 Daniel Becker Denovaro

Revisão
 Andrea Rabelo

Ficha Catalográfica por
 Biblioteca Nelson de Araújo - TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 39, dezembro, 2017.2. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.

152p.;
 Periodicidade semestral
 ISSN 1516-0173

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. II. Teatro Negro.

SUMÁRIO

EDITORIAL	5
Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias e Régia Mabel Freitas	
1. AFROGRAFANDO A CENA – um estudo sobre a poética do NATA.....	9
Onisajé Fernanda Júlia Barbosa	
2. DE QUANDO NO CORPO SE INSCREVE A VOZ QUE NÃO É SÓ MINHA: análise da peça Sortilégio de Abdias do Nascimento	24
Emerson de Paula Silva	
3. “ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, TANTO BATE ATÉ QUE FURA”: trajetórias, cena negra e resistência.....	39
Victor Hugo Neves de Oliveira	
4. TEATRO NEGRO, FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA E A LEI 10639/2003: concepções a partir do diálogo com os artistas.....	55
Rosana Machado de Souza	
5. A PERFORMANCE DE CRIADORAS NEGRAS E O CORPO COMO DISCURSO.	65
Mônica Pereira de Santana	
6. POR CIMA DO MAR EU VIM: processo de criação de corpos em travessia. .	80
Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima	
7. IDENTIDADES NEGRAS NA DANÇA: epistemes e anunciações	93
Fernando Marques Camargo Ferraz	
8. DOS TESOUROS DE ÁGUAS – introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemonjá entre Brasil e Benin	109
Monica da Costa	
9. O TEATRO NEGRO EM NOVA YORK: confluências e divergências	123
Marcos Antônio Alexandre	
10. UM TEATRO NEGRO E BRITÂNICO! Entrevista com a Talawa Company Theatre	138
Evani Tavares Lima	

EDITORIAL

Qual é o discurso negro nas Artes Cênicas? Sim, *qual* é do discurso negro na cena? Essa é a provocação apresentada por este número 39 do Cadernos do GIPE-CIT: discutir e problematizar questões da poética negra em cena, inspiradas em valores das culturas negras, suas formas, iniciativas e estratégias. Através desta edição, a ETUFBA, junto com seu Programa de Pós-graduação busca refletir e revelar algumas das discussões e processos da afirmação negra no âmbito da cena, bem como apresentar um pequeno panorama de pesquisas, experiências e epistemologias negras tangentes ao ensino e ao fazer nas artes cênicas.

Ao longo de seus 20 anos e pouco, o Cadernos do GIPE-CIT têm sido instrumentos de registro e difusão de pesquisas realizadas no território nacional e internacional. E mais uma vez faz valer sua vocação ao trazer seu enfoque para a temática negra nas artes cênicas. Afinal, as culturas negras no Brasil são terrenos férteis para várias áreas do conhecimento e, particularmente, no campo das artes, essa presença e influência são expressivas e recorrentes. Mais que isso: geram e têm produzido processos, pesquisas, poéticas e epistemes. Com intensas reflexões teóricas e práticas que vêm instaurar outros espaços de encontros, conhecimentos e perspectivas no fazer e pensar a cena e as artes em geral.

Esta edição do Cadernos do GIPE-CIT nasceu com a realização do I Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC) que teve na sua programação, a I Roda Baiana de Pesquisadores em Artes Cênicas; espaço onde pesquisadores, no contexto universitário, puderam discutir e socializar suas pesquisas em andamento ou concluídas sobre a cultura negra nas Artes Cênicas (dança, teatro, entre outras). Os ecos oriundos desses encontros foram tão grandes, que foi preciso aumentar a roda pois, em se tratando desta temática, muito há para discutir e mais espaço ainda para ocupar.

Assim, esta edição do Cadernos do GIPE-CIT é enegrecida, recheada de perspectivas inter-e-nacionais sobre as artes negro orientadas, possui dez produções que trasladam desde as inspiradoras experiências do NATA (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas-Bahia), às vivências de artistas negros ingleses

da política e artisticamente empoderada como o Talawa Company Theatre de Londres.

Em *Afrografando a cena – um estudo sobre a poética do NATA*, Onisajé Fernanda Júlia Barbosa reflexiona sobre o encontro entre Candomblé e Teatro na construção do projeto-político-poético do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA a partir dos três princípios norteadores desse grupo: Narrativas Mito-Poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade.

De quando no corpo se inscreve a voz que não é só minha: análise da peça Sortilégio de Abdias do Nascimento, de Emerson de Paula Silva, analisa o espetáculo *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, evidenciando a sua importância para o teatro brasileiro e a formação da identidade do negro em nosso país, enucleando contribuições de pesquisadoras renomadas como Leda Martins, Miriam Garcia Mendes, Flora Sussekind e Ecléa Bosi.

“Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”: trajetórias, cena negra e resistência questiona as estratégias/modos de composição utilizadas por artistas negros com o escopo de problematizar o tema da discriminação racial. Para tal, o autor Victor Hugo Neves de Oliveira analisa trabalhos de três artistas negros com distintas trajetórias, formações e perspectivas, a saber: *Danças para Zaíra e Sombra*, de Diego Dantas, *Vira-lata*, de Tiago Oliveira e *Guerreiro*, de Joziel Santos.

No artigo *Teatro Negro, Fórum Nacional de Performance Negra e a Lei 10639/2003: concepções a partir do diálogo com os artistas*, Rosana Machado de Souza compila reflexões sobre o Teatro Negro de artistas presentes no IV Fórum Nacional de Performance Negra. A autora objetiva contribuir na maneira como o Teatro Negro tem sido abordado na Educação Básica no componente curricular Arte após a promulgação da Lei 10.639/03 que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nos currículos escolares.

Mônica Pereira de Santana em *A performance de criadoras negras e o corpo como discurso* traça um diálogo entre a sua obra *Isto Não É Uma Mulata* e outras obras de teatro, dança e performance de criadoras negras que primam por uma luta antirracista e feminista, constatando uma ampliação da consciência sobre ser uma mulher negra que conclama outras formas de agir e existir em nossa sociedade despertada por essas artistas.

As autoras Renata de Lima Silva e Marlina Dorneles de Lima, no artigo *Por cima do mar eu vim: processo de criação de corpos em travessia*, discutem o processo de criação da montagem cênico-musical *Por cima do mar eu vim* em que o Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC) apresenta, através de *poetnografias*, a contribuição africana banto para a cultura brasileira.

O artigo *Identidades negras na dança: epistemes e anunciações*, de Fernando Marques Camargo Ferraz, pautando-se em cultura na diáspora negra e as políticas de identidade, debate potencialidades das poéticas negras na elaboração de novos entendimentos e epistemes no contexto contemporâneo de produção em dança.

Em *Dos tesouros de águas – introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemonjá entre Brasil e Benin*, Monica da Costa, de maneira contrastiva entre esses dois países, apresenta complexidades e potências de danças negras do candomblé como um importante embasamento para discussões raciais e de gênero no ensino de disciplinas curriculares universitárias em Artes Cênicas e em outros contextos artísticos.

Em *O Teatro Negro em Nova York: confluências e divergências*, Marcos Antônio Alexandre aborda corporeidades negras expressas cenicamente na cidade de Nova York, analisando a montagem de James Scruggs, *3/ Fifth*, que problematiza elementos inerentes aos sujeitos negros, suas identidades e relações socioculturais.

Evani Tavares Lima, em *Um Teatro Negro e Britânico! Entrevista, Michael Buffong*, diretor artístico de um dos mais importantes grupos de teatro da Inglaterra, a *Talawa Company Theatre*. Uma oportunidade para ampliar e conhecer um pouco de um discurso cênico negro, a partir de um contexto sócio, político e histórico, bem distinto do nosso, mas que, ainda assim, guarda muitos pontos de ressonância conosco.

Por fim, o que apresentamos aqui é o resultado do trabalho de uma equipe, reunida através do FNAC e pelo FNAC, grandes especialistas, referências na área, pessoas engajadas, dedicadas a isso que, aqui, assumem o nome discurso negro nas Artes Cênicas! Discurso esse que também podemos chamar de fé na construção de um conhecimento acadêmico pautado pela diversidade de seus referenciais.

Os trabalhos que serão vistos, logo a seguir, representam um pequeno recorte de um rico material que recebemos daqueles e daquelas que atenderam ao chamado para esta publicação, e aproveitamos para agradecer aos e as que não puderam estar aqui pela absoluta falta de espaço, e esperamos que se sintam contemplados por estes galhos de uma árvore muito mais que frondosa.

Assim, o Cadernos do GIPE-CIT e a comissão permanente do Fórum Negro das Artes Cênicas têm o prazer de apresentar essas escritas, assinaladas em negros, pois acreditamos que elas nos representam e têm muito a dizer!

Ubuntu – Nós por nós!

Evani Tavares Lima
Fabrícia Dias
Régia Mabel Freitas
(coordenadoras do FNAC)

AFROGRAFANDO A CENA – UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DO NATA

Onisajé Fernanda Júlia Barbosa – PPGAC - UFBA

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo mostrar o processo criativo do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA o que consistirá em uma reflexão sobre o encontro entre Candomblé e Teatro na construção do projeto-político-poético do grupo. Nesse itinerário formativo e criativo, buscou-se compreender e identificar os princípios e procedimentos dominantes norteadores da prática cênica do NATA, reflexão que apresenta ao leitor os três Princípios norteadores que orientam a criação do NATA e a composição de sua poética teatral. São eles: Narrativas Mito-Poéticas, Teatro Ritual e Tradição na Contemporaneidade. O presente artigo está debruçado no esmiuçamento de dois dos três princípios as Narrativas – Mito – Poéticas e Teatro Ritual, pois estes resumem grande parte dos procedimentos criativos utilizados para a criação cênica do grupo.

Palavras-chave: Candomblé; Teatro; Poética; Processo criativo; Encenação.

Abstract:

This article aims to show the creative process of the Afro-Brazilian Theater Nucleus of Alagoinhas - NATA which will consist of a reflection on the meeting between Candomblé and Theater in the construction of the poetic-political-project of the group. In this formative and creative itinerary, we sought to understand and identify the dominant principles and procedures guiding the scenic practice of NATA, a reflection that presents to the reader the three guiding Principles guiding the creation of NATA and the composition of its theatrical poetics. They are: Myth-Poetic Narratives, Ritual Theater and Tradition in the Contemporaneity. The present article is focused on the breakdown of two of the three principles Narratives - Myth - Poetics and Ritual Theater, since these summarize a large part of the creative procedures used for the group 's scenic creation.

Keywords: Candomblé; Theater; Poetic; Creative process; Staging.

*Quando não soubermos para onde ir,
devemos nos lembrar de onde viemos. (Sotigui Kouyaté)*

Após as montagens e as temporadas dos espetáculos *Siré Obá – A festa do Rei, Ogun – Deus e homem e*, principalmente, *Exu – A Boca do Universo*, tornou-se cada vez mais necessário que me debruçasse sobre os caminhos poéticos que vinha tomando como encenadora do NATA. Assim, em cada experimentação teatral, poderíamos adquirir mais consciência e conhecimento crítico das escolhas éticas, estéticas e políticas que estavam nos conduzindo na criação artística.

Essa necessidade de compreender como criamos veio em um momento de maturidade cênica do grupo, adquirida com o apuro técnico da linguagem, a construção e a defesa dos discursos poéticos, a comunicação efetiva entre o grupo, entre os artistas convidados e o público de modo geral. Veio, principalmente, com a necessidade de identificar quais as problematizações geradas em decorrência de um fazer cênico que reúne em sua base criativa o encontro entre Candomblé e Teatro.

Buscava-se uma poética na tentativa de traduzir nossas escolhas, de desenhar um fazer artístico pautado no binômio Candomblé-Teatro de forma a entender os conflitos, tensões e as contribuições criativas desse encontro. Ou seja, a constituição do projeto poético do NATA. Assim, dois termos importantes tornam-se fundamentais: “poética” e “projeto poético”. O primeiro apoia-se no entendimento e na concepção formada por Luigi Pareyson (1977, p. 11):

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.

Posso considerar essa definição de Pareyson como aproximativa para a construção dos processos artísticos do NATA, da maneira como fomos construindo nosso fazer. Assim, fui percebendo em que consistiria o nosso “programa de arte”, quais eram os princípios e procedimentos que orientavam a criação. Já o segundo termo – “projeto poético” – ampara-se na compreensão de Cecília Salles (1998), que em seu livro *o Gesto Inacabado*, considera que ele contempla “os princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo.” E completa:

Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado, com o grande propósito estético do artista. Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 1998, p. 37-38).

Nosso “projeto poético” corresponde às proposições que fizemos, reúne os fios condutores relacionados à criação e se traduz na assinatura e nas crenças que norteiam o grupo em seu processo e produção criativa. Para refletir sobre esses processos, adotei também a noção de “princípio” da metodologia proposta pela professora Sonia Rangel (2006). Em seu artigo intitulado “Processos de Criação: Atividade de Fronteira”, publicado pela revista TFC¹ de 2006, ela sintetiza sua acepção de princípio:

Necessário se faz uma delimitação do que aqui se denomina PRINCÍPIO. De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. PRINCÍPIO é aquela unidade molecular que ao ser retirada da obra e do seu pensamento lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. (RANGEL, 2006, p. 03).

Ao considerar que o princípio é vivo, molecular, como afirma Rangel (2006), pude operar por fluxos e conjuntos; pude também reconhecer como, em diferentes espetáculos, tanto as repetições assim como a continuidade se confirmaram como Projeto Poético. Considerei então que os fios condutores da criação do NATA são as Narrativas Mito-poéticas, o Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade. O presente artigo se debruçará nas Narrativas – Mito-poéticas e no Teatro Ritual.

As Narrativas Mito-Poéticas

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a nossa construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na

¹ Artigo disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena - Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades ou em: <http://kinokaos.net>.

construção do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendêssemos mais aprofundadamente quão relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso do NATA, a mitologia de origem *yorubá*, que na Bahia concentra-se nas Comunidades de Axé de nação *Ketu*, da qual faço parte.

Para tanto, relevante se faz a definição de mito apresentada por Mircea Eliade (1963, p. 10) em seu livro *Mito e Realidade*:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo.

Essa definição sobre mito reforça o entendimento sobre a importância de se conhecer a cosmologia e a cosmogonia do Candomblé. E assim pensar os mitos, os ritos, toda a simbologia presente no cotidiano, o poder dos *itans* (lendas dos Orixás), *orikis* (poesia em exaltação aos Orixás), *adurás*, (rezas para os Orixás), *orins* (cantos para os Orixás), as regras de organização hierárquica, a compreensão e entendimento das dimensões do visível e do invisível. Enfim, tudo aquilo que é a manifestação das mitologias africanas e afro-brasileiras, que contribuem para a construção de um imaginário simbólico dentro e fora do *egbé*.

Assim sendo, o NATA considera as narrativas mito-poéticas pontos de partida para a construção cênica; elas apresentam, entre outras coisas, o ser, o fazer, o pensar da cosmogonia africana e afro-brasileira. São narrativas que integram parte do universo simbólico africano e sua visão de mundo. Em se tratando de um fazer cênico afirmativo, que busca um amplo conhecimento da história e da cultura africanas e afro-brasileiras, compreendemos a necessidade e a importância de um mergulho nessa mitologia; e, sendo o Candomblé um dos espaços de salvaguarda dessa herança, ele é, portanto, nosso ponto de partida para

esse intento. É através do modo como o Candomblé nos apresenta essas narrativas que construímos o nosso fazer artístico.

Assim, agrego a essa construção, a definição de mito feita por Joseph Campbell (1990, p. 17), em seu livro *O poder do mito*, no qual reafirma a sua relevância e ação na vida dos indivíduos:

Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos (...) O mito ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo.

“Voltar-se para dentro e captar a mensagem dos símbolos” – essa imagem me remete à expressão *da porteira para dentro e da porteira para fora* que auxiliou na criação do conceito metodológico de pesquisa *desde dentro para fora*, utilizado por Juana Elbein Santos (1986) e Inaicyrá Falcão Santos (2002), cuja autoria da expressão é da célebre *yalorixá* Mãe Senhora. Ela a utilizava para ensinar seus filhos de axé sobre as tramas das relações dinâmicas entre o mundo de dentro e o mundo de fora do *egbé*. Defendo que essa expressão traduz o pensamento de Campbell (1990) sobre mito e vice-versa, pois, ao olhar para dentro e captar a mensagem dos símbolos, podemos nos orientar e compreender quem somos quais as nossas origens e assim poderemos dialogar com o outro, ou seja, com o externo.

O mito nos apresenta visões de mundo, os “comos” e os “porquês” da criação (CAMPBELL, 1990). Tratar as narrativas mito-poéticas não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmovisão, um modo de saber, conforme assinala Leda Maria Martins (2016):

Constituem um sistema de pensamento no qual a religião é um desdobramento e um dos modos de processamento e de expansão desse pensamento inclusive filosófico. As narrativas são, portanto, fundadoras de uma *gnosis*, de uma cosmovisão, de um saber cognitivo que alicerça e opera suas múltiplas formas de assentamento, inclusive a metafísica, instituindo uma ideia de ser e de existir na qual prevalece uma noção de complementariedade necessária entre todos os âmbitos e dimensões da natureza cósmica que anela todos os elementos.²

² Parecer avaliativo, exame de qualificação, Escola de Teatro, 19 de janeiro de 2016.

Por concordar com a dimensão e a complexidade dessas narrativas expressas na argumentação da professora Leda (2016) e reconhecendo a nossa incapacidade de, no labor cênico, poder dar conta de todo esse universo mitológico, optamos em nossa criação por nos deter em dois elementos das narrativas africanas: os *itans* e os *orikis*. Eles compreendem também um vasto mundo de informações e referências sobre a cosmogonia africana, podem ser traduzidos como um conjunto de lendas e poesias em exaltação às divindades³ e fazem parte do complexo processo de aprendizagem e transmissão oral que compõem esta cultura. Através dos *itans* e dos *orikis* conhecemos as histórias, os feitos, as personalidades e as principais personagens que constituem o universo afromitológico, que formam o panteão de divindades cultuadas pelo Candomblé, seja ele de nação *Ketu*, Angola ou *Jeje*.

O NATA teve acesso a esse legado cultural de três formas: a) dentro das Comunidades de Axé que são referências ao nosso fazer artístico, como o *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, o *Ilê Axé Olo T'Ogun*, a Casa do Mensageiro, o Terreiro *Mokambo*, *Ilê Axé Oxumarê*, o Terreiro da Casa Branca, o Terreiro do Gantois e o *Ilê Axé Opô Afonjá*; nesses espaços, além da convivência ritual, temos contato com os *itans* e *orikis* que são materiais de primeira ordem para nos fazer compreender a vida no interior do terreiro, a importância de cada ritual e as orientações para o dia a dia dentro e fora do *egbé*; b) Por meio de estudos, ensaios, pesquisas e publicações impressas e/ou digitais sobre o tema; c) Na cultura da oralidade e em conversas e convivência artística com personalidades importantes do Candomblé que desempenham atividades cênicas como o coreógrafo Zebrinha, o ator e diretor Gustavo Mello e a dançarina e coreógrafa Nildinha Fonseca⁴; esses três, além de autoridades no axé, são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

³ Mais informações sobre *itans* no livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (2001) e sobre *orikis* em: *Oriki Orixá* de Antonio Risério (1996).

⁴ José Carlos Arandiba – Zebrinha é coreógrafo e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, coreógrafo do Bando de Teatro Olodum, da Cia dos Comuns e do NATA, além de *ogan* confirmado no *Ilê Axé Obá Inan*, da *yalorixá Mãe Obá*. Gustavo Mello é ator, diretor e pesquisador da performance negra na Universidade de Austin/ Texas, *yawô* do *Ilê Axé Omiojuaro*, da *yalorixá Mãe Beata de Yemanjá*. Nildinha Fonseca é bailarina e professora de dança do Balé Folclórico da Bahia e *ekedi* confirmada no *Ilê Axé Obá Inan* da *yalorixá Mãe Obá*.

Contudo, a aprendizagem que mais nos norteou foi a adquirida no interior das Comunidades de Axé. Por meio da transmissão oral do conhecimento, ouvimos os *itans* e os *orikis* da boca das *yás* e *babás*, demais filhos e filhas de axé e autoridades do *egbé*, num rico processo de contação de histórias, descobrindo formas e instâncias que se ligavam às narrativas mito-poéticas do Candomblé e que guiariam a nossa criação. Para melhor compreensão sobre a oralidade e o poder da palavra na cultura africana, elementos basilares herdados pelo Candomblé, cito Leda Maria Martins (1997, p. 148) que pontua:

Na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto de modo complementar.

Nessa pontuação, estão expressos o valor e o significado da palavra para a cultura africana e afro-brasileira. Ela conduz todo o processo de aprendizagem e de transmissão de conhecimentos, criando uma dinâmica interacional potente e deixando o conhecimento vivo e ativo. A fala converte-se em ação. Por meio dela (a palavra), também fertilizamos o teatro que nos dispomos a fazer, encenamos nossas questões, histórias, vitórias e desafios, colocando no centro da cena a nossa herança cultural negra.

O poder da palavra, a força do processo de aprendizagem oral e a narratividade poética formaram o que o NATA chama de dramaturgia lírico-narrativa. Essa acepção definiu a construção dos textos de nossos espetáculos, redefiniu para nós o conceito de personagem e orientou as encenações de um modo geral. Essa dramaturgia lírico-narrativa refere-se a um fazer dramatúrgico e também cênico que se afasta da concepção dramática do texto e se aproxima de uma concepção pautada nos elementos épicos e líricos da dramaturgia.

Dessa forma, optamos por textos que narrassem poeticamente as histórias dos Orixás de forma que, enquanto os *itans* nos apresentam as histórias, os conflitos e o contexto sócio-cultural, os *orikis* nos revelam de forma mais detalhada a

personalidade, os tabus e ritos das divindades. Dessa união, surgiu uma dramaturgia mais imagética, sensorial, que desliza entre as dimensões do visível e do invisível, remetendo-nos a um tempo mítico que acentua nas encenações as atmosferas de ritualidade.

Outro ponto significativo em nossa dramaturgia é a aprendizagem e o emprego do idioma *yorubá*. Língua é poder, já diziam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o *kimbundo*, *kikongo* e o *fon*), o *yorubá* corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro⁵, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e também pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo nos oferece mais um viés de comunicação e encontro com nossa matricidade africana e sua diáspora. Sua presença em nossos textos intensifica a pesquisa sobre a herança negra africana na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica e semântica dos espetáculos.

Por fim, as narrativas mito-poéticas, sintetizadas pelo encontro entre os *itans* e *orikis* no fazer teatral do NATA, auxiliam-nos a modificar nossa compreensão acerca do que vem a ser a personagem. Em nossos textos e principalmente em nossas encenações, optamos por trabalhar não com personagens, mas sim com personalidades. Esse modo de construção é uma forma de olhar que adotei, por não querer criar a partir de uma mimese ritualística, ou seja, com a imitação do Orixá da liturgia para a cena. Em nossas montagens preferimos observar as personalidades dos Orixás, aproximando-as das personalidades dos atores. Como isso se processa?

A criação de nossas montagens está dividida em etapas. Na denominada Rituais Instauradores, os atores passam pelo ritual de *ifá* (oráculo)⁶, em que mãe Rosa d'Oyá joga os búzios. O objetivo desse ritual é saber a qual divindade o ator pertence⁷; após esse momento, faço um estudo da personalidade das divindades que compõem o *eledá* (conjunto de divindades que formam a ancestralidade da

⁵ Refiro-me ao *yorubá*, pois pertenço à nação de *Ketu*, mas se faz importante reconhecer a importância das línguas indígenas, a língua *kikongo* e *kimbundo* do povo de nação *Angola/Banto* e a língua *fon* do povo *Jeje* na composição do mosaico linguístico do Brasil.

⁶ Refiro-me ao jogo de búzios, oráculo divinatório que somente as *yalorixás*, *babalorixás* e os *babalawôs* têm acesso.

⁷ Trata-se de saber qual é o Orixá da pessoa, de qual divindade ele descende.

pessoa. No Candomblé, de nação *ketu* são três Orixás.) dos atores e a personalidade de cada um deles. Assim, consigo definir, por exemplo, que ator fará que “papel” no espetáculo. Através das aproximações da personalidade do ator ao arquétipo do Orixá, vou descobrindo pontos de encontro entre o Orixá e o ator e vou construindo esse diálogo. O maior objetivo é evitar a representação alegórica na cena e colocar o ator em um encontro mais íntimo entre ele e a sua divindade ancestral, oportunizando um encontro pessoal e artístico. Nesse sentido, arte e religião encontram-se e dialogam a favor do fortalecimento ancestral tanto do ponto de vista pessoal, quanto artístico, cultural, político e religioso.

O Teatro Ritual

A união entre teatro e ritual para nós é um disparador poético que nos conecta com a antiguidade do Teatro, com os elementos fundantes dessa arte e sua capacidade de estabelecer encontros, de mobilizar energias, de nos fazer acreditar em fatos e circunstâncias inacreditáveis, de colocar o ser humano num mergulho insondável de si e do outro. Assim, faz aflorar os sentimentos de união, colaboração e identificação entre nós e a natureza.

O Teatro nasceu do ritual, da necessidade humana de se encontrar com os planos da existência, com sua ancestralidade e com as forças espirituais da vida. Victor Turner (*apud* COSTA, 2013. p. 54), um pesquisador sobre as relações entre o ritual e a antropologia, assim define o primeiro termo:

Uma manifestação religiosa ou ligada a certo grau de sacralização – no sentido amplo do termo – onde por meio de representações simbólicas suscita-se um estado liminar dos indivíduos, o que provoca uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. E que visa o desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo – esta mudança pode ser referente a uma cura ou a uma elevação de *status* social, por exemplo.⁸

A presente definição reforça as considerações feitas por mim sobre ritual. Por se tratar de uma manifestação sagrada que provoca uma reelaboração simbólica e que visa ao desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo, encontramos no ritual os elementos potencializadores dos desejos e anseios

⁸ Segundo o artigo O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações, de Grasielle Aires da Costa, Victor Turner (1974).

de um fazer cênico que transmute e transcenda a cena; engendrando, assim, nosso fazer artístico, propondo um encontro sensorial, sinérgico e sinestésico entre os atores e entre eles e os espectadores.

Já Richard Schechner, outro estudioso dos rituais, associa o “comportamento ritual humano” às memórias, conforme assinala Costa (2013, p. 55):

O comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Ele ressalta que “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Quando Schechner define ritual como “memórias em ação” ele traz as implicações de uma memória viva, ou seja, que não está somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual.

Rituais são memórias em ação, uma memória viva, dinâmica que estabelece fluxo e contrafluxo dos planos do presente e do passado em vislumbre de um olhar para o futuro. Ao trazer algumas referências de Turner e de Schechner sobre ritual, viso a colocar em diálogo dois campos importantes que tangenciam a relação entre Candomblé e Teatro em nosso fazer artístico: a Antropologia e a Arte. Ao falar de ritual do ponto de vista da antropologia, Turner nos apresenta pistas importantes para melhor compreensão sobre os fatores culturais que constituem a ritualidade nas várias sociedades, enquanto Schechner, que pensa o ritual pelo olhar artístico da Performance, define o ritual no trânsito entre as culturas e suas manifestações estéticas e poéticas.

Nesse trânsito, está estabelecido também o diálogo entre Candomblé e Teatro no fazer do NATA. A união desses olhares abrem caminhos para uma arte que opta por unir arte e religião, mas com observância aos conflitos e tensões estabelecidos a partir deste diálogo.

É da roda do *siré* que retiramos fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, danças e sabores que passados por um processo de estilização cênica, culminam nos espetáculos que construímos. Não há, portanto, nenhum desejo de imitarmos as divindades e muito menos de revelarmos a intimidade ritual do axé, mas sim de nos deixarmos conduzir pelos estímulos sensoriais e cognitivos que esse contato nos proporciona para chegar a um estado

de representação. Ele reforça o nosso objetivo de valorizar a herança cultural africana, divulgando-a e fortalecendo nossos referenciais identitários negros.

Em seu livro *A cena em sombras*, Leda Maria Martins (1995, p. 40) mostra que o teatro ritual é um espaço para o fortalecimento identitário e o destaca na África e nas Américas, devido ao seu poder de convocação e aglutinação comunitária:

O Teatro ritual, na África e nas Américas, assenta-se em uma premissa básica: o poder de invocar. Segundo Olivier Jackson, esse teatro é mágico, porque “procura produzir modificações de comportamento, através do uso combinado do poder da palavra, do poder da dança, do poder da música.” E é também, sagrado, pois busca realizar e cumprir uma função espiritual. Seu projeto último é constituir-se como uma força que promulga o bem estar e a saúde da comunidade.

Considero que o NATA, por meio de suas montagens, vem invocando o poder das divindades e com isso estabelecendo níveis variados de conexão entre os artistas envolvidos, a sua identidade cultural, os planos materiais e imateriais da existência, na busca de um fazer teatral mobilizador e ancestral. Isso ocorre por meio do nosso mergulho no universo ritualístico dos Orixás, de onde trazemos para a cena cantos, palavras de força, cheiros, cores, texturas e sabores dessa ritualidade, auxiliando na criação de atmosferas cênicas sensoriais e potencializando no espaço do teatro a experientiação e não só a contemplação da cena. Assim, propomos, como nos rituais do Candomblé, uma interação, uma intimidade entre atores e público.

Em nosso processo de criação teatral, o Teatro Ritual define procedimentos ligados à preparação corpo/vocal dos atores, a construção da música e da dança e da visualidade do espetáculo no que se refere aos elementos de cenário, figurino, maquiagem e iluminação. Já no que tange à preparação corpo/vocal dos atores chegamos à criação dos Rituais Instauradores, que se trata de uma imersão sensório-espiritual, realizada no interior da Comunidade de Axé (Terreiro de Candomblé), no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe Rosa d'Oyá. Esses rituais tem por objetivo, realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens.

A cerimônia inclui desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades até as experimentações cênicas

realizadas a partir do contato íntimo dos atores com os quatro elementos essenciais da natureza, terra, fogo, água e ar. Cada um dos elementos primordiais da natureza (fogo, terra, ar e água) é regido por certo número de Orixás, por exemplo, os Orixás *Ogun*, *Omolú* e *Ossãe* são regidos pelo elemento terra. Após organizar as divindades pelo seu elemento da natureza preponderante, nós saudamos as divindades em quatro rituais: ritual do fogo (*Exu* e *Xangô*), ritual da terra (*Ogun*, *Oxossi*, *Omolú*, *Ossãe*, *Obá*, *Iroko* e *Logunedé*), ritual do ar (*Oyá*, *Oxumarê*, *Ewá* e *Oxalá*) e ritual da água (*Oxum*, *Yemanjá*, *Ibeji* e *Nanã*).

O objetivo é colocar os atores em contato com as energias, as cores, as músicas, os alimentos e as lendas de cada um desses Orixás e as reverberações energéticas de cada elemento primordial presente na personalidade de cada divindade. Além de propiciar um contato mais íntimo com o dia a dia da Comunidade de Axé. Por meio dessa imersão afro-antropológico-poética, estabelecemos contato com as divindades, nós nos preenchemos de imagens e sensações que serão matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio, discutimos questões éticas e litúrgicas que deverão nos orientar sobre o que e o como abordarmos a história e a personalidade das divindades na montagem e definirmos quais serão as diretrizes do espetáculo.



Figura 1 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Terra, à direita – Ritual do Fogo – *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* - 2014 - Foto: Jô Stella.



Figura 2 – Imagens Rituais Instauradores: à esquerda – Ritual da Água, à direita Ritual do Ar – Ilê Axé Oyá L'adê Inan – 2014 – Foto: Jô Stella.

Os rituais instauradores foram as molas mestras na metodologia para a composição corporal a qual intitulamos *corpo templo*; trata-se da noção de um corpo sagrado, a morada da divindade, altar vivo no qual pode ser invocada a presença dos Orixás. Essa definição de corpo me foi apresentada pelos mais velhos do axé, quando dos ensinamentos no meu processo de iniciação no Candomblé e cunhada academicamente por Ana Claudia Moraes de Carvalho⁹ em seu artigo *Corpo-encostado*¹⁰.

O *corpo templo*, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética; formando, assim, o *bios-cênico* do ator, elemento presente no Teatro Antropológico de Eugênio Barba (1994, p. 44) em que o *bios-cênico* nada mais é que “a expressão cênica, que ocorre com a mudança da postura e do equilíbrio corporal que afeta o corpo do ator”. A busca por esse *bios-cênico*, presente nesse *corpo templo*, lança-nos a uma imergência no universo do Candomblé, percebendo e criando exercícios cênicos que potencializem a construção energética dos atores. Para chegarmos a esse processo em nossas montagens, a preparação corpo/vocal é composta de um conjunto de exercícios que vão desde o trabalho realizado por meio da dança dos Orixás, à

⁹ Possui graduação em Pedagogia e Pós-graduação em Psicopedagogia Preventiva pela Universidade do Estado do Pará e em Estudos Contemporâneos do Corpo pela mesma instituição. Atualmente, é Coordenadora Pedagógica e professora de Educação Inclusiva na EEEM Alexandre Zacharias de Assumpção/SEDUC e mestra em Artes pelo Instituto Ciências das Artes/ICA – UFPA. Trabalhou como instrutora de dança-teatro com as crianças do projeto de Iniciação Artística da Fundação Curro Velho. Tem experiência na área de Artes com ênfase em teatro e dança. É atriz e bailarina da Companhia Atores Contemporâneos e da Companhia Brasileira de Cortejos. É membro do Grupo de Pesquisa em Etnocologia e Carnaval – TAMBOR. Atualmente, trabalha como professora convidada no Parfor/UFPA no Curso de Graduação em Teatro e é a primeira Porta-Bandeira da Escola de Samba Rosa da Terra Firme.

¹⁰ Publicado na revista do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, intitulada Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

convivência dela com o samba, o funk, a dança moderna, o jazz e a dança contemporânea. A pesquisa vocal é desenvolvida por meio de um estudo sobre o idioma *yorubá*, os cantos aos Orixás e a junção desses elementos ao universo da música negra brasileira, cubana e norte-americana. Nesse processo de preparação, conseguimos trabalhar os elementos ancestrais da cultura africana e suas reverberações na contemporaneidade, aprofundando esse binômio Candomblé-Teatro.

É da reunião destes princípios que o NATA desenvolve seus procedimentos e vem ao longo de vinte anos afrografando a cena teatral baiana e brasileira.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers; Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner (1974): análises e comparações**. Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico – religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Editora São Paulo: Perspectiva, 1963.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

PARES, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Estética Teoria da formatividade**. Trad. Ephaim Ferreira Alves. Rio de Janeiro/ Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martim Fontes, 2001.

SALLES, Cecília. **O gesto inacabado: o processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: padè, asèsè e o culto egun na Bahia**. Petropolis: Vozes, Rio de Janeiro, 1986.

SILVEIRA, Renato. **O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto**; Salvador: Maianga, 2006.

RANGEL, Sonia Lúcia. **O olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia Lúcia. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

_____. *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*; disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena. **Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades**. Disponível em: <http://kinokaos.net>. Acessado em: 23 de março de 2015.

DE QUANDO NO CORPO SE INSCREVE A VOZ QUE NÃO É SÓ MINHA: análise da peça *Sortilégio* de Abdias do Nascimento

Me. Emerson de Paula Silva¹¹ - Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Resumo

Este artigo pretende analisar a peça *Sortilégio* de Abdias do Nascimento a partir da ideia de uma construção da memória, estética, corporeidade e identidade afrodescendente, de modo a procurar mostrar a importância deste texto como arquivo significativo da historiografia do teatro brasileiro e, principalmente, para o estudo da construção da identidade do negro no país. Nesta pesquisa foram realizadas as seguintes etapas metodológicas: revisão bibliográfica acerca dos temas (memória, identidade e produção dramaturgical negra no Brasil) e análise da obra escolhida. As bases teóricas utilizadas neste trabalho transitaram entre duas áreas de conhecimento: o teatro e a cultura afro-brasileira, tendo como referencial teórico as contribuições do próprio autor do texto dramático pesquisado no que tange a seus trabalhos sobre o Teatro Negro no Brasil, além da contribuição de Leda Martins e seus estudos sobre a cultura afro-brasileira; Miriam Garcia Mendes e Flora Sussekind, com seus estudos sobre a personagem negra no teatro e Ecléa Bosi com suas contribuições sobre a memória e a sociedade.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro negro; Identidade; Memória; Cultura afro-brasileira.

Abstract

This article analyzes the play *Spell of Abdias of Birth* from the idea of a memory construction, aesthetics, corporality and descendant identity in order to find show the importance of this text as significant file Theatre historiography and primarily for the study of black identity in the country. In this research were conducted the following methodological steps: bibliographical review about the themes: memory, identity and black in Brazil and dramaturgical production analysis of the work chosen. The theoretical bases used in this work to be entered between two areas of knowledge: the theater and the Afro-Brazilian culture, with the theoretical contributions of the author of the dramatic text searched regarding their work on the Black Theater in Brazil In addition to the contribution of Leda Martins and his studies on Afro-Brazilian culture, Miriam Garcia Mendes and Sussekind Flora with its studies on the black character in theater and Ecléa with their contributions on the Bosi memory and society.

Keywords: Playwriting; Black theatre; Identity; Memory; Afro-brazilian culture.

¹¹ Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Mestre em Artes da Cena – UNICAMP. Licenciado em Teatro – UFOP.

Abdias do Nascimento, a maior referência em Teatro Negro no Brasil, analisando a personagem negra em textos nacionais e motivado pela visão da lacuna de peças para um teatro negro brasileiro e de dramaturgos negros brasileiros, promove uma importante contribuição do TEN à história do nosso teatro: a criação de uma dramaturgia onde o negro não estivesse mais na periferia do texto, sendo agora a parte central da ação, trazendo consigo todos os dilemas e questões de sua identidade e memória, mas não se fixando na relação negro escravo *versus* negro liberto. Partindo então da importância do texto e do que está implícito no discurso do mesmo, o TEN editou em 1961 a antologia *Dramas para Negros e Prólogos para brancos* com trabalhos de vários autores, procurando com a publicação apresentar peças teatrais em que houvesse personagens complexos e bem construídos para que os artistas negros pudessem interpretar. Estes textos tinham também a função de fortalecer este gênero literário enquanto contribuinte para estudos históricos. *Sortilégio*, escrita por Abdias do Nascimento, foi o texto de maior destaque na publicação produzida pelo TEN. Escrita em 1951, tem como tema central o processo de reconstrução da identidade do sujeito negro que fora assimilado pelos valores e emblemas da cultura europeia. Com base neste breve percurso histórico, contextualizaremos a obra *Sortilégio* de Abdias do Nascimento. Tal obra foi escrita especialmente para o Teatro Experimental do Negro.

Sobre a obra, Larkin Nascimento (2003, p.325) nos informa que:

Escrita em 1951, *Sortilégio* ficou por seis anos banida do palco pela proibição da censura, fato significativo quando levamos em conta que o seu autor foi um dos membros da comissão criada, ainda em 1948, pela Associação de Críticos Teatrais, para organizar um protesto e iniciar a tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia. A permanência desta instituição no contexto de um regime supostamente democrático era considerada ilegal e inconstitucional. [...] Quase uma década depois, a censura ainda continuava em vigor. Finalmente liberada, *Sortilégio* teve sua estreia em 21 de agosto de 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro encenada pelo TEN.

A autora (2003, p.331) ainda nos explica sobre o gênero da obra:

O termo “mistério”, além de evocar o culto de divindades ancestrais, remete à modalidade teatral medieval da Europa, os Mistérios, “em cuja tessitura” como na de *Sortilégio*, “se evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados” (Martins, 1995:104). A crítica situava *Sortilégio* “no campo mais livre, mais poético, do mistério, que se permite oferecer a realidade numa

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemias.

estilização intensa, estilização essa exigindo a presença de valores invisíveis”.

Abdias em seu *mistério* traz à tona uma verdade secreta, assim como os mistérios medievais, nos apresentando um drama que não é religioso, mas tem no encontro com a religiosidade um fio condutor no desenvolvimento das ações do protagonista que conduz o enredo. Os cenários simultâneos também estão presentes neste texto nos apresentando uma sequência de quadros. Complementando a análise, Martins (1995, p. 104) nos explica ainda sobre o adjetivo *negro* que segue a palavra *mistério*:

O adjetivo negro torna-se, neste caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano.

Para decifrar os percursos criados pelo autor utilizaremos as contribuições de Leda Martins em sua obra *Afrografias da Memória* (1997) a fim de entendermos o texto aqui analisado como “um livro de falas, um texto de narrativas tecido com o estilete da memória curvilínea” (MARTINS, 1997, p.18).

As personagens, visíveis ou não durante a ação dramática, constroem um enredo marcado pela não linearidade, apresentando-nos vias diversas de interpretação, gerando encruzilhadas que nos apresentam corporeidades, memórias, duplo sentido, jogo. O texto é uma travessia e traz a vivência do sagrado como elemento de resistência: a resistência de *Emanuel* em pertencer ao Candomblé e a resistência do Candomblé em existir enquanto religião. São passagens como estas que fazem com que a encruzilhada torne-se elemento para embasar a análise dramatúrgica proposta uma vez que, como aponta Martins (1997, p.28), ela é um “*locus tangencial*”:

[...] da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam, da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

A encruzilhada produz então sentidos e no caso do texto dramático traz o cruzamento de discursos diversos inseridos no corpo (lugar da memória) do autor

reverberando no corpo de suas personagens. E é por esta ginga textual que pretendemos caminhar.

Do Vivido e do Teorizado

Sobre o enredo da obra, Martins (1995, pp.104-105) nos informa que:

Em sua concepção formal e sugestão ritual, o texto apresenta-se ao espectador como uma trilha por meio do qual se dramatiza um rito de passagem. Este simboliza o percurso do protagonista Emanuel, um indivíduo negro assujeitado pelos valores e emblemas da sociedade branca, e sua posterior reinscrição no universo da cultura negra. Em termos sociais, a peça manipula o jogo de máscaras que se justapõem, se repõem e se deslocam nos vários perfis da personagem, concebida como um signo polivalente, através do qual se evocam inúmeras referências culturais, místicas, sociais e psicológicas. Para sobreviver no mundo dos brancos, Emanuel abafa sua memória racial e cultural e os signos internos e externos que a representam. Advogado, casado com uma mulher branca, Emanuel também embranquece metaforicamente. Abandona e despreza os ritos do candomblé, a ex-namorada negra e todos os mitemas de seu grupo racial de origem.

Emanuel traz à tona uma questão que perpassa a história do negro no Brasil: as religiões de matriz africana, em específico o Candomblé. Um dos legados relativo aos saberes e poderes da contribuição do negro na cultura brasileira são as religiões de matriz africana. O culto aos Orixás revive a forma de resistência negra à repressão vivida no período da escravidão instituindo um poder simbólico, mítico em oposição ao branco opressor. Sobre uma breve história do Candomblé no Brasil, Ligiero (2004, p. 23-24) nos informa que:

O culto aos Orixás, aos Voduns e aos Inquices, divindades africanas trazidas pelos escravos, existiu desde que eles aportaram no Brasil, sob a denominação genérica de *batuque*. Nas matas, nos rios, no interior das senzalas, o batuque se fazia ouvir, mas sempre longe dos olhos dos senhores, no esconso, fugitivo, nômade, como fé e memória, sob o peso da proibição oficial. Logo após a permissão do batuque, as religiões africanas começam a mostrar sua cara. Porém, os registros historiográficos surgem somente a partir da relação que seus fiéis estabelecem com a religião do colonizador português. A origem física do primeiro Candomblé está ligada à Igreja: ele foi fundado por antigas escravas libertas, originárias de Keto (antigo reino Daomé, atual República de Benim) e pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha [...] Protegidos pela confraria, muitos cultos africanos foram perpetuados,

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

apenas camuflados pelos rituais católicos. Portanto, neste caso, a ideia de utilizar a imagem do santo cristão como referência a uma divindade de origem africana nada tem a ver com uma verdadeira adoração feita à imagem do santo. Trata-se de um disfarce.

A linguagem sagrada dos tambores do Candomblé, unindo o canto e a dança, subverte a ordem escravista mudando as relações de poder como “instrumento que recentra o sujeito. E é todo esse complexo sistema vivencial que engravida de África as terras americanas, posfaciando no corpo/*corpus* coletivo negro os rizomas africanos” (MARTINS, 1997, p.59). Esta dualidade entre a ancestralidade africana e a realidade em ser afro-brasileiro perpassa *Emanuel*. Sua história traz marcas e possui ritos que confrontam com uma realidade de predominância cristã. A sua relação com divindades múltiplas suscita questionamentos uma vez que o Candomblé é “fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais.” (LIGIERO, 2004, p.43).

Em sua fala, *Emanuel* cita alguns orixás como Xangô, sincretizado como São Jerônimo; Inhansã, sincretizada como Santa Bárbara; Omolu, como São Lázaro, Iemanjá como Nossa Senhora e Exu, que, na sua fala, aparece como se o mesmo fosse sincretizado como o Diabo. Mas *Exu* é o Senhor de todas as direções, do espaço e do tempo. Ele permeia o caminhar do protagonista na peça, pois rege o desejo humano. Por isso a encruzilhada é seu ponto de encontro. Nela acontecem trocas, mudanças, ganhos, reencontro. É o ponto entre diferentes mundos e é onde “Exu assiste de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados ou nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores.” (LIGIERO, 2000, p.139). É por encruzilhadas que *Emanuel* caminha. Sua travessia é ambígua, encontrando-se entre o que já está inserido em sua trajetória e o que quer que faça parte da mesma: querer e poder, passividade e transgressão, transparência e ocultamento. *Emanuel* está vinculado a algo que o antecede, mas, ao mesmo tempo, o constitui. Enquanto realiza suas ações, ele narra para si e para os outros seu percurso individual que faz parte de uma coletividade. Sua fala possui um significado abrangente que ecoa o ancestral, movimentando o presente fazendo sua memória ser reeditada quando a torna coletiva.

Emanuel é um nome bíblico cujo significado é “Deus conosco”. Atormenta-o não conseguir estar com todos e em todos os lugares por inteiro, pois se encontra percorrendo sua própria história. O entendimento de sua identidade étnica o incomoda e é o que presenciamos na obra em questão. Esta identidade que o negro no Brasil vem construindo frente aos outros que querem contar a sua história.

A peça é repleta de corpos que caminham, corpos que se fazem/refazem a cada passo como *Efigênia* e *Margarida*. O corpo da personagem *Emanuel* fala apresentando em si uma herança presentificada na sua história corporal. A associação histórica entre negrura e maldição. *Emanuel* conflita com sua cor de pele e na condição que seu corpo carrega. Sua crise reflete a intensa tentativa de ser outro, de ser branco, renegando sua raiz negra, sua própria e verdadeira história por não querer procurá-la, já que ele mesmo tem preconceito. Apresenta dois opostos: de um lado “o signo da *brancura*, sinônimo do bem e do belo; do outro o signo da *negrura*, metáfora do mal e do feio” (MARTINS, 1995, p. 38). Para *Emanuel*, quanto mais próximo do signo da *brancura*, maior sua relação de poder e status social. Essa é a dialética trágica dele: é negro, sente-se preso às suas raízes, mas tem preconceito contra elas, quer fugir delas. Ele está preso entre viver e teorizar, entre o lembrar e o esquecer. É uma tragicidade interior, mas que também se liga à sociedade – uma tragédia moderna. A personagem transmite a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o afro-brasileiro sente no Brasil. Ele é parte importante na história da construção de nossa pátria, mas não é integrado à mesma pela sociedade, nem mesmo no aspecto religioso. Nesta perspectiva temos em *Emanuel* um corpo que naturalmente quer a vida e clama por ela, mas ao mesmo tempo debate-se com a mesma num conflito entre origem e valores sociais.

Com esse pensamento podemos perceber as visões que cercaram o negro ao longo da história. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos daqueles que são seus e daqueles que dificultaram seu caminhar. É ação e representação: a imagem formada por esta personagem está mediada pela imagem presente em seu corpo e um sentimento difuso que convive “no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito.” (BOSI, 1994, p. 44).

Fios de Lembrança e Esquecimento

As personagens femininas que, a princípio, encontram-se em segundo plano no enredo da obra analisada trazem também questionamentos que permeiam o caminhar do protagonista. Elas são verossímeis e aparecem em momentos específicos do texto para informar ao espectador o contexto de algumas passagens da trajetória percorrida por *Emanuel*, fazendo um elo entre passado e presente. Além da aparição física das mesmas, elas se configuram como imagens que permeiam a mente de *Emanuel* mesmo quando não estão fisicamente em cena, construindo o conflito do mesmo.

Efigênia é negra, *Margarida* é branca. *Efigênia* fora namorada de *Emanuel*, mas sucumbiu aos desejos do homem branco no intuito de conseguir projeção social. É mais uma mulher negra que carrega os estigmas de sua condição. *Margarida* é branca e sofre todos os conflitos pessoais e sociais de ter um relacionamento com um negro. *Margarida* acaba sendo assassinada por *Emanuel*, que vê neste acontecimento o desabrochar de todo um contexto de vida. Mesmo não havendo grande destaque individual destas personagens, elas são importantes por comporem a cadeia de relacionamentos do protagonista, pois configuram os embates psicológicos, sociais e emocionais de *Emanuel*, cujos

Conflitos elas partilham e também sofrem, cada uma de sua maneira. A única personagem trabalhada psicologicamente é *Emanuel* mas todas as outras nos ajudam na compreensão do seu conflito interior. Entretanto, ao desempenharem essa função, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os conteúdos enunciados no decorrer da ação. (L. NASCIMENTO, 2003, p.338)

Efigênia é negra e possui nome de santa. Seu nome lembra o da **Santa Efigênia** ou **Santa Ifigênia**, como também é conhecida, que é a responsável pela difusão do Cristianismo na Etiópia, nordeste da África, um dos países mais antigos do mundo. Segundo a visão católica, Santa Ifigênia e Efrônio, seu irmão, eram filhos de Eggius e Eufenisa, reis de Noba, ou Núbia, um pequeno reino da Etiópia, que vivia mergulhado no culto a divindades ligadas à natureza. O nome Ifigênia, do grego, significa “nascida forte”. Oito anos depois da Ascensão de Jesus, o Apóstolo São Mateus e mais dois discípulos chegaram para evangelizar a capital da Núbia. Mateus dirigiu-se, primeiramente, a Noba, capital e cidade natal de Efigênia. Suas

palavras, porém, foram mal recebidas e seu discurso não foi aceito pelos habitantes. Somente a princesa Efigênia aceitou a ideia de um único Deus e passou a rejeitar o politeísmo. Conflito gerado, Efigênia esperou o momento do sacrifício e ofereceu-se a Deus Criador Único e Verdadeiro. Na obra, *Efigênia* uma “santa trigueira”, não se apega a preceitos cristãos pois foi deflorada ainda menor por um homem branco. O fato de não ser virgem traz à personagem uma condição de objeto sexual e não de mulher, levando a mesma a se prostituir. *Emanuel* foi o seu único e verdadeiro amor. O nome da personagem vai de encontro com a Santa Negra numa analogia à negritude, à mulher forte e inicialmente pagã, mas que faz de seu corpo um instrumento de sacrifício.

Em oposição a *Efigênia* temos *Margarida*, mulher branca, esposa de *Emanuel*, que também perde a virgindade antes do casamento, mas, por ser branca, consegue “recuperar” a honra, casando-se com o mesmo já que “a virgindade perdida a deixa “acessível” para o casamento, até com um negro, para salvar a honra.” (L. NASCIMENTO, 2003, p.339). Na construção dramática percebemos a importância da escolha dos nomes das personagens pelo autor. *Margarida* também se configura como um nome santo. Santa Margarida nasceu na aldeia de Lautecour, na Borgonha, no seio de uma família religiosa de boa posição e reputação. Os seus pais perceberam logo o horror que Margarida tinha pelo pecado quando ainda era pequena. Com a morte de seu pai fora para um convento de Clarissas. No silêncio dos claustros, refletindo durante longas horas no recolhimento e observando a modéstia e o espírito de oração das irmãs, Margarida sentiu o chamamento à vida religiosa. Foi ali onde, por volta dos nove anos, recebeu pela primeira vez Jesus Sacramentado. No pensionato das Clarissas, Margarida contraiu uma doença grave, retornando à casa materna. Ali permaneceu cerca de quatro anos prostrada na cama, sem conseguir levantar-se. Só em 1661 recuperou a saúde depois de fazer um voto à Santíssima Virgem. Após a cura Margarida proferiu palavras de consagração ao Senhor, invocando votos de pureza e perpétua castidade.

Margarida insiste em casar para manter o “respeito” mesmo não sendo mais virgem, numa analogia à Santa e sua busca por pureza e, para ambas, o horror ao pecado numa eterna busca pela castidade.

Pelo corpo as personagens femininas caminham ao redor de *Emanuel*, apresentando-lhe novas encruzilhadas, colocando o mesmo em movimento constante, pois, como afirma Larkin Nascimento (2003, p.338):

As personagens femininas, em sua interação com Emanuel e na sua atuação individual, formam a âncora da peça na realidade social do racismo, fato coerente, se não inevitável, quando consideramos que as relações de gênero são ao mesmo tempo *constituídas por* e *constitutivas das* relações raciais. As relações de gênero funcionam como fulcro da sociedade mestiçada e motor do simulacro da brancura, ambos frutos e motivos das formas de relações raciais e sexuais.

A imagem do corpo feminino como reprodução e desvio: a mulher branca senhora do lar, sinônimo de fertilidade e filhos e a mulher negra como lugar do desejo, da sensualidade, do prazer. Em *Sortilégio* os estigmas se confundem, nos apresentando dois caminhos, duas mulheres, dois destinos, duas raças na encruzilhada da memória e da identidade.

Outras personagens femininas são *As filhas de santo*. Elas funcionam como um coro que também liga passado e presente, ora apresentando o questionamento identitário, ora sendo a própria memória do protagonista. As filhas de santo (um coro que transita entre o real e o sobrenatural, configurando-se também como a consciência da personagem) representam também os cargos femininos de liderança existentes nos cultos afros e o poder feminino no culto aos orixás. De acordo com Larkin Nascimento (2003, p. 338):

No contexto da sociedade ocidental, a predominância de mulheres em cargos de liderança e funções rituais nas comunidades religiosas de origem africana é um fato diferenciador e incomum. A função e o prestígio social relevantes da mulher nas comunidades afrodescendentes inseridas em sociedades ocidentais escravagistas, e a influência da continuidade de tradições culturais e sociais africanas na configuração desse fenômeno, constituem dimensões vivas e instituidoras da trajetória da mulher negra na diáspora. Ambas estão presentes em *Sortilégio*, representadas simbolicamente na figura das filhas-de-santo.

Portanto, As filhas de santo (que abrem a peça fazendo um despacho para *Exu*) fazem parte do processo de encontro de *Emanuel* com o Candomblé, representando um eco interior que o religa a *Exu*, que se faz presente em toda a ação dramática, trazendo o caos e mostrando que para sobreviver às suas encruzilhadas é preciso atender ao seu chamado e desenvolver-se no Candomblé.

Emanuel estará lidando sempre com duas faces de todas as coisas, pois *Exu* é assim descrito:

Seu grande poder de atuação no mundo físico presta-se indiferentemente ao bem e ao mal, ensinando que a natureza possui uma força cega e bipolar, um eterno movimento. Esta força pode concretizar o desejo de maldade de alguém, mas não protegerá o malvado quando a vida lhe devolver o malefício praticado – e assim *Exu* ensina a lei do retorno. É isso que as pessoas não entendem quando dizem que *Exu* é vingativo. (LIGIERO, 2004, p. 54)

Essas figuras femininas acompanham o caminhar de *Emanuel*, desempenhando ainda função essencial na estrutura da peça por remeterem à questão de gênero no contexto das culturas africanas.

Durante o mistério, *Emanuel* passa por um processo de autoafirmação operado pelos Orixás e pelas integrantes do terreiro, de forma que definitivamente ele retorne aos princípios do Candomblé, religião de matriz africana. A sonoridade percussiva e as referências às manifestações de terreiro unem os quadros, desenrolam ações e emanam o encontro identitário da personagem. *Exu* é o Orixá que rege o protagonista, que perpassa a ação em constante contradição com a esfera mítica e com a tentativa do protagonista em seguir os preceitos católicos, ecoando o conflito com a religiosidade.

As personagens femininas trazem ao protagonista a realidade dos fatos *versus* seu processo de ocultação, proporcionando ao mesmo o “não-esquecimento, que propicia o fulgor da revelação e da desvelação, fundadora da *arkhé* e da *axé*” (MARTINS, 1997, p.22). Valendo-se do seu passado e de sua experiência adquirida *Emanuel* dará à memória uma função decisiva em seu processo identitário, pois como afirma Bosi (1994, p. 46-47):

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” esta última, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.

É o corpo como lugar da memória não só no aspecto físico, mas simbólico. O corpo negro traz em seus movimentos registros que são individuais, mas também

pertencentes a um coletivo, visto que neste corpo encontramos fragmentos de memórias compartilhadas e construções de lembranças.

Vias diversas de elaboração discursiva

A peça *Sortilégio* se configura pela representação do passado e o presente no palco para juntos transmitirem o enredo da mesma. O recurso utilizado para isso é a iluminação em junção com o uso de diferentes planos e níveis dialogando com a percussão, que nos oferecem três tempos e espaços de realidade: o social (onde o enredo geral da peça se desenvolve), o psicológico (apresentando as indagações de *Emanuel*, caracterizando-se como um monólogo interior) e o mítico-religioso (em que o protagonista tem contato com os elementos do Candomblé, interferindo os mesmos diretamente em suas ações). O maior conflito de *Emanuel* está em conseguir entender sua identidade e é através de *Exu* - uma instância simbólica - Orixá renegado pelo protagonista, que este conflito se instaura. Nesta perspectiva, Martins nos apresenta a seguinte análise (1995, p. 113):

Nu, Emanuel pode, então, deixar-se habitar pela voz dos orixás, pelos mitemas da cultura negra, e rever-se não como um pólo paradigmático em um sistema de oposição estrutural e social, mas, sim, como encruzilhada de discursos e sentidos. O nome Emanuel – que significa Deus conosco – é substituído pela invocação e pelo nome de Exu, orixá que reveste a personagem. Essa renomeação representa a sua reintegração definitiva no universo discursivo, mítico e místico da cultura negra. Esta se torna, pois, um princípio restaurador da identidade, inscrevendo o sentido singular que fende as barreiras conceituais universalizantes e reducionistas. Emanuel recupera, assim, seu corpo, sua alegria, sua voz, seus orixás, seu nome próprio, no nome de Exu.

É no Orixá que ele encontra sua redenção, desvencilhando-se da imposição cultural, desnudando-se literalmente das amarras sociais e se entregando àquilo que sempre lhe habitou: a afro-brasilidade. Seu sortilégio é seu reencontro, seu coabitar. Na relação de *Emanuel* com a Casa de Axé e os Orixás temos mais um momento de abrangência da obra que reafirma o diálogo do autor com as religiões de matriz cultural africana, em específico o Candomblé. Ligiero (2004, p. 43) explica os referidos termos:

A começar pela apreensão do conceito de “Axé”, o caminho de um aprendiz da religião dos Orixás é frequentemente permeado por

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

noções e experiências que visam a elevar o fiel a estados de compreensão mística da natureza, promovendo a comunhão com os seres visíveis e invisíveis que a habitam. Isto porque o Candomblé é fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam por meio dos fenômenos naturais.

Somente quando *Emanuel* deixa-se levar pela espiritualidade, que já lhe é inerente, ele se encontra de forma identitária e étnica. Vários Orixás transitam performaticamente em várias cenas como *Obatalá (Orixá mais velho)*, *Iansã (Senhora dos ventos e das tempestades)*, *Iemanjá (Rainha das Aguas do Mar)*, *Xangô (Orixá da Justiça)*, *Oxumaré (a Serpente Arco-íris)* e *Ogun (Senhor do Ferro)*. Mas é em *Exu (Senhor de todas as direções do espaço e do tempo)* que *Emanuel* enfrenta resistência, contudo encontra identificação, tornando-se, ao final da peça, uma oferenda voluntária ao mesmo. De acordo com Ligiero (2004, p. 54) *Exu*:

É o mensageiro, responsável pela comunicação deste mundo (Ayé) com o mundo dos deuses (Orum). Neste aspecto, Exu é análogo ao deus Mercúrio, da mitologia greco-romana. Ele é o senhor de todos os caminhos e de todas as direções. Por isso, as oferendas que lhe são dirigidas devem ser colocadas em encruzilhadas. O dinheiro e o sexo, que são componentes fundamentais da troca material entre as pessoas, também são assuntos de seu interesse, e esta face de Exu motivou o seu sincretismo com o Diabo, bastante explícito na Umbanda.(...)Ele simboliza, também, o caos inicial que precede a criação, a organização das coisas do mundo ou da vida de uma pessoa. Para sobreviver a esta tendência de Exu, o único remédio seguro é desenvolver a intuição.

Percebe-se que *Exu* é o Orixá guia de *Emanuel*, fazendo com que seja passado a sua frente as duas faces: a positiva e a negativa de todas as coisas. *Exu* provoca confusões e desentendimentos, ele é começo e fim. Este caminho, já percorrido pelo protagonista uma vez passou a ser durante anos renegado. *Emanuel* tenta durante todo o texto ignorar o chamado a sua ancestralidade. *Exu* é um elemento forte no Candomblé do Brasil. Poucas pessoas o possuem como guia. *Emanuel* é um desses poucos. E é nesta encruzilhada que o mesmo se encontra. É preciso fazer a escolha de qual caminho seguir pois seu corpo canta uma voz que não é só sua, é uma voz de vários que o coabitam, que se inscreveram na trajetória de sua pele e que ele não pode negar pois ele é “uma voz e uma palavra que evocam conflito interior, mas é, também, uma voz invocada e evocada pelo ritual

religioso processado nas sombras do terreiro, que estimula sua reflexão e impulsiona sua metamorfose” (MARTINS,1995, p. 108). A sua identidade étnica é sua busca maior. E quando a encontra é preciso desnudar-se de imposições de anos para dialogar com aquilo que sempre foi seu. Na crise de encontrar sua essência de vida, *Emanuel* entra em conflito com sua origem e percebe a sensação de deslocamento e ruptura frente à tradição cultural que o negro sente no Brasil. Seus valores vivem escorregando por sua identidade. Como o corpo é o lugar da memória, temos no protagonista *Emanuel* as marcas dos passos não só seus, como também de seus ancestrais e daqueles que historicamente dificultaram seu caminhar, gerando no negro uma encruzilhada identitária. Os africanos escravizados no Brasil não vieram sós. Com os mesmos vieram suas divindades, suas concepções de mundo, sua arte, sua língua, sua religiosidade, sua organização social, seus símbolos e ritos. Na cultura afro-brasileira temos:

O cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel. (MARTINS,1997, p. 26).

Nesse lugar de interseções reina *Exu* com suas portas e fronteiras, sendo o canal de comunicação entre a vontade dos deuses e os desejos humanos. É contra a condução de *Exu* em sua narrativa vital que *Emanuel* se debate. Por seu dinamismo *Exu* não possui uma única classificação, tornando-se um princípio e é o coabitar do protagonista com essa fonte que possibilita o contato com o entendimento de si, viabilizando seu desenvolvimento enquanto sujeito. Servir a *Exu*, para *Emanuel*, é revelar o enraizamento do mesmo na cultura brasileira e a contribuição africana à mesma, é promover a convergência de saberes religiosos distintos permitindo que seu corpo seja este lugar de interseções, de ciclos, de sagrado e profano convidando-o a ampliar seu “próprio olhar e referências, pois é no jogo do corpo e no anverso da máscara que o signo significa e às divindades celebra” (MARTINS, 1997, p. 156). É nesse emaranhado que *Emanuel* tenta se encontrar. Nesse embate entre origem, ancestralidade e religiosidade ele se procura e se perde. Muitas vezes no caminho de reconstrução identitária ele nega várias identidades e dentre elas a sua própria. É o querer ser aquilo que não é. É negar sem contextualizar para poder ser aceito por ele próprio. Estas ações são

consideradas como “gestos de defesa contra os poderes que transitam pelos entrocamentos e passagens, desafiando a integridade do sujeito que por ali circula.” (MARTINS, 1997, p. 156). *Emanuel* traz em si a visão eurocêntrica de mundo e uma visão etnocêntrica sobre o negro. Ter uma mulher branca é embranquecer a família, é seguir o imaginário social. Já seu contato com a mulher negra é marcado pela ignorância e pela visão da mesma como elemento sexual. Seu diploma de advogado não lhe confere status nem autoridade. Sua presença é ainda avaliada pela sua cor. Quanto mais *Emanuel* renega os signos afros mais estes signos o rodeiam e o coabitam. O corpo de *Emanuel* possui uma estrutura complexa e Abdias nos mostra que se o indivíduo, negro ou não, fechar-se em si mesmo, ele morre, pois nele (o corpo) encontramos grafias que a memória imprimiu no mesmo, fazendo-o de instrumento de religação com a ancestralidade. O retorno às origens faz com que sejam fechadas as feridas abertas no corpo da personagem central. É no ritual religioso do Candomblé que *Emanuel* tem sua catarse em relação a sua experiência racial, sendo sua morte ao final da peça não um castigo mas uma passagem. O texto *Sortilégio* nos faz pensar sobre a construção de nossa identidade e como ela influencia nossa história corporal, fazendo-nos refletir sobre um corpo brasileiro que é mesclado, mestiço e plural, que procura buscar nas dobras de seu próprio corpo “os tempos curvos da memória e da história” (MARTINS, 2003, p. 82).

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3.Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. **O Sortilégio da Cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo, Summus, 2003.

LIGIERO, José Luiz. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro, Record: Nova Era, 2004.

_____; DANDARA. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo e da memória**. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, nº 12, 2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

_____. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NASCIMENTO, Abdias. (org.). **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. **Sortilégio** (mistério negro). Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

Sites

<<http://www.asc.org.br/site/devocao/santa.htm>>

<<http://www.comunidadeMISSAOATOS.com>>

<<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/santa-efigenia>>

“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 coreopolícia**. 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.

TEATRO NEGRO, FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA E A LEI 10639/2003: concepções a partir do diálogo com os artistas

Rosana Machado de Souza¹³, IF Sudeste - MG

Resumo

O Teatro Negro é um fazer artístico que envolve diversas concepções e tem no Fórum Nacional de Performance Negra um campo fértil para as trocas artísticas e discussões político-ideológicas. Por meio de entrevistas semiestruturadas com artistas presentes no IV Fórum Nacional de Performance Negra foi possível construir algumas reflexões a respeito do que é o Teatro Negro e de como são possíveis entrecruzar as noções sobre esse fazer artístico para que os estudantes da Educação Básica possam compreendê-lo. Espera-se que a partir do reconhecimento e valorização dos trabalhos artísticos negros se possa contribuir para a construção de uma sociedade que valoriza a alteridade.

Palavras-chave: Teatro Negro; Fórum Nacional de Performance Negra; Lei 10.639/2003.

Abstract

The Black Theatre is an artistic practice that entails several concepts and has the National Black Performance Forum as a fertile ground of discussions about artistic exchanges, and debates on political-ideological subjects. During the 4th National Black Performance Forum we undertook semi-structured interviews with artists attending the event. This method made it possible to reflect on questions such as: “What is the Black Theatre?” and “How is it possible to intersect the notions on this artistic practice in order to make them clearer to the Basic Education students?”. We hope that through the recognition and promotion of black artistic work it might be possible to construct a society that prizes alterity.

Keywords: Black Theatre; National Performance Forum; 10.639/2003 Law.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é parte dos resultados da pesquisa realizada no Mestrado Profissional em Artes (UFMG, 2016) na área de concentração Ensino de Arte. A pesquisa teve como objetivo reconhecer como o Teatro Negro tem sido estudado na

¹³ Mestra em Artes (UFMG, 2016). Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UnB, 2007). Possui Bacharelado em Interpretação Teatral (UFMG, 2004) e Licenciatura em Artes Cênicas (UFMG, 2004). Professora do EBTT – Dedicção Exclusiva no IF Sudeste MG- Campus São João del-Rei. Atriz, Diretora e participante do Fórum Nacional de Performance Negra.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

Educação Básica nos dias atuais e propor algumas noções que pudessem contribuir para uma melhor compreensão desse fazer artístico.

Para alcançar esses objetivos primeiramente foi feita uma revisão de literatura buscando um reconhecimento da contribuição do Movimento Negro para a aprovação da Lei 10.639/2003¹⁴ que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nos currículos escolares. Também se buscou apresentar duas companhias teatrais que, embora formadas por atores negros, tinham maneiras diferentes de lidar com a presença desses atores em cena: a Cia Negra de Revistas e Teatro Experimental do Negro.

Para possibilitar a análise do que tem sido estudado sobre o Teatro Negro na Educação Básica no componente curricular Arte, foi feita uma análise dos editais e dos Livros Didáticos de Arte aprovados no Programa Nacional do Livro Didático – PNLD nos anos de 2015 e 2016. Nessa análise o enfoque era perceber se a cultura e a arte negra estavam representadas e, caso estivessem, analisar se faziam referência ao Teatro Negro.

O terceiro momento da pesquisa ocorreu ao buscar construir, em diálogo com os artistas do Teatro Negro, algumas noções que pudessem nortear a criação de conteúdos para a Educação Básica. Foi feita uma entrevista semiestruturada com artistas representantes das cinco regiões do país e participantes do IV Fórum Nacional de Performance Negra, ocorrido em dezembro de 2015 em Salvador. Os artistas entrevistados foram: Vera Lopes, atriz do Grupo Caixa Preta, da Região Sul; Hilton Cobra, representando a Região Sudeste com a Cia dos Comuns; da Região Nordeste, a entrevistada foi Valdineia Soriano, atriz do Bando de Teatro Olodum; Cristiane Sobral representou a Região Centro-Oeste com o Grupo Cabeça Feita; e Edson Catendê, do Grupo Bambarê Arte e Cultura Africana, foi entrevistado representando a região Norte. Também foi entrevistado o ator e pesquisador Gustavo Mello participante da mesa-redonda intitulada “Investigações estéticas da *performance* negra”.

Nesse artigo interessa-nos apresentar algumas considerações estabelecidas a partir das entrevistas com os artistas.

¹⁴ Em 2008 a Lei 11645 incluiu a também a história e cultura indígena nos currículos escolares. Como a cultura indígena não será tratada nesse trabalho, optou-se por utilizar a Lei 10639 como referência.

Significados do Fórum Nacional de Performance Negra

“Um marco político nas nossas histórias” (LOPES, 2015)

O Fórum Nacional de Performance Negra teve sua primeira edição em 2005 em Salvador, no estado da Bahia. Ele foi idealizado e realizado por duas companhias teatrais, a saber: Bando de Teatro Olodum¹⁵ e Cia dos Comuns¹⁶. O Fórum “pretende discutir e encaminhar questões como: políticas públicas, sustentabilidade, inserção e arregimentação do discurso político-artístico negro” (LIMA, 2010, p.01). São convidados a participar do fórum: artistas independentes, grupos de teatro e dança negros, técnicos e pesquisadores das áreas.

A segunda edição do Fórum ocorreu em 2006 e a terceira em 2009. No ano de 2015 tivemos a realização do IV Fórum Nacional de Performance Negra. Uma das principais características do Fórum é a participação de representantes do poder público em suas atividades, principalmente, nas mesas-redondas. Ao longo das edições do fórum estiveram presentes representantes do Ministério da Cultura, da Secretaria de Promoção de Políticas para a Igualdade Racial (SEPPIR), da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e da Fundação Palmares. Além das mesas-redondas, ocorrem oficinas, grupos de trabalho, apresentações culturais.

Os artistas entrevistados apontam a importância do Fórum como um local de trocas de experiências (LOPES, 2015) e de ferramenta para vencer o isolamento (SOBRAL, 2015). O reconhecimento e o contato com grupos que estão conseguindo desenvolver seus projetos artísticos, as possibilidades de troca de informações relacionadas à produção e as parcerias estéticas são algumas das possibilidades vislumbradas a partir desse contato.

Hilton Cobra reconhece o Fórum como uma instância política e salienta que os encontros ali estabelecidos permitem que os artistas, técnicos e pesquisadores reunidos possam discutir “política pública para atender à demanda do setor das artes cênicas” (COBRA, 2016).

¹⁵ Grupo de Salvador – BA. Iniciou suas atividades em 1990 e era coordenado à época do I Fórum por Márcio Meireles. Hoje os atores do Bando de Teatro Olodum administram o grupo de forma colegiada, sendo Marcio Meireles o diretor de vários espetáculos.

¹⁶ Grupo do Rio de Janeiro – RJ. Criado em 2001, pelo ator e diretor Hilton Cobra.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemias.

Essa necessidade de trocas e a semelhança dos grupos em relação à dificuldade de manutenção de suas produções são os primeiros vieses presentes nos discursos a respeito do fórum. A dificuldade em viabilizar suas produções, reconhecendo um mercado produtivo da arte que ainda exclui as produções artísticas negras gera um sentimento de necessidade de organização coletiva para viabilizar apoio das organizações públicas a fim de reverter essa realidade¹⁷. Para Valdineia Soriano¹⁸ um dos pontos relevantes do Fórum é a respeito da proximidade com os representantes do poder público. (SOUZA, 2016, p. 82)

Para Catendê (2015), o Fórum de Performance Negra foi o ponto principal que fomentou melhoria de condições para as produções artísticas negras no contexto brasileiro. Parte dessas conquistas é percebida pela criação de editais como o *I Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras*¹⁹ e outros editais e linhas de fomento semelhantes.

Em busca de características do Teatro Negro em diálogo com os artistas

“Além da cor da pele?” (LOPES, 2015)

Alguns pesquisadores (ALEXANDRE, 2012; LIMA, 2011; DOUXAMI, 2001) apresentam o que consideram ser as características principais de um Teatro Negro. Teatro engajado negro (ALEXANDRE, 2012) ou teatro panfletário (LIMA, 2011)

¹⁷Em 2016, por exemplo, aconteceram dois momentos de reivindicação de espaço para as produções artísticas negras: na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) e no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT BH). Em ambos, os artistas negros denunciaram a ausência de grupos teatrais negros na programação oficial, sendo que no MITsp atores e atrizes negros de São Paulo se organizaram e apresentaram a *performance-poética Em Legítima Defesa*. No FIT BH foi lido um manifesto que posteriormente foi entregue aos organizadores do evento.

¹⁸Atriz, produtora e membro do colegiado que atualmente administra o *Bando de Teatro Olodum* (Salvador, Bahia), representante da região Nordeste.

¹⁹O I Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras foi instituído pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo de Santos Neves (CADON), com apoio do Ministério da Cultura, Fundação Cultural Palmares e Petrobrás; e compõe o conjunto de instrumentos associados a um modelo de gestão que objetiva democratizar o acesso à verba pública e valorizar as manifestações artístico-culturais de matriz africana. Lançado no primeiro semestre de 2010, selecionou 20 dos 1.001 projetos inscritos nas áreas de dança, teatro e artes visuais. As cinco regiões do Brasil foram contempladas, por meio dos estados do Pará, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Rondônia, Tocantins, Mato Grosso, Maranhão, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Paraná e Santa Catarina, além do Distrito Federal. Foram 20 trabalhos distribuídos pelas regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul: cinco de teatro, cinco de dança e 10 de artes visuais. Concebido em 2006, como fruto dos debates travados durante o 2º Fórum Nacional de Performance Negra, realizado em Salvador (BA), o prêmio foi efetivado em forma de edital, no valor total de R\$ 1 milhão, e sob patrocínio da Petrobrás. Fonte: <http://www.palmares.gov.br/edital-expresso-culturais-afro-brasileiras>

seriam os trabalhos cênicos que trariam para a cena elementos ligados ao discurso político e estético da população negra. Outro elemento possível nos trabalhos teatrais seria a presença da religiosidade de matriz africana (ALEXANDRE, 2010). Já Douxami (2001) afirma que “a denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro ou ainda de uma produção negra” (DOUXAMI, 2001, p.313).

Diante da multiplicidade de concepções sobre o que seria o Teatro Negro desejou-se verificar com os artistas e pesquisadores negros presentes no IV Fórum o que eles consideravam ser característica intrínseca ao seu trabalho cênico.

Na entrevista com os artistas ao pedir que eles dissessem o que seria Teatro Negro e que apresentassem quais seriam, na visão deles, as principais características desse fazer teatral e, a partir daí, algumas noções foram evidenciadas. Também foi possível perceber pontos de convergência e divergência a respeito dos elementos que caracterizariam o Teatro Negro para esses artistas.

Ao ser questionada sobre o que faz com que o teatro realizado pelo seu grupo seja considerado Teatro Negro, a atriz Vera Lopes respondeu, primeiramente, com outra pergunta: “Além da cor da pele?” (LOPES, 2015). Essa primeira resposta traz para a discussão um dos pontos principais de convergência nas falas dos artistas e pesquisadores entrevistados: precisamos de atores negros em cena. Hilton Cobra, quando questionado sobre qual a importância que ele atribui à realização do Fórum, reforça essa ideia ao trazer à tona a necessidade de articulação política dos grupos que realizam teatro negro para que possam conseguir manter seus trabalhos em circulação.

Valdinea Soriano (2015) diz que o fato de ter um ator negro em cena já é suficiente para que esse teatro seja chamado de Teatro Negro. Já para Cristiane Sobral (2015) somente esse fato não seria suficiente e fala da necessidade de um teatro formado por atores negros que pretendem trazer para a cena “uma consciência estética e política do que é esse fazer negro, que estão interessados em representar a subjetividade de negros e negras, que estão interessados em refletir e transformar em obra de arte a experiência negra” (SOBRAL, 2015).

A divergência de opinião das duas atrizes demonstra a ênfase que cada uma dá a determinados aspectos do que seria o Teatro Negro. Para Valdinea o principal

ponto é a necessidade da representatividade negra na arte teatral. Confere-se, portanto, uma maior importância ao “papel político-estético da presença negra nos palcos, independente da temática abordada” (SOUZA, 2016). Para Cristiane, o principal é que o trabalho cênico busque “um comprometimento com as questões raciais, um desejo de que estejam em cena a história da população negra e a estética afro-brasileira” (SOUZA, 2016).

Para atribuir os elementos principais do que seria esse Teatro Negro, todos os entrevistados, com maior ou menor ênfase, destacaram a necessidade de se trabalhar com as matrizes afro-diaspóricas, seja em relação à religiosidade ou aos elementos da cultura brasileira ligados aos padrões estéticos e artísticos africanos, tais como a música e a dança. Porém, sobre esse aspecto surge uma outra divergência. Gustavo Mello (2015) informa que em seu trabalho acadêmico e artístico não se propõe a estabelecer os elementos do que seria esse Teatro Negro. A ele interessa mais “estudar manifestações artísticas [...] ou empreendimentos artísticos que tenham o corpo negro lidando com as noções de identidade, invisibilidade e de representação” (MELLO, 2015). Dessa forma pretende evitar um padrão estético, algo palpável demais a ponto de ser utilizado por quaisquer corpos, por quaisquer pessoas.

A inquietação por essa disponibilização também aparece na fala dos outros entrevistados ao se referirem a situações nas quais pessoas brancas propuseram espetáculos e/ou trabalhos que apresentavam características negras ou matriciais negros e obtiveram apoio em detrimento de pessoas negras que propuseram trabalhos semelhantes. A premissa que Mello (2015) defende, e que em parte atravessa o discurso dos outros entrevistados, é a incoerência possível ao se criar elementos que podem ser apropriados por outros corpos. A incoerência reside no fato de que um dos objetivos de se desenvolver um Teatro Negro se faz justamente para permitir que artistas negros e negras possam se expressar cenicamente e, ao nomear o seu fazer artístico, possam buscar apoio para a realização desse fazer. Uma vez que os elementos do Teatro Negro estejam disponíveis a todos incorrer-se-

ia o risco do artista negro mais uma vez não fazer teatro, nem mesmo o Teatro Negro²⁰.

A Lei 10639/2003 e os impactos nas produções artísticas teatrais negras

“Tudo o que nos diz respeito, tem impacto na nossa vida. Tudo.” (COBRA, 2016)

Após reconhecer a multiplicidade de visões do que se propõe conceituar como Teatro Negro faz-se necessário uma breve análise das possibilidades de disponibilizar esses conhecimentos para os estudantes da Educação Básica. Ao analisar os livros didáticos de Arte aprovados no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) no ano de 2015 – livros para o Ensino Médio – percebeu-se que eles não traziam essa manifestação artística. O Guia elaborado para orientar a escolha dos professores sobre os livros didáticos, inclusive, informava que, apesar de existir nos livros alguns conteúdos sobre a contribuição negra para a cultura brasileira, esses ainda apareciam de forma muito incipiente. No ano de 2016 os livros de Arte para os anos finais do Ensino Fundamental já trouxeram modificações nessa situação de forma que o Teatro Negro estava presente e bem representado.

Na entrevista realizada com os artistas do Fórum, identificou-se que apenas Cristiane Sobral, representante da região Centro-Oeste, é professora. Os representantes das regiões Norte, Edson Catendê e da região Nordeste, Valdineia Soriano disseram que já trabalharam com educação. Os representantes da Região Sudeste, Hilton Cobra, e da região Sul, Vera Lopes, informaram que nunca foram professores. Apesar do perfil profissional predominante não estar ligado à Educação, todos demonstraram ter conhecimento da Lei 10639/2003 que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nos currículos escolares. Catendê (2015) e Cristiane (2015) concordam em dizer que a lei foi aprovada posteriormente ao trabalho artístico e militante que eles já desenvolviam e que, talvez, a aprovação da Lei seja resultado desse processo de militância. Ao mesmo tempo reconhecem que a lei trouxe maiores possibilidades de diálogo com as instituições escolares no sentido de legitimar seus trabalhos. Apesar desse avanço,

²⁰ Hilton Cobra (2016) e Valdineia Soriano (2015) denunciam diretamente esse tipo de situação ocorrida em seleções de ocupação e editais. No texto “Em cena, a exclusão” publicado no Jornal O Globo em 2012, Hilton Cobra conta com detalhes um dos episódios ocorridos.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

é inegável que alguns limites ainda se impõem: a percepção de que ainda são os artistas que buscam as escolas para propor seus trabalhos e não há uma busca das escolas.

Ao serem questionados sobre o que achavam fundamental que os alunos da Educação Básica conhecessem sobre o Teatro Negro os entrevistados “apontaram a necessidade de que se reconheça o trabalho artístico dos grupos e também questões ligadas à identidade, representatividade e invisibilidade” (SOUZA, 2016, p.94).

Buscando atender a cada etapa da Educação Básica o Teatro Negro poderia ser trabalhado e ensinado para crianças e adolescentes desde os anos iniciais.

O Livro didático de Arte para o Ensino Fundamental foi proposto a partir do 4º e 5º ano (crianças a partir de 9 e 10 anos). Nessa idade o conceito de invisibilidade poderia ser trabalhado pensando-se numa formação que apresente os grupos teatrais que fazem Teatro Negro e a estética com a qual trabalham. Nessa fase, as crianças têm condições de trabalhar esse conceito pois, a partir do reconhecimento das diferenças culturais entre africanos, europeus e indígenas, eles podem estabelecer relações de pertencimento bem como as contribuições de cada povo para as diversas manifestações espetaculares no Brasil.

Nos anos finais do Ensino Fundamental, 6º ao 9º ano (crianças entre 11 a 14 anos aproximadamente), o Teatro Negro poderia ser trabalhado sob a égide da identidade. “Reconhecendo as diversas possibilidades de coletivos, as múltiplas identidades que uma mesma pessoa possui, os alunos já poderiam compreender o conceito de identidade no Teatro Negro” (SOUZA, 2016, p.96).

O Ensino Médio seria o momento no qual os alunos poderiam conhecer a noção de representatividade. Seria possível trabalhar conhecimentos adquiridos no Ensino Fundamental elaborando “um pensamento mais complexo, inserindo as divergências possíveis no fazer teatral: a possibilidade de ser artista negro e não ter o objetivo de fazer Teatro Negro” (SOUZA, 2016, p. 96).

O ensino/aprendizagem de Arte na educação básica pode ser um bom momento para vivenciar a criação teatral e para conhecer o Teatro Negro em toda a sua especificidade, naquilo que o singulariza em relação aos outros modos de fazer teatro, embora se reconheça na riqueza desse modo, formas tão complexas quanto em todos os outros. Reconhecer, já na educação básica, que o Teatro Negro é uma

forma de expressão artística que envolve política, que precisa de espaço e que os artistas têm lutado para isso. Reconhecer que a corporeidade que envolve o fazer teatral negro é singular, enquanto corpo que pode e deve ser apresentado nos palcos por ele mesmo, e plural, enquanto um corpo que pode assumir diversos personagens, formas e identidades.

Conclusão

As entrevistas com os artistas de cada região permitiram ter um panorama da produção artística e das concepções construídas por esses artistas a respeito do Fórum Nacional de Performance Negra e sobre o Teatro Negro que cada grupo realiza. Apesar das diferenças relacionadas à maior ou menor presença da população negra nas regiões, o discurso sobre a invisibilidade e a necessidade real de articulação política e de trocas estéticas está presente em todos os grupos pesquisados.

O Fórum Nacional de Performance Negra é reconhecido pelos artistas como uma instância de reivindicação política por uma valorização das produções estéticas de cada grupo.

A conceituação sobre o que é Teatro Negro não encontra unanimidade entre os entrevistados, mas traz pistas fundamentais para uma compreensão deste trabalho cênico. A luta pelo reconhecimento das potencialidades do Teatro Negro e a valorização da ancestralidade africana e a presença dos atores e atrizes negros em cena são alguns pontos que merecem ser destacados como pontos de convergência nas discussões.

O desejo agora é que seja possível aos grupos de Teatro Negro ter seus trabalhos valorizados e, conquistando mais espaço a cada dia, que suas histórias estejam cada vez mais (e melhor) representadas na Educação Básica, nos livros de artes e também apresentadas nos pátios das escolas para que, finalmente, possam estar presentes e constantes no imaginário de cada brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo**. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. *Anais* Disponível em:

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Marcos%20Ant%F4nio%20Alexandre%20-%20Aspectos%20dos%20rituais%20religiosos%20no%20teatro%20negro%20brasileiro%20contempor%20neo.pdf>>. Acesso em: 08 Set.2017.

_____. **Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan/jun.2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 27 set. 2017.

CATENDÊ, Edson. **Edson Catendê.** Salvador, Bahia, 15 de dezembro de 2015. 37 minutos. Entrevista concedida a Rosana Machado de Souza.

COBRA, Hilton. **Hilton Cobra.** 13 de março de 2016. 77 minutos. Entrevista concedida por telefone à Rosana Machado de Souza.

DOUXAMI, C. **Teatro Negro: a realidade de um sonho sem Sono.** In: *Afro-Ásia*, Bahia, 25-26, pp.313-363. 2001.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum.** 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472>>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro.** Repertório, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>> Acesso em: 22 de Set. de 2017.

LOPES, Vera. **Vera Lopes.** Salvador, Bahia, 16 de dezembro de 2015. 26 minutos e 53 segundos. Entrevista concedida a Rosana Machado de Souza.

MELLO, Gustavo. **Gustavo Mello.** Salvador, Bahia, 16 de dezembro de 2015. 25 minutos e 18 segundos. Entrevista concedida a Rosana Machado de Souza.

SOUZA, Rosana Machado de. **Teatro Negro e Educação: entre políticas e corporeidades.** Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOBRAL, Cristiane. **Cristiane Sobral.** Salvador, Bahia, 15 de dezembro de 2015. 26 minutos e 45 segundos. Entrevista concedida a Rosana Machado de Souza.

SORIANO, Valdinéia. **Valdinéia Soriano.** Salvador, Bahia, 15 de dezembro de 2015. 37 minutos e 35 segundos. Entrevista concedida a Rosana Machado de Souza.

A PERFORMANCE DE CRIADORAS NEGRAS E O CORPO COMO DISCURSO

Mônica Pereira de Santana²¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

Resumo

A partir do diálogo com a obra *Isto Não É Uma Mulata*, da pesquisadora Mônica Santana, o artigo traça um diálogo com outras obras de teatro, dança e *performance* de criadoras negras, cuja atuação reverbera na cena artística de Salvador e para além dela tem em suas obras plataformas da luta antirracista e feminista. Há uma convergência nas estratégias adotadas pelas artistas, por vezes nas temáticas abordadas, bem como na transformação e operações sobre o corpo como modo de afetação do público. Compreende-se a *performance* negra como uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico.

Palavras-chave: *Performance* negra; Corpo; Política.

Resumé

Du dialogue avec l'œuvre *Isto Não É uma Mulata* de la chercheuse Mônica Santana, l'article retrace un dialogue avec d'autres œuvres de théâtre, de danse et de *performance* de créateurs noirs, dont la *performance* se répercute dans la scène artistique de Salvador et au-delà. Elle travaille sur des plateformes anti-racistes et féministes. Il y a une convergence dans les stratégies adoptées par les artistes, parfois dans les thèmes abordés, ainsi que dans la transformation et les opérations sur le corps comme moyen d'affectation du public. La *performance* noire est comprise comme une action esthétique et créative qui vise à provoquer des transformations culturelles et sociales, ayant dans le corps son champ symbolique et stratégique.

Mots-clés: *Performance* noire; Corps; Politique.

Uma mulher negra se despe e pacientemente vai pintando seu corpo de branco, branco muito alvo, até que toda sua negrura seja camuflada pela alvura da tinta. Outra mulher negra samba enquanto agradece aos nomes diversos seja da história do Brasil, da cultura brasileira, passada e recente. Agradece sua invisibilidade, os anos de escravidão, a espoliação dos direitos. Cordialmente agradece – como bem se espera de uma mulata, ora vejam: doce, malemolente, sensual e maliciosa. Uma mulher negra vestida de mucama pega panelas e bacias de metal, mistura com sabão e como sempre disseram que seu cabelo crespo era Bombril, palha de aço, esfrega os utensílios – essa mulher retinta, que na sociedade

²¹ Mônica Pereira Santana é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Mestre em Artes Cênicas. Como atriz e dramaturga, desenvolve projetos autorais como os espetáculos *Isto Não É Uma Mulata*, *Sobretudo Amor* e *Aprendizagem*. É jornalista e tem atuação no campo da comunicação na garantia de direitos humanos e cultura.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

brasileira parece forjada para a cozinha, faz do seu corpo extensão do lugar que teria sido reservado. Uma mulher negra abre sua vagina com um espéculo, assim publicamente, escancara suas intimidades e nos faz pensar sobre violência obstétrica, violência sexual, violência que torna dóceis corpos negros. Uma mulher negra com uma máscara de flandres põe-se de quatro no chão, como um animal bem domado, bem domesticado... Mais uma vez: docilizado. Uma mulher negra tem seu corpo ocupado por uma voz e fala – e rompe o silêncio, sobre sua escuridão e uma vez com voz, não permite novamente ficar sem. Todas essas mulheres fazem seu corpo um manifesto: rasgam estereótipos, confrontam o embranquecimento imposto, questionam a história, denunciam a desumanização imposta – durante cinco séculos, não sem cessar no dia 13 de maio de 1888, mas com formas atualizadas a cada chacina, a cada 11 minutos em que um corpo de mulher é estuprado, a cada filho morto, a cada aborto mal feito. Artistas negras das artes cênicas, compreendendo aí teatro, dança e *performance*, colocam no centro da sua obra questões identitárias - racismo, sexismo – revelando criações onde estão imbricadas poética e política. Elas apresentam seus corpos como campo discursivo em contraposição às imposições sociais colocadas também no corpo.

Uma cena negra explode nos palcos e galerias, trazendo para o contexto da arte questões que figuram no centro das pautas dos movimentos sociais e lutas identitárias do presente – não mais sob a elaboração de um autor ou encenador, outro, mas construído pelas artistas numa dupla articulação daquilo que é íntimo colocado a público – um íntimo ou subjetivo que não é isolado, mas que produz sentido por apresentar questões de toda uma coletividade²². As obras descritas na abertura deste texto são de artistas como eu, Mônica Santana, que assino esse texto e também ocupo o lugar de criadora, Laís Machado, Michelle Matiuzzi, Grace Passô, Priscila Rezende, Jack Elesbão, entre muitos nomes que poderia citar, tanto de atuantes em solo, quanto a coletivos como a Cia Capulana de Artes Negras, Cia

²² Cabe aqui estabelecer um diálogo com a Prof. Dra. Cássia Lopes ao pensar a política e a poética no corpo: “Sugere-se a presença da noção de subjetividade que não se confunde com a de ideologia, pois diz respeito aos modelos de comportamento, à sensibilidade, à percepção, às relações sociais e aos fantasmas imaginários. A subjetividade coletiva não se resume à somatória de subjetividades individuais, pois advém das maneiras múltiplas com que é produzida em escala planetária nos dias de hoje. [...] Nesse contexto interpretativo, o corpo não possui uma essência, não é detentor de uma unidade imutável. [...] Transita entre o visível e o invisível, nas suas conexões” (LOPES: 2012, p. 84/85).

de Negras Autoras, além da dramaturga Débora Almeida, a encenadora Fernanda Júlia, entre tantas outras, para fincar os pés no terreno de uma produção em artes cênicas e *performance* realizada por mulheres negras, deixando de fora grupos em que a interseccionalidade de gênero não é um marcador.

Nestas obras enumeradas, podemos observar que as artistas se apresentam na cena, oferecendo sua presença de modo provocante, desestabilizador, por vezes incômodo – convocando o público para uma relação ativa – não necessariamente, pela criação de metodologias participativas, mas pelo delineamento de estratégias estéticas e discursivas que engajam o olhar do outro – são obras com uma urgência de comunicação, que não necessariamente estão comprometidas com uma apresentação de um processo final, concluído, mas com a amplitude de discussões e provocações. Pelo contrário, fundam-se nas aberturas, porosidades nas quais as bagagens mútuas (público e plateia) e a intensidade da comunicação permitem verticalizar a experiência, gerando reverberações e possíveis rupturas com a efemeridade – quesito irrefutável nas artes da cena e da *performance*²³.

Interessa pensar que essas obras compõem uma espécie de teia de comunicação afrocentrada, formada por fios de pertencimento, mesmo onde há distâncias regionais, a fim de enfrentar os poderes hegemônicos, globalizados e racializados, que se impõem também no campo da produção artística e de conhecimento (LOPES, 2012).

Corpos-Significantes

Trata-se de uma cena em que as artistas estão implicadas de modo que seu corpo é afetado – sendo a criação de transformações no corpo das artistas são estratégias de construção de textos – escapando a palavra, muitas vezes, colocando na ação sobre o corpo o percurso da significação. É válido aqui evocar alguns elementos do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, com dramaturgia, atuação e encenação minha, que dialogam com outras obras de artistas negras contemporâneas e que permitem compreender melhor como se dão esses procedimentos.

²³ Para Judith Butler, a performatividade é o poder reiterativo do discurso para produzir efeitos, agindo sobre os sujeitos.

Numa das primeiras cenas do espetáculo, utilizo um fardamento genérico de trabalhadora de serviços gerais, bastante comum em prédios públicos ou empresas. Uma roupa que despersonaliza o sujeito, compreendendo um padrão de trabalhadores ou trabalhadoras, pouco visível – por não ser reconhecível. No processo criativo, optamos por iniciar o espetáculo com o público tendo acesso ao teatro, já encontrando a mim no *foyer*, desempenhando ações de limpeza – varrendo, organizando cadeiras, passando pano úmido no chão, buscando desempenhar o serviço do modo menos teatral – artificial possível. Porém, uma artificialidade: uma maquiagem bastante destacada, com cores vibrantes, cílios postiços bastante exagerados e tons de pele bastante mais claros, uma rostidade embranquecida – necessária para as demais imagens que serão criadas ao longo do espetáculo.

É feita aí uma referência direta à emblemática obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, em que o psicanalista Frantz Fanon (2008) aborda a questão da incorporação dos traços brancos, culturais, sociais e de pensamento para poder existir, resistir e transitar. O negro, nascido nas ex-colônias, cresce num contexto em que tudo leva a um auto-ódio, a uma não aceitação de si – o autor fala sobre uma repugnância física, que emerge da formatação histórica de uma subjetividade do domínio.

No espetáculo, embora a maquiagem evoque um *glamour* de diva *pop*, o mais recorrente nas apresentações é o rosto não ser lido pelo público neste primeiro momento – o corpo negro, trajado de fardamento, desempenhando as funções de limpeza, acumula subalternidades exponencialmente: seu rosto não precisa ser lido de pronto. Mesmo em cartaz há dois anos, com número grande de imagens veiculadas em redes sociais e mídia, é recorrente o fato do público ignorar que aquela mulher seja a atriz. Claro que se trata de um dispositivo utilizado – evocar uma corporalidade mais subserviente, que se rasura com o rosto festivo – para explorar a questão da invisibilidade do corpo negro: ele pode estar no espaço, o outro reconhece que está ali, mas ele não precisa ser lido, considerado, visto, é uma presença que não provoca diferença, pode ser ignorada sem prejuízo.

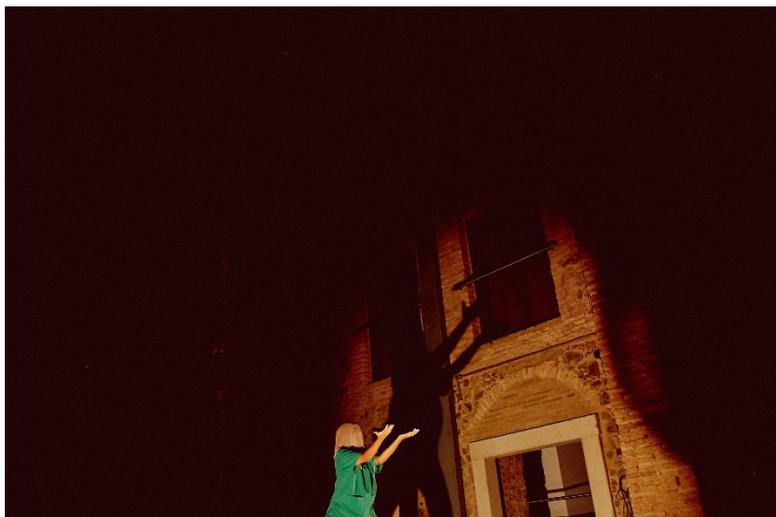


Figura 3- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Crédito: Nti Uirá

Os limites de uma realidade – a do corpo negro subalternizado, reconhecido como tal pela amplitude da sociedade brasileira – são postos em cena e permitem a exploração de jogos de significação. A transição desse primeiro momento subalterno para um ruminar, seja pelo olhar, pela respiração e pelos gestos que ativam uma agressividade reprimida, mimetizam um corpo indócil, que explode e rompe os limites.



Figura 4- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Créditos: Diney Araújo

No jogo da cena, cabe transitar dessa fúria para uma busca de inserção num modelo – de corpo, de sociedade e de modo de fazer. Ao despir-se do fardamento,

eis que surge sob as vestes verdes disformes um figurino dourado e preto, com pedras, brilhos, veludo. Uma roupa de diva, estrela *pop*, musa do carnaval. Mas não basta o delineamento do *glamour* para que esse corpo seja incorporado em outro campo – para ser incluído, é preciso embranquecer e alçar estratégias para parecer menos enegrecido. Assim, banho-me com produtos de limpeza diversos, bebo o conteúdo de uma garrafa de água sanitária – os odores ocupam o espaço, de modo intenso. As marcas de produtos são reconhecíveis, às vezes, levando o público ao riso ou a preocupação por saber da toxicidade do contato da pele com materiais tão abrasivos. Todo banho é feito numa velocidade mais lenta, como uma propaganda de sabonetes, colônia – onde nunca o corpo negro está e que, para tanto, sem dúvidas, seriam necessárias largas camadas de embranquecimento. Billie Holliday canta *Solitude*, criando um outro clima – íntimo, solitário, dolorido.

Em seguida, limpo-me com um pano de chão, para sobre o rosto colocar a maquiagem que torna o rosto ainda mais claro. Os cabelos são cobertos por uma peruca loira. Calço a alta sandália com pedras coloridas: é carnaval, sobretudo. É valioso fazer do corpo o local de afetação e transformação por meio de operações que se dão sobre ele.

Retomando o pensamento de Frantz Fanon (2008), que, ao denunciar aquilo que chama de máscaras brancas, aponta esta como uma estratégia de sobrevivência no mundo colonial. O autor é cuidadoso inclusive em não estabelecer juízos sobre o negro, já inserido num contexto desumanizante, que emprega estes mecanismos para poder transitar e garantir sua existência:

O negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a 'manter as distâncias'; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais. (FANON, 2008, p. 95/96)

Foi criada historicamente nas colônias e suas metrópoles uma semântica para o corpo negro, que justificou sua subjugação física e o epistemicídio das suas formas de conhecimento, na *performance* negra é o corpo também o campo de

criação estética de estratégias descoloniais – ou tentativas de fricções neste sentido, de provocar rasuras, perfurações, romper bloqueios.

O filósofo Achille Mbembe (2014) situa o negro como uma criação histórica, forjada num dado período para justificar práticas políticas, econômicas e culturais, tendo sido criada uma semântica em torno do negro para que fosse assim viável a política sobre os corpos. “Produzir o negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um copo internamente exposto à vontade de um senhor, e do qual os esforçamos para obter o máximo de rendimento” (MBEMBE, 2014, p. 40).

Novamente convoco o psicanalista Frantz Fanon (2008) para este texto, ao abordar o tema do corpo animalizado nas sociedades coloniais:

Essa demografia galopante, essas massas históricas, esses rostos de onde fugiu qualquer traço de humanidade, esses corpos obesos que não se assemelham mais a nada, esta corte sem cabeça nem cauda, essas crianças que dão a impressão de não pertencerem a ninguém, essa preguiça estendida ao sol, esse: ritmo vegetal, tudo isso faz parte do vocabulário colonial. (FANON, 1968, p. 29)

Segundo o autor, a linguagem do colonizado reflete a animalização que lhe é imposta, a brutalidade e a desumanização recorrente que sofre. Afetar a linguagem então é o campo fundamental de denúncia e alteração da docilidade imposta na violência: aprender uma língua é aceitar uma cultura.

A feminista negra Bell Hooks²⁴ estabelece um quadro de referência para a *performance* negra, que ajuda a compreender papéis políticos e horizontes para a produção artística de criadores afrodiáspóricos. São eles: a) ritualística e parte de uma cultura construída; b) sobre a necessidade de manipular para sobrevivência num mundo opressivo. As formas de *performance* negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência - um interstício entre arte e atos de resistência - recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. A principal estratégia de passagem de conhecimento sempre foi a oralidade.

A partir desse quadro, compreende-se que a *performance* negra tem um comprometimento indissociável social e político, por forçar sua existência num

²⁴ HOOKS, Bell. Performance practice as site of opposition. In C. Ugwu (ed.) *Lets get it on: The politics of black performance* (p. 210-221). X Seattle: Bay Press.

mercado de arte ainda imbricado com lógicas eurocêntricas, patriarcais e de manutenção de poder. A *performance* negra produz estética com fins de discutir, sobretudo, disputar poder, reivindicar humanidade. Nas Artes Cênicas, em suas mais diferentes linguagens, é o corpo engajado, esteticamente no mesmo lugar onde ele é reduzido – o lugar das aparências, da construção das linguagens, dos discursos. E precisa ser nessa mesma circunscrição: se o corpo é o texto, a sociedade é seu leitor.

Pelo viés de uma perspectiva interseccional, quando esta *performance* negra é também feminina, se aguça a denúncia sobre os procedimentos e opressões alocados no campo do corpo²⁵ – a mulher sempre foi circunscrita a corpo, hormônio e emoções – estas que impediriam sua capacidade intelectual. Um corpo duplamente para o serviço, esvaziado de humanidade e autonomia.

O espetáculo de dança *Entrelinhas*, da bailarina Jack Elesbão, apresenta outros pontos de diálogo e tangência com a obra *Isto Não É Uma Mulata*, fio condutor deste artigo. Ambas obras colocam em cena o samba não como uma afirmação de uma brasilidade, algo que já foi amplamente empregado em espetáculos e diferentes obras artísticas. Ao trazer o corpo da mulher negra para o primeiro plano, ambas obras tratam da hipersexualização, que se aprofunda para uma animalização e do estereótipo criado em torno da existência de um produto nacional, uma mercadoria a ser vendida, consumida, exportada²⁶. Um atrativo turístico, algo que se oferece aos que aqui chegam, com ares de hospitalidade tupinambá e monetização da sexualidade da mulher negra.

²⁵ “A colonização foi, sobretudo, a conquista sobre as mulheres indígenas e negras nas Américas: o controle do corpo delas pelos colonizadores significou o domínio de seu destino e, com isso, o controle de seu futuro e da posição de sua civilização” (BONFIM, 2009, p. 237).



Figura 5- Isto Não É Uma Mulata, de Mônica Santana. Créditos: Andrea Magnoni

Ambos trabalhos conversam ao colocar esse corpo que dança o samba, que desenvolve seus movimentos, suas curvaturas, seus compassos, entretanto apontam para a exaustão – recurso físico e estético, que aqui tanto descortina a artificialidade dessa alegria vendida, quanto coloca em cena os limites desses corpos submetidos às múltiplas facetas da máquina de moer gente. Também tem no carnaval, não só fantasia e desmesura, acrescenta-lhe ainda a exploração desses corpos, seja na sensualidade, seja na venda, seja nas cordas e estruturas que fazem da festa a manutenção da lógica que a contém.

As Máscaras Brancas

O procedimento que descrevi, empregado no espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, tem total diálogo com os arranjos de outras duas obras, de criadoras negras no campo da *performance*, *Merci, blanc!*, da paulistana Michelle Mattiuzzi, radicada em Salvador e de *Bombril*, de Priscila Rezende, de Minas Gerais. Ambas criadoras tiveram suas *performances* viralizadas nas redes sociais, com altíssimo número de compartilhamento, seja pelo impacto da ação desenvolvida, seja pela identificação que provoca diante de mulheres negras, sobretudo.

Despida de qualquer veste, Mattiuzzi sobrepõe largas camadas de tinta branca sobre o corpo, até que sua pele escura, retinta já não possa ser vista. Agora, feita de branco, esse corpo toma diferentes posturas, diferentes contornos para

denunciar que aquele corpo para tomar contorno de arte, de humano, de intelecto precisa atravessar seja o branqueamento de sua forma, seja o branqueamento da sua experiência. A contaminação deste corpo escuro pela brancura não se dá apenas pelo viés de uma leitura estética, mas também pela denúncia em torno do corpo negro inserido no ambiente artístico e as operações que se dão ali. A gravidade das provocações que esta e outras obras agenciadas pela *performer* causam incômodo tamanho, que, durante sua participação no Prêmio PIPA de Arte Contemporânea, que tem como uma das categorias o Voto Popular, houve uma mobilização visivelmente orquestrada por grupos virtuais de conotação ultraconservadora, racista e misógina. A exposição do corpo nu, negro, gordo, distanciado inclusive dos contornos daquilo que se convencionou definir do que pode ser um corpo negro belo – formas rígidas, magras, esguias, preferencialmente traços finos. Não podemos crer numa separação – porque ela não há inclusive – entre vida e representação, entre as opressões do mundo fora do museu, da galeria, do teatro e as orquestrações que esse próprio meio demanda.

A máscara branca adotada por Priscila Rezende difere da estratégia que utilizo em *Isto Não É Uma Mulata*, bem como o branqueamento direto da pele no caso da *performance* de Mattiuzzi. A artista veste-se como uma mulher escravizada no século XIX, cercada de painéis e utensílios domésticos e uma barra de sabão. Negra retinta, dos cabelos bastante crespos, a *performer* se põe a esfregar as painéis com seus cabelos, no esforço de dar brilho e expressar aquele jargão tão largamente utilizado no país para se referir aos cabelos de mulheres negras “cabelo Bombril”, “cabelo duro”, “palha de aço”.

Sobre o tema, afirma a Prof. Dra. Nilma Lino Gomes (2008, p. 20):

Cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra.

Se por um lado, são demarcadores decisivos da constituição estética da identidade negra, também são os terrenos de opressão e negação.

O cabelo como ícone idenitário se destaca nesse processo de tensão, desde a recriação de penteados africanos, passando pela estilização própria do negro do Novo Mundo, até os impactos do branqueamento. (GOMES, 2008, p. 21)

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemias.

A autora acrescenta que o cabelo do negro é visto como ruim, como mais uma expressão do racismo que recai sobre o sujeito. Mudar o cabelo pode significar a tentativa de sair de uma condição inferiorizada para um outro *status*, melhor aceito na sociedade.

A opção de iniciar o espetáculo com os cabelos contidos, amarrados e discretos, como é cobrado das trabalhadoras da limpeza, em seguida colocar uma peruca, que tanto evoca a imagem da cantora Beyoncé, nome fundamental na cultura *pop* contemporânea, talvez a mais bem sucedida artista negra desde Michael Jackson. Os cabelos loiros que balançam diante do ventilador trazem sim um humor, pela paródia, também pelo jogo de citação dos trejeitos da cantora, mas numa linha dramática propõe apresentar a transição de um corpo que sai da invisibilidade para a hipervisibilidade, da subserviência para a afronta. Com a ostentação de comprar e sobrepor os cabelos que bem desejar – ostentação esta que é tema recorrente nas letras de música negra dos mais diferentes gêneros musicais, bem como nas práticas de movimentos como o *hip-hop* norte-americano, os *sapeurs*²⁷ do Congo, com os *funkeiros* do Rio de Janeiro. Uma espécie de “eu posso”, mas um eu posso que joga dentro de um sistema, se insere e opera dentro dele – com suas perdas, ganhos e ambivalências.

Quando em *Isto Não É Uma Mulata*, retiro violentamente a peruca, ao final do trabalho, para só então soltar os cabelos, na frente do ventilador – esse frequente inimigo dos cabelos alinhados – não se trata apenas de um gesto breve de possível rebeldia delineada na cena. A ação metaforiza as inúmeras opressões colocadas em torno do cabelo para mulheres negras – um marcador de negritude tão combatido quanto a cor da pele.

É um novo “eu posso”, aqui que passa pela imagem do cabelo crespo assumidamente grande, como uma afirmação racial, de sua beleza e potência – outra estratégia estética de movimentos como os Black Panthers nos anos 70, recuperado mais recentemente nas Marchas do Empoderamento Crespo, que

²⁷ Em meio à precariedade da vida nas favelas do Congo, nasce uma cultura na qual homens se vestem com extrema elegância, trajando ternos feitos sob medida, com caimento perfeito, cores vibrantes, calçando sapatos bicolores. Vivendo em ruas sem asfalto, onde tudo falta, os *sapeurs* são os homens adeptos da cultura La SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Elegantes, ou a Sociedade dos Formadores de opinião e Pessoas Elegantes).

ocupam as ruas de todo país com jovens negras. Esses cabelos que nem mais estão constrangidos, numa discricção forçada, quase que amordaçada, nem mais convenientemente travestidos de brancura para afirmar poder. Cabelos que são o que são²⁸.

Estas diferentes obras apresentadas ao longo deste artigo, representativas de um momento da produção em *performance* negra operam com diferentes modos de criação, discussão, seja dentro da seara do teatro, na dança e na *performance*, empregando um roteiro pré-estabelecido ou criando um acontecimento. Elas trazem em comum a elaboração artística para colocar em crise as opressões e limitações vividas em seus próprios corpos. Não se trata da apresentação de discursos essencialistas sobre o que é ser uma pessoa negra – muitas vezes frequentes em obras que se propõem a enfrentar discussão racial²⁹. Esses trabalhos trazem textos que revelam os discursos de representação sobre a mulher negra, ainda vigentes na sociedade brasileira e diáspóricas.

Importante novamente colocar em diálogo pensadores que apontam para uma agenda da *performance* negra, que parte da forma como produz poética e estética com horizontes políticos. De acordo com Leda Maria Martins (1995, p. 141):

[...] em sua concepção estética e filosófica, em seu movimento ritual, o Teatro Negro sincroniza a fala e a memória do passado com as questões, projetos e discursos do presente, perenizando, assim, o

²⁸ “No Brasil, esse padrão ideal é o branco, mas o real é negro e mestiço. O tratamento dado ao cabelo pode ser considerado uma das maneiras de expressar essa tensão. A consciência ou o encobrimento desse conflito, vivido na estética do corpo negro, marca a vida e a trajetória dos sujeitos. Por isso, para o negro, a intervenção no cabelo e no corpo é mais do que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária” (Op. Cit, 21).

²⁹ “O momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante ‘negro’ é arrancado do seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, por inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar ‘negro’ como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira – como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é” (HALL: 2003, p. 327). Para o autor, o racismo é um significante flutuante, deve ser encarado no campo da cultura e nas operações da linguagem. Não pode ser uma base de uma identidade fixa, que não sofre outros atravessamentos nem é uma essência – como se natureza e política fossem a mesma coisa. Ainda que haja confluências no conjunto das experiências negras, contudo, o pensador considera a importância de apontar para diversidade, como potência criativa de desenvolvimento de novos caminhos e estratégias.

sentido primevo da função teatral – sua natureza simbólica de ato ordinário, cotidiano, seu gesto de expressão melopéica do saber e do sentir humanos.

Como característico da *performance* negra, nas suas mais variadas formas de criação, a utilização de um duplo sentido é comum nestes trabalhos citados: trazer imagens que apontam para múltiplas significações, não fechar num significado unívoco, mas se utilizar de um saber ancestral e de resistência histórica em que o jogo textual – mesmo onde não há verbo – torna possível a continuidade e a ampliação das compreensões. Martins (1995) sinaliza que as formas teatrais negras não cristalizam verdades absolutas, mas práticas de fala, jogos discursivos – a própria noção de ginga, tão cantada na cultura brasileira, que possibilita metamorfoses, segredo e luta; um relacionamento com o real que não almeja uma verdade universal e profunda, mas o jogo das aparências e as potências que residem ali.

O corpo como espaço de estilização retórica, ocupando o espaço social alheio, estilos de cabelo, posturas, gingados, maneiras de falar, bem como estratégias de companheirismo e vivência em comunidade – convivendo com a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas das culturas, ideologias e instituições europeias, em conjunto com o patrimônio africano resistente na diáspora e nas criações vigentes aqui³⁰.

Atravessando encruzilhadas de sentidos, talvez guiadas por Exu, orixá do panteão iorubano, amplamente reverenciado na cultura afro-brasileira, que evoca ambivalência, multiplicidade, caracterizando um princípio dinâmico de individualização, comunicação e interpretação (MARTINS, 1995).

A partir do olhar sobre essas obras, que estão dentro dos horizontes de uma produção de *performance* negra contemporânea, podemos compreender o quanto há de ampliação de uma consciência sobre ser uma mulher negra, do seu devir, que emerge das artistas para seu público – entendendo que essas reverberações são como ondas afetam a cultura. Corpos afetados por laços de pertencimento,

³⁰ Para Hall, os repertórios culturais negros forjam algo muito mais subversivo do que se pensa – não existe forma pura, ao pensar cultura negra na diáspora: “Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes.” (HALL, 2003, p. 325)

encontros, dores, alegrias e modos de transitar, fazer, resistir. Modos que explodem na cena convocando a mudanças – conclamando a outras formas de agir e existir.

REFERÊNCIAS

BONFIM, Vânia Maria da Silva. **A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas**. In: *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Organização Elisa Larkin Nascimento. São Paulo, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/12/corpos-que-pesam-sobre-os-limites-discursivos-do-sexo-judith-butler/>.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Os_condenados_da_Terra-Frantz-Fanon.pdf

_____. **Pele Negra, máscaras brancas**. <https://www.geledes.org.br/frantz-fanon-pele-negra-mascaras-brancas-download/>.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 2ª edição.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. **Performance practice as a site of opposition**. In C. Ugwu (Ed.), *Let's get it on: The Politics of black performance* (pp. 210-221). Seattle: Bay Press.

JOHNSON, Patrics E. **Black Performance Studies: genealogies, politics, future**. (Xerox).

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

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

Vídeos

ELESBÃO, Jaqueline. *Entrelinhas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=DlxLe8OfpTM&t=62s>

MATTIUZZI, Michelle. *Merci Beaucoup, blanc*.
<https://www.youtube.com/watch?v=oc41WZgjVuU>

REZENDE, Priscila. *Bombril*.

https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8.

POR CIMA DO MAR EU VIM: processo de criação de corpos em travessia

Renata de Lima Silva- Doutora em Artes-Unicamp³¹
Marlini Dorneles de Lima- Doutora em Artes - UnB³²

Resumo

Este artigo discute o processo de criação do espetáculo *Por cima do mar eu vim*, a partir de alguns conceitos e procedimentos elegidos pelo Núcleo Coletivo 22 como metodologia de trabalho que atravessa a pesquisa acadêmica, o ensino e a produção em arte. Utilizando como metáfora a imagem e a sensação da Kalunga Grande para relacionar a história da Rainha angolana Nzinga Mbandi com o universo mítico das religiões afro-brasileiras, a montagem cênica musical apresenta, através de poetnografias, a contribuição africana banto para a cultura brasileira.

Palavras-chave: Processo de criação; Performance negra; Capoeira Angola; Poetnografia.

Abstract

This article discusses the creative process of the performance *Por cima do mar eu vim* (*which title means Over the Sea I came*), debating some concepts and procedures chosen by *Núcleo Coletivo 22* as a methodology of work that goes through academic research, teaching and art production. Using the image and the sensation of Kalunga Grande as a metaphor to relate the history of Angolan Queen Nzinga Mbandi to the mythical universe of the Afro-Brazilian religions, the musical scenic performance presents, through poetnographies, the African Bantu contribution to Brazilian culture.

Keywords: Creation process; black performance; *capoeira angola*; poeigraphy.

INTRODUÇÃO: KALUNGA GRANDE

Por cima do mar eu vim. Atravessei a Kalunga Grande como quem encara a própria morte e aqui cheguei. Na travessia, pude pressentir todo mal que ainda estava por vir. Com a alma retorcida, chorei e rezei baixinho pra não acordar meu desespero, mas não teve jeito.

³¹ Renata de Lima Silva é professora adjunta na Universidade Federal de Goiás, atuando no curso de Dança. Doutora em Artes pela Unicamp e líder do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

³² Marlini Dorneles de Lima é professora adjunta na Universidade Federal de Goiás, atuando no curso de Dança. Doutora em Artes pela UnB e membro do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

De tanto chorar e rezar, minhas lágrimas e preces se fundiram em um único canto. E quando eu cantei deu um balanço no mar que reverberou no meu corpo por anos, séculos até... Nessa terra aqui plantei meu sangue e meu suor e dela brotou quilombos, batuques, terreiros, samba, capoeira e outras quizombas. Pouco antes de partir, Nzinga Mbandi, a rainha que sabia fazer chover, me abençoou. (Sinopse do espetáculo *Por cima do mar eu vim*)

A Kalunga Grande, no que poderíamos chamar, grosso modo, de “banto brasileiro”, é o mar, o oceano que liga e, ao mesmo tempo, separa o Brasil do continente africano. A palavra kalunga sem o adjetivo grande, entre outros significados, refere-se à morte – o portal da ancestralidade, o elemento que eterniza figuras lendárias, como é o caso da Rainha Nzinga e entidades da Umbanda, como, por exemplo, Seu Zé Pelintra. Kalunga Grande é o título escolhido pelo Núcleo Coletivo 22 para dar nome ao projeto que deu origem ao espetáculo *Por cima do mar eu vim*.

Desse modo, o presente artigo é uma discussão e análise do processo de criação do referido espetáculo, a partir de alguns conceitos e procedimentos elegidos pelo Núcleo Coletivo 22 como metodologia de trabalho que atravessa a pesquisa acadêmica, o ensino e a produção em arte.

Evocar a imagem e a sensação da Kalunga Grande é, primeiramente, reconhecer a potência estética da experiência afro-diaspórica. “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”, como anuncia um canto corrido entoado nas rodas de capoeira, é o compromisso em forma de metáfora da cultura afro-brasileira com uma memória ancestral que ressignifica a África e, de forma especial, a África Banto como um passado-presente histórico e mítico.

O projeto Kalunga Grande, contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia (2014), foi uma proposta de espetáculo que articularia em uma, duas pequenas montagens cênicas já realizadas pelo grupo. A ideia parte do desejo de aproximar duas grandes figuras lendárias representativas do imaginário social afro-brasileiro. De um lado, a africana Rainha Nzinga Mbandi Ngola, que viveu entre 1581 e 1663 e dedicou toda a sua vida pela luta contra a dominação portuguesa no território que hoje é Angola; e, de outro lado, entidades cultuadas na Umbanda - como, por exemplo, o malandro Zé Pelintra, que, segundo

consta, tendo migrado do Nordeste viveu na Lapa carioca no início do século XIX, até que se tornou uma entidade cultuada nos terreiros de Umbanda.

Ao levarmos em consideração a importância que a África subsariana teve na formação cultural brasileira com a vinda de muitos negros escravizados de etnias bantas (congo, benguela, ovambo, cabinda, angola, macua, angico etc.), colocamos Nzinga junto a Zé Pelintra, o que significa, por um lado, relacionar e aproximar os dois universos distintos cultural, geográfica e historicamente e, por outro, destacar a maneira particular com que a África banto se reinventou no Brasil.

Em sua trajetória de dezesseis anos, o Núcleo Coletivo 22 vem investigando uma linguagem cênica híbrida, fruto do diálogo criador entre dança, teatro, música e culturas populares, sendo que a prática em manifestações - como a Capoeira Angola, o Jongo, o Tambor de crioula e Samba de roda - faz parte da formação, treinamento e vivência do grupo.

Dos rastros de poéticas e corporeidades tecidas nessa trajetória, e nos encontros que dela se fazem, é possível identificar o que é perene nos caminhos de criação e nas escolhas estéticas que são alicerçadas por noções conceituais como: Corpos Limiar, Encruzilhada³³ e poetnografias³⁴, bem como determinados procedimentos metodológicos para a preparação corporal e processo de criação, tais como a Instalação Corporal, Ginga Pessoal, Jogo de Dentro e Jogo de Fora, Lugares/momentos (SILVA, 2012) e, como já mencionado, a prática em manifestações populares.

Capoeira Angola e a formação do artista cênico

As reflexões apresentadas em Lima (2008) e Silva (2012) destacam que a Capoeira Angola desenvolve, no corpo, aspectos como equilíbrio, força, atenção, ritmo, controle de movimento, capacidade de jogo e improvisação, entre outros. Nessa circunstância, partimos do princípio de que a Capoeira Angola possui potencial técnico e simbólico para fomentar e ampliar o potencial expressivo do atuante, artista da cena ou intérprete-criador, como se queira chamar. Aqui, essas noções são utilizadas em detrimento de bailarino ou ator, justamente por deixar uma

³³ (Cf. Silva,2010).

³⁴ (Cf. Silva; Lima,2014).

maior porosidade nas fronteiras entre Dança e Teatro, característica presente na formação do Núcleo.

A roda de capoeira é considerada o espaço-tempo para onde todas as ações do treinamento se encaminham, onde se consagra, de maneira ritualística, a construção de saberes do corpo ao longo do tempo, pois é na roda que cada indivíduo exercita seu entendimento e posicionamento sobre a capoeira, a partir de seu treinamento e vivências. Mas, mais do que isso, é também um espaço-tempo de exposição dos valores que cada mestre (professor, instrutor, treinel, contramestre) adota para realizar a educação de seus discípulos e camaradas. Assim, além de estar em jogo o desempenho de cada indivíduo, a roda também afere a conduta de quem ensina. Na roda de capoeira, cada corpo, cada toque ou verso desenham formas/fôrmas³⁵ de grupos e linhagens da capoeira, revestidas de idiossincrasias.

E por que ou para que utilizar a experiência com a prática da capoeira voltada para a preparação corporal e processo de criação do atuante das artes cênicas? Bem, sabemos que as formas/fôrmas que o corpo assume, a partir de treinamentos e vivências diversas, não são em hipótese alguma neutras, visto que há em cada técnica uma estética e em cada estética uma ética. Ao trazermos a capoeira como preparação para o artista da cena, buscamos uma identidade afro-brasileira e a valorização das culturas populares brasileiras como manifestações estéticas que afirmam um discurso político pós-colonial.

A antropologia teatral, como estudo empírico do trabalho do artista cênico, elege o conceito de pré-expressividade como seu principal fundamento, no qual a investigação do comportamento cênico, a partir de uma cultura corporal extracotidiana, potencializa a expressividade do corpo em cena, buscando um afastamento da dimensão cotidiana em que as ações tendem aos automatismos e domesticações. Assim, o comportamento cênico, construído na dimensão da extracotidianidade, tem como suporte técnico princípios básicos, como a ideia de oposição, equilíbrio, tensões e dilatação (BARBA, 1995).

Tecendo uma relação entre a Capoeira Angola praticada na contemporaneidade e a Antropologia Teatral, podemos dizer que as questões da

³⁵ (Cf. FALCÃO; SILVA, 2015, p. 3), que compreendem a ideia de forma/fôrma não como algo que enquadra, mas sim como o desenho do agir do corpo no tempo e no espaço.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

pré-expressividade são abordadas durante os treinos da capoeira, onde acontece a preparação para o momento pleno da capoeira: a roda.

Na perspectiva de Barba (1995), a vida do artista cênico é construída e intensificada na ampliação e ativação de forças que agem no equilíbrio e nas oposições determinantes das dinâmicas dos movimentos, o que dilata a presença do atuante e, conseqüentemente, a percepção do espectador.

O treinamento da capoeira e o próprio jogo da capoeira angola instauram-se em um espaço de desafio, pois, além de uma prática extremamente física, na qual o praticante é estimulado a vencer seus limites em termos de condicionamento e habilidade, lida-se constantemente com o risco da queda e do golpe, o que exige do corpo um constante estado de alerta.

O jogo na capoeira, embora apresente características agonísticas, isto é, de um jogo de disputa e enfrentamento (ataque e defesa), constitui-se de forma significativa na ideia de complementariedade (pergunta e resposta), preparando o indivíduo para um jogo que se configura como dança e luta.

O caráter relacional extravasa para além do diálogo entre os dois jogadores, perpassando também a relação desses com a música produzida pela bateria (instrumentos musicais) e o canto entoado por todos que constituem a roda. Por sua vez, o canto se estabelece de modo responsorial, isto é, o puxador pergunta e o coro responde. Desse modo, a roda de capoeira exige de seus participantes, em qualquer situação que se desenvolva, uma atenção e participação multifacetada.

Essa atenção e participação multifacetada é igualmente fundamental para o trabalho do artista cênico, que, além de se preocupar com sua *performance* técnica, deve desenvolver a habilidade de dialogar, de forma segura e intensa, com seus pares, público e elementos cênicos. Relações estas que nos interessam em pesquisar e desenvolver na preparação corporal do artista cênico.

Outra noção presente na proposta metodológica que conduziu esta pesquisa é a da Ginga Pessoal, desenvolvida por Silva (2010, 2012), que se relaciona com a função da ginga na capoeira como uma possibilidade de ampliar os estudos do movimento, suas qualidades de movimento e da relação do movimento no espaço. A utilização da Ginga Pessoal parte do pulsar produzido pelo processo de dinamização, da instalação de um “corpo diferenciado”, e vai ganhando outros contornos, formas, intensidades no espaço (SILVA, 2012). “Na Ginga Pessoal,

nosso corpo é como fumaça que se desenha e se transforma no espaço. O ato de tragar e soltar a fumaça é simbolicamente a própria instalação ou a ginga da capoeira” (SILVA, 2012, p. 148). Essa reflexão propõe uma associação da Ginga Pessoal com a Instalação Corporal, em que a mesma se constitui como uma ferramenta catalisadora no processo de criação.

Pensando ainda nos procedimentos metodológicos para a preparação corporal e processo de criação sobre elementos perenes, no âmbito da proposta metodológica de criação de Silva (2012), visualiza-se o jogo em duas instâncias: o Jogo de Dentro e o Jogo de Fora, estabelecendo assim uma proposição de jogo para discutir e problematizar a relação do interno e externo e de como esta relação é tratada na arte.

Ao partir da dinâmica de jogo da Capoeira Angola, o Jogo de Dentro é construído no “[...] limiar entre a ludicidade e o risco da luta, constituindo entre os corpos (e nos corpos) em jogo uma atmosfera de imanência e plasticidade” (SILVA, 2012, p. 167). Assim podemos dizer que o Jogo de Dentro é da ordem da *paidia*³⁶ e o Jogo de Fora é da ordem do *ludus*³⁷.

Já o entendimento sobre o lugar/momento dentro da proposta metodológica seria as próprias ações corporais, as matrizes de movimentos desveladas no processo de investigação corporal, conduzidas pela instalação. O lugar/momento é considerado elemento-chave no processo de composição, sendo matrizes que impulsionariam o desvelamento de outras ações corporais.

Essas habilidades e fundamentos técnicos, que podem ser vividos na prática da Capoeira Angola, estiveram presentes no processo de construção do espetáculo *Por cima do mar eu vim*. Embora concebamos que a prática da capoeira como preparação corporal de artistas não capoeiristas seja uma vivência significativa para a reconstrução de modelos técnicos e estéticos das Artes Cênicas, no caso específico deste trabalho a capoeira não foi apenas uma preparação corporal, mas o lugar de onde se partiu para pensar a construção da cena. Ou seja, utilizou-se a

³⁶ Manifestações espontâneas do espírito do jogo, mais próximas da natureza e típicas da infância. É a liberdade primeira, a distração, a fantasia que reside dentro de qualquer jogo: o motor indispensável do jogo (HUIZINGA, 2007).

³⁷ *Ludus*, no jogo, exerce a função de disciplinar a *paidia*, tem uma ação civilizadora, ilustra os valores morais e intelectuais de uma cultura, assim como também ajuda a determinar e desenvolver esses mesmos valores (HUIZINGA, 2007).

linguagem da capoeira como o próprio pensamento do corpo na construção cênica, à medida em que essa prática atravessou todo o processo de criação da peça.

Corpos em travessia: Por cima do mar eu vim

Por cima do mar eu vim não é resultado apenas da justaposição das duas montagens, visto que se tratou também de um aprofundamento de ambos os estudos para posteriormente amalgamá-los.

No fluxo intenso dessa travessia, o retorno ao terreiro de Umbanda foi fundamental, já que alguns dos atuantes do espetáculo tinham pouco ou nenhum contato com essa realidade. A pesquisa de campo na metodologia que vem sendo estudada e desenvolvida pelo Núcleo Coletivo 22 tem sido pensada a partir da noção do campo vivido, que dialoga diretamente com a perspectiva fenomenológica de mundo vivido.

O diálogo entre o campo da arte com outros campos das ciências humanas, como a Antropologia, os Estudos Culturais, vem nos auxiliando na apreensão do fenômeno pesquisado, de suas possibilidades no modo de interpretá-lo e suas reverberações. Ainda suscita a importância de considerarmos as metamorfoses do olhar etnográfico para as expressões culturais na contemporaneidade, chegando até as discussões sobre etnografia pós-colonial, voltada para as vozes subalternas (CARVALHO, 2001).

No caso do terreiro de Umbanda, as vozes subalternas não são necessariamente dos umbandistas, que, no contexto do campo vivido escolhido, eram de origens sociais bastante variadas. A voz subalterna é mesmo a das entidades incorporadas, que representam arquétipos de pessoas que, em gerações passadas, ocuparam papéis sociais de negros escravizados, caboclos e mestiços, trabalhadores braçais e mulheres prostituídas. No terreiro de Umbanda, essas vozes ganham visibilidade e protagonizam uma cena composta de humor e magia.

A partir da compreensão de campo vivido, no terreiro os atuantes de *Por cima do mar eu vim* não eram, em primeira instância, pesquisadores, mas sim consulentes, visitantes como muitos outros que lá estavam. E no caso específico de duas pessoas do grupo mais envolvidas com a religião, estas são visitantes com participação direta no rito, a convite do responsável pela casa.

Embora a presença do grupo e os interesses fossem devidamente apresentados para a liderança da casa, a participação do Coletivo, nesse contexto, não intentou alterar a rotina e nem comportamentos, fazendo perguntas, anotações ou filmagens. O estudo é, na verdade, um vivenciar do contexto, deixando-se afetar por ele para, a partir daí, poenografar essa experiência no campo do sensível.

A noção de poenografia (SILVA; LIMA, 2013) vem sendo desenvolvida e marca um momento significativo do processo de dezesseis anos de estudos do Núcleo Coletivo 22. Nesse fluxo de amadurecimento das nossas práxis artísticas, o termo poenografia é inspirado nos Estudos da Performance, a partir do encontro de Richard Schechner e Victor Turner, que exploraram teorias e práticas da etnopoética, a relação entre o xamanismo e a performance, o ritual e a performance.

A nosso ver, tanto os Estudos da Performance como a Etnocelonomia, considerando suas convergências e divergências, são disciplinas que, no terreno contemporâneo, abrem novos espaços de pesquisa e novas questões, cuja compreensão socioantropológica se aproxima e se articula com a perspectiva da sensibilização estética. Elas reconhecem, no tratamento dos materiais do campo, o aspecto subjetivo do pesquisador, ou seja, propõem uma postura diante do pesquisador e do objeto, distinguindo os fatores estéticos, performativos e criativos.

Adaptando também alguns elementos propostos nos estudos a respeito da noção de etnopoética para o contexto e noções que vêm sendo estudadas desde Silva (2010), como o procedimento da Instalação Corporal e as noções de Encruzilhada e Corpo Limiar, chegamos ao entendimento de poenografia e poenografias dançadas como fragmentos dramáticos, frutos de um processo investigativo que tem na encruzilhada a mola propulsora do processo de criação. A encruzilhada, por sua vez, é experienciada na perspectiva do campo vivido.

Um dos desafios que se apresenta nessa noção compete à importância da inter-relação que pode ser estabelecida entre as experiências no campo vivido e o restante do processo de criação. Isso dilata suas possibilidades de saberes sensíveis, no campo das percepções, como sons, imagens, cores, texturas, sabores, olhares, entre outros, os quais acreditamos que fiquem impregnados no corpo do artista pesquisador que, ao visitar essas memórias, arranca de si próprio poenografias.

Encontro de mares

Nzinga, pretos-velhos, caboclo e pomba-gira encontraram-se por cima do mar, onde tantos lamentos e ladainhas se anunciaram a partir da diáspora africana.

Na peça, a história de Nzinga é contada do lado de fora do teatro por seus guerreiros e o público é convidado a fazer parte da trama, lutando (cantando) ao lado da rainha. Com a morte de Nzinga aos 80 anos de idade, todos os guerreiros, inclusive o público, tornam-se escravos da coroa portuguesa e embarcam no navio negreiro ao som de cantigas de Moçambique e Congo³⁸. Antes de adentrarem na embarcação, o espírito de Nzinga os adverte:

Sou velha e guerreira desde menina e agora vou morrer porque já estou cansada de tanto lutar e resistir. Defendi esse povo por quarenta anos, porque aprendi com Ngola Kiluanji a não me entregar, não desistir da liberdade. Meu corpo repousará na terra em que eu nasci, e desse chão uma grande estátua se erguerá e todos meus descendentes saberão quem foi Nzinga Mbandi, ninguém duvidará que eu fiz o que foi preciso fazer para proteger nossas terras.

O meu corpo repousará nesse chão... E o corpo de vocês? Ah! o corpo de vocês... com o meu espírito atravessará a kalunga grande e por cima do mar chegaram no lugar onde conheceram toda a dor e todo ódio do mundo. Vosso sangue e vosso suor serão derramados naquele chão. Mas apesar de tanta coisa tétrica nossa ancestralidade brilhará no novo mundo.

Minas, cambindas, angolas e benguelas! Guerreiros jagas, do ngongo e de matamba.... Vão sentir medo, vão chorar, vão gritar de desespero... Mas zambi lhes dará força pra não sucumbir e reinventar o novo mundo. Resistam! Que eu lhes dou a minha bença para transformar vosso lamento em ladainhas, vissungos, loas e toadas.

Louvaremos a Zambi cantando e dançando nos terreiros bem embaixo do nariz de nossos algozes. (Trecho do texto da peça *Por cima do mar eu vim*)

O desembarque acontece no espaço interno do teatro, não nos tempos da escravidão como se poderia supor ser o destino de um navio negreiro, mas em um espaço-tempo mítico, onde, através de poenografias, construídas no processo de investigação cênica do Núcleo Coletivo 22, afirmam-se as estratégias criativas e

³⁸ Congo e Moçambique constituem-se como ternos das congadas, sendo que estas se configuram como uma atividade religiosa e cultural de expressão afro-brasileira comumente caracterizadas como uma festa popular. Organizam-se por meio de ternos (congós, moçambiques, vilões, catupés e outros) e representam grupos históricos específicos. (BRANDÃO, 1985)

poéticas da instauração, permanência e transformação da cultura de matriz africana no Brasil.

Uma atmosfera ritualística é construída a partir de elementos como altar, velas, a fumaça do cachimbo e a musicalidade, que perpassam por cantigas e por ritmos como samba, o samba de roda, o adaró³⁹ e o opanijé⁴⁰.

Se os atuantes de *Por cima do mar eu vim*, em um primeiro momento, assumem-se na cena como guerreiros de Nzinga, no segundo, como corpos em travessia, perpassam por qualidades de movimento, gestos e símbolos encontrados no campo vivido e na experiência pessoal de cada integrante do grupo com a Umbanda, o candomblé e a capoeira, poetnografando a experiência afro-brasileira na cena contemporânea.

Na peça, um pouco antes de seu desfecho, uma preta-velha, sentada ao lado de seu velho, relembra com sua memória uma das peripécias de Nzinga (ocorrida na primeira parte do espetáculo), em que a rainha, na ocasião da negociação com o governador João Correia de Souza, se sentou em uma de suas guerreiras, como afronta ao fato de não lhe terem oferecido assento.

Já andei muito nessas terras. Já vi o que eu queria e o que eu não podia. Eu venho de longe, lá das terras de Aruanda... E eu chego aqui e não tem nem um cafezinho frio pra nós tomá?! Né, meu véio? Pelo menos tem um banquinho pra nós sentá, senão eu pegava um de vocês (referindo ao público), colocava de quatro e sentava em cima, como já fiz muito na minha vida (risos). Vocês não estão merecendo não, mas eu vou pedir para Santa Bárbara com seu raio de força e luz proteger vocês meus fios. Mas vocês também tem que largar de tanta fraqueza, não podem ver uma dificuldade que já logo esmorecem. Vocês não sabem o que é dificuldade não, né meu véio?!

(Trecho do texto *Por cima do mar eu vim*)

Esse elemento de ligação entre a primeira e segunda parte do espetáculo, mais do que garantir coerência e continuidade entre ambas, representa um importante conceito para a compreensão da cultura da diáspora africana no Brasil, a ideia de ancestralidade.

³⁹ Ritmo de candomblé ketu tocado para a orixá Iansã.

⁴⁰ Ritmo de candomblé ketu tocado para o orixá Omolu.

Em tom ranzinza e com um humor irônico, a fala da Preta Velha sugere a possibilidade de sua identidade estar ancestralmente ligada a Nzinga, visto que na Umbanda essas entidades são espíritos de pessoas desencarnadas incorporadas em médiuns. No entanto, essa sugestão metaforiza também a maneira com que a África, e até mesmo Nzinga, é evocada no imaginário brasileiro.

Encontramos, em algumas congadas, a presença e a coroação de uma Rainha Ginga, sendo que na capoeira a ginga ocupa um lugar de destaque como movimento que vai e vem, entra e sai e prepara o capoeirista tanto para atacar como para defender, assim como as estratégias de luta de Nzinga.

Considerações finais

A ancestralidade, pensada como uma memória encarnada, um passado constantemente atualizado no presente, é o que define os contornos e forma/fôrmas de inúmeras expressões culturais afro-brasileiras, como o candomblé, a capoeira, o jongo, o batuque e até mesmo a Umbanda, apesar de seu processo de hibridação.

O processo e a obra *Por cima do mar eu vim* apresentam elementos para uma reflexão de como o teatro e a dança, na contemporaneidade, podem estar comprometidos com as ações afirmativas. E esta é uma questão presente nos dados e nos métodos explorados pelo Núcleo Coletivo 22, não apenas neste trabalho, mas em toda a sua trajetória de dezesseis anos.

Esse comprometimento perpassa, indubitavelmente, pelo interesse em falar de cultura afro-brasileira de forma geral, como estratégia de afirmação e posicionamento político, mas, sobretudo, em conhecer e vivenciar práticas específicas como a capoeira angola, o jongo, o samba de roda, o candomblé, o tambor de crioula e a Umbanda, como espaços de formação artística e escolhas de vida. Nessa perspectiva, como essas manifestações não são apenas investigadas para uma pesquisa específica, elas acabam por fazer parte da trajetória e repertório cultural do grupo.

Acreditamos, portanto, que seja na vivência de manifestações como essas, entre tantas outras da cultura brasileira e afro-diaspórica de maneira geral, que se busca e experimenta ou se observa o Corpo Limiar e se vivenciam as encruzilhadas, como um espaço onde sujeitos históricos tecem suas identificações por processos

de interação entre esse passado ancestral, o acontecimento (performance) e sua singularidade.

“Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”, assim entoam os mestres na roda de capoeira ao som do berimbau ritmando o toque de Angola. O toque de Angola, a Capoeira Angola, a ginga da capoeira e a Rainha Ginga coroada no congado são afrografias que se inscrevem no cenário cultural brasileiro, afirmando uma memória africana banto, demarcando identidades negras que podem ser pensadas como molas propulsoras de poenografias para dança e teatro negro contemporâneo.

Perpassando pela preparação corporal da capoeira angola, pelo campo vivido do terreiro de Umbanda, ouvindo as vozes subalternas e arquetípicas de caboclos e pretos velhos e evocando o espírito de Nzinga Mbande Kiluanjino, corpo que ginga, “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu voltar...”. E, a partir do símbolo banto-brasileiro da Kalunga Grande, o Núcleo Coletivo 22 deixou registrada, no corpo e na cena, a travessia transatlântica do povo negro, numa tentativa de convidar cada espectador para o exercício da empatia ao embarcar no navio que aporta na realidade e no imaginário social brasileiro.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARIS, N. **Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução Luís Otavio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1994.

CARVALHO, José Jorge de. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182 - 198, jun. 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

MIRANDA, Manuel Ricardo. **Ginga, Rainha de Angola**. Oficina do Livro – Sociedade Editorial, 2008.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira**

contemporânea. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2010.

_____. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas: processo de criação em dança.** Goiânia: Editora UFG, 2012.

_____; LIMA; Marlini Dorneles. **Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas.** Revista Moringa, Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 5, n. 2 jul-dez. 2014.

_____; FALCÃO, José Luiz. **Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas.** Repertório, Salvador, n. 24, p. 98-113, 2015.

IDENTIDADES NEGRAS NA DANÇA: epistemes e anunciações

Fernando Marques Camargo Ferraz⁴¹ - Escola de Dança/UFBA

Resumo

O artigo apresenta a dança negra como conceito e poética política inserida no contexto contemporâneo de produção em dança, que é tensionado por posicionamentos afirmativos e preconceitos raciais. A partir de autores que teorizam sobre a cultura na diáspora negra e as políticas de identidade, ponderamos sobre os desafios e possibilidades engendradas pelo reconhecimento das diferenças no campo da dança e as potencialidades das poéticas negras na elaboração de novos entendimentos e epistemes.

Palavras-chave: Dança negra; Políticas de identidade; Diáspora.

Abstract

This paper presents black dance as a concept and political poetics that is located in the contemporary context of dance production, tensioned by affirmative positions and racial prejudices. From authors who theorize about black culture in diaspora and identity ponders the challenges, possibilities and tensions engendered by the recognition of differences in the field of dance and the potentialities of black poetics in the creation of new understandings and knowledge.

Keywords: Black dance; Identity politics; Diaspora.

“A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização. Às vezes: que isto advenha!” (SANTOS, 1984, p. 46)

“No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele.” (GLISSANT, 2013, p. 73).

⁴¹ Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes (IA/Unesp), Bacharel e Licenciado em História (FFLCH-USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA/UFBA-CNPq. Visiting Professor do College of Arts University of Florida (2015-2016).

Esse texto parte da ideia de que existe uma dança negra e que ela se constitui entre os campos artísticos da diáspora africana. Entretanto, essa localização transatlântica disseminada não interrompe seus processos de invisibilização. De todo modo, essa dança vem-se constituindo historicamente a partir do entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências e há décadas se esforça por reconhecimento e acesso aos meios de produção cultural.

O reconhecimento do fazer-saber de uma dança negra imbrica-se com questões diversas e borra fronteiras entre os campos poéticos e políticos. Apontar a existência de sua especificidade requer reconhecermos como igualmente válidas nesse debate questões sobre as ações afirmativas em um país desigual como o Brasil, inclusive no campo das Artes Cênicas.

Por que nomear essa dança? Porque o campo artístico também se insere em disputas políticas e sociais nas quais privilégios são reproduzidos e as práticas artísticas não têm o poder de unificar diferenças por si só ou de isentar-se da retificação de processos de estereotipização e/ou exclusão no interior do campo da dança.

Para o educador espanhol Jorge Larrosa Bondia (2002), o papel da palavra no conhecimento humano é determinante. É por ela que nos damos a entender e significamos a nós mesmos, os outros e o mundo. O homem é palavra. É por ela que ele dá sentido às coisas, aos acontecimentos e a si próprio. O ato de nomear nossas práticas e fazeres artísticos, portanto, não é algo somente terminológico, mas tem a ver com o modo como entendemos nossa experiência, nos percebemos, nos definimos e nos expomos. Pela palavra damos sentido ao que somos e ao que nos acontece.

No ato de nomear também negociamos e constituímos relações de poder, além de disputarmos o significado, o uso, o controle, a imposição, a desativação ou o silenciamento da palavra. Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimentos, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar com um entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil.

Se a linguagem é um exercício de poder, o ato de nomear é um exercício de empoderamento, pois o que não é nomeado é invisibilizado. Uma produção de conhecimento histórico sobre a dança que se posicione afirmativamente colabora com outra rota, com outra visão de mundo, para desnaturalizar a norma eurocentrada.

O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2008) afirma que, ao contrário dos conceitos analíticos, que permitem a análise de um determinado conjunto de fenômenos, fazendo sentido apenas no corpo de uma teoria, os conceitos nativos se referem a uma categoria que tem sentido no mundo prático, efetivo, ou seja, possuem sentido histórico relevante no interior de determinado grupo humano e, por isso, não podem ser negligenciados.

O uso do termo dança negra, cada vez mais disseminado, começa a aparecer em fóruns que reconhecem a produção artística como fazer político afirmativo, mobilizando-se na articulação de redes de produção em inúmeros eventos e festivais nas capitais brasileiras na última década⁴². Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual dessas redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra, acenando para a formação de ambientes plurais que se configuram como local de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, compostos por referenciais diversos.

Essas ações, embora sofram com a falta de políticas contínuas de patrocínio, ajudam a projetar referências regionais, inscrevendo práticas artísticas na história da dança negra brasileira. Todas essas iniciativas também estimulam a organização política de seus participantes, cada vez mais empenhados na construção de

⁴² Apenas como levantamento preliminar, fazem parte desse cenário: o Encontro Internacional de Dança Negra (2008); o Fórum Nacional de Performance Negra (2005, 2006, 2009, 2011, 2015); o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012); o festival A Cena Tá Preta (2003, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016 e 2017); o 1º Fórum Negro das Artes Cênicas (2017), todos em Salvador; o 1º Seminário Teórico-Prático Dramaturgia Afro-Atlântica em Artes Cênicas Contemporâneas em Santo Amaro, Bahia (2017); a 22ª. edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010); a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009, 2012, 2014, 2015 e 2017); o Festival de Arte Negra – FAN (1995, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 e 2016); a Semana IDEA de Artes Negras SIAN (2017), sendo as três últimas edições em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009); a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011), com inquietações sobre os lugares pré-estabelecidos para os artistas negros na dança contemporânea, também no Rio de Janeiro.

estratégias comuns de produção cultural. Essas táticas permeiam interesses na criação, ampliação e manutenção de vínculos institucionais capazes de incrementar os esforços de integração e organização dessas redes, além do debate sobre o acesso aos sistemas de patrocínio, a constituição de espaços de troca, a formação teórico-prática e a legitimação artística profissional.

Essa mobilização tem-se posicionado de forma mais conectada com as demandas e diálogos da produção contemporânea de dança, assumindo discursos e práticas em torno da ideia de multiplicidade e renovação constante de suas obras coreográficas e de suas metodologias de ensino. Essas redes, ao se exporem através de marcadores de diferença e da afirmação política negra, rememoram experiências artísticas marcadas pelo engajamento político antirracista e pelo questionamento de campos privilegiados.

Reflexão teórica sobre as identidades e o equívoco do universal

O pensamento descolonial de autores como Aníbal Quijano (1992), Walter D. Mignolo (2008) e Grada Kilomba (2010) indicam como a imposição de imagens paradigmáticas de conhecimento é reproduzida como norma orientadora do desenvolvimento cultural autorizado nas agendas acadêmicas, apontando como o saber tem sido colonizado por olhares eurocêntricos. Por isso, é urgente pensar a produção dos conceitos e epistemologias como resultantes de processos políticos que têm por séculos definido quais temas, paradigmas e métodos são reconhecidos como legítimos. Os termos étnicos no estudo das artes devem ser, desse modo, ressignificados constantemente, levando em consideração quem usa essa abordagem e com qual propósito.

A antropóloga americana Joann Kealiinohomoku (2013) questiona o uso da nomenclatura “dança étnica”, apregoada historicamente de forma etnocêntrica pela crítica de dança, a qual reproduz equívocos sobre as danças não ocidentais e pressupõe o caráter universal do balé clássico. A autora considera que toda forma de dança é um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas, sendo a própria dança clássica uma forma de dança étnica.

Produto do mundo ocidental e de sua tradição europeia renascentista, o balé instituiu-se a partir de concepções particulares baseadas no sistema de celebridade,

no uso do proscênio e da terminologia francesa, apoiadas em visões de mundo e no uso regular de temas culturalmente determinados, como o amor não correspondido, a presença de personagens típicos, em uma ideia de corpo e esforço próprios, como a cobiçada qualidade etérea. Essa ponderação também pode ser estendida a qualquer manifestação de dança, inclusive as tidas como “contemporâneas”, as quais são difundidas em circuitos artísticos específicos. Neles referências comuns são prestigiadas e uma linguagem específica sobre o uso do corpo é constituída, formatando um projeto somático particular a ser compartilhado.

Kealiinohomoku (2013) afirma, ainda, que as danças tidas como “étnicas” são vistas como entidades monolíticas e consideradas a partir de estigmas do Outro, um eufemismo para o exótico. Essa expressão não apenas desqualifica expressões de dança, como também é usada para naturalizar expressões ocidentais hegemônicas, concebidas como universais.

A partir deste questionamento, acredito ser relevante observar o trabalho da historiadora da dança, Susan Manning (2004), a qual, ao analisar a recepção da dança negra nos palcos estadunidenses entre os anos de 1920 e 1980, afirma que dançarinos negros raramente gozaram do privilégio de evocar livremente ora um corpo “universal”, ora o corpo cultural e historicamente específico, sendo percebidos pela crítica quase sempre pelo segundo modo. Se a imagem do corpo negro carrega tantos estereótipos, será que a crítica, em sua avaliação poética, e a audiência, com suas expectativas, conseguem se libertar desses estigmas?

A constituição de um cenário de dança contemporânea que seja plural necessita, por isso, de referenciais e escolhas corporais capazes de enriquecer nosso imaginário. Acredito que essa paisagem se coaduna com o que o filósofo martinicano Edouard Glissant (2013) propõe como poética da relação. Nesse fazer, as experiências são compostas de elementos heterogêneos em tensionamentos criativos, não diluidores nem homogeneizantes. Nessa poética se estabelece a realidade de um caos-mundo que não permite um universal generalizante, negando a lógica da hegemonia, das omissões e dos apagamentos. Trata-se um caos-mundo que admite a vertigem do olhar múltiplo, estabelecendo uma rede de trocas centro-periferia, a visualização de ruídos, os encontros imprevisíveis e a acumulação de experiências de recriação e reinvenção de si.

Defender a diversidade no campo da dança requer negar a reprodução de um projeto universalista eurocêntrico na formação dos artistas. Nilma Lino Gomes (2012) afirma que o conflito ocupa o centro de toda a experiência pedagógica emancipatória. Descolonizar o currículo implica, portanto, conflito, confronto e negociação. Dar a ver a experiência negra, bem como suas filosofias e modos de fazer-saber, o campo da formação em dança faz parte desse processo. A experiência negra na diáspora, ao inscrever suas corporalidades em ambientes diversos, engendrou processos inter e transculturais, com a produção de encruzilhadas de centramento e descentramento e a composição de multiplicidades e convergências, produtoras de sentidos plurais, como aponta Leda Maria Martins (2002). Essas danças negras também precisam ser apreendidas em seu *modus operandi* complexo, que necessariamente entrelaça memórias, políticas e desejos.

Em um contexto em que ainda é necessário rever pré-concepções no campo das danças negras e nos discursos estigmatizantes e homogeneizantes elaborados sobre elas, faz-se necessária a produção de conhecimento acadêmico que reavalie seus posicionamentos e atualize os discursos sobre a presença negra no âmbito da dança.

O sociólogo londrino Paul Gilroy (2007) questiona a ideia de identidade racial e propõe a transcendência da noção de raça. Seu estudo estabelece correlações entre o uso e a reprodução de categorias raciais e os nacionalismos e o fascismo como elementos conectados na expansão do capitalismo, do poder colonial e do Estado moderno. Ele realiza contundentes críticas aos processos de estetização e espetacularização da cultura negra, aguçados por um multiculturalismo empresarial baseado na formação de um comércio planetário da negritude, assim como critica os apelos à ideia de tradição como cultura estagnada, fechada em si mesma, reduzida à mera repetição.

Se as pretensões em torno de um humanismo alternativo, vislumbradas por Gilroy ao defender a construção de uma mutualidade humana possível apenas após o abandono da ideia de raça, parecem utópicas e adocicadas demais para seus críticos⁴³, suas considerações sobre o sentido da diáspora e da desnaturalização

⁴³ Vale apontar que outro sociólogo inglês, radicado nos Estados Unidos, Mark Christian (2009), contrapõe à perspectiva pós-racial de Paul Gilroy a urgência do enfrentamento dos indicadores sociais segregacionistas e a afirmação de que a experiência comum de exploração e discriminação

dos esquemas identitários devem ser apreendidas com atenção. O estudo da história desterritorializada da diáspora africana moderna no Ocidente pode nos ensinar sobre o funcionamento da identidade e da identificação. Para o autor, a noção de diáspora oferece uma alternativa ao rigor do parentesco primordial e do pertencimento enraizado, contribuindo para a análise dos processos e formas interculturais e transculturais:

A diáspora é um meio apropriado para se reavaliar a ideia de uma identidade essencial e absoluta precisamente porque ela é incompatível com esse tipo de pensamento nacionalista e raciológico. Esta palavra está intimamente associada à ideia de semente para disseminar. Esta herança etiológica é um legado incerto e uma bênção imprecisa. Ela nos pede para que tentemos avaliar a importância do processo de dispersão em oposição à suposta uniformidade daquilo que tem se dispersado. A diáspora impõe tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente dentro do saco, do pacote, do bolso e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo. Ao chamar a atenção tanto para a similaridade no interior da diferenciação, quanto para a diferenciação no interior da similaridade, a diáspora causa transtornos à sugestão que a identidade cultural e política possa ser entendida através da analogia das ervilhas indistinguíveis alojadas nas vagens protetoras do parentesco próximo e do ser de uma subespécie. [...] A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social da identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia (GILROY, 2007, p.154).

Para Gilroy, a diáspora problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. A experiência da dispersão atlântica forçada engendra a cultura como fenômeno mutável e em constante diálogo com a complexidade contemporânea. A diáspora estabelece, nesse sentido, uma poética heterogênea e desviante, pois ela não abarca “absolutismos étnicos”; pelo contrário, produz processos baseados na interação, no constante reprocessamento de vivências, configurando uma tradição não tradicional.

A dinâmica cultural indeterminada descrita pelo autor é definida como promíscua. O rearranjo das identidades na diáspora reconecta a cultura ao

conecta as comunidades da diáspora africana para além de suas especificidades. De fato, arrisco afirmar que se existe alguma essência relativa à cultura negra, essa essência é a sua capacidade sempre renovada de criar alternativas de resistência à experiência generalizada do racismo, da opressão e da invisibilização.

movimento, compondo atuações contingentes, dinâmicas e não generalizáveis. Ao deslocar a identidade da pureza, esse olhar diaspórico propõe uma apreensão sofisticada dos processos de sincretismo, hibridização, adaptação e intermistura culturais, o que leva ao questionamento da visão do contato com a diferença cultural como uma forma de perda. Assim, sua análise contribui com o entendimento dos processos artísticos afro-derivados de maneira aberta e sensível às trocas e transformações.

Nessas reflexões, a cultura negra aparece como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados esquecidos a serem resgatados, pois é fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica, cuja dinâmica de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular. Essas manifestações não elaboram nem reproduzem modelos de pureza, uma vez que dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação. Sobre essa perspectiva de variabilidade, o crítico da cultura, Stuart Hall, comenta:

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2009, p. 325)

Se, como afirmam os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price (2003), a cultura negra na diáspora construiu seu legado cultural na medida e na velocidade em que seus descendentes puderam recriar sua existência a partir da experiência do desterro e da opressão, a formulação dessa cultura implicou processos de continuidade e descontinuidade que impossibilitam pensá-la como um todo genérico e homogêneo.

Essa dinâmica se faz presente ainda hoje no cotidiano das periferias, onde a ausência de políticas públicas obriga populações majoritariamente negras a se reinventarem o tempo todo, mesclando dinâmicas de adaptação e cooperação, de

reivindicação e adequação, de resistência e cooptação, de empréstimos e remodelação, instauradoras de contextos diversos e singulares. Sob essa ótica, marcadores de diferença tendem a ser a-históricos, indicando um local de contestação constante e interminável.

As políticas de identidade, embora possam ser formadas no cerne de processos democráticos e de luta política emancipatória, também podem desencadear, por um lado, entraves na medida em que apontam caminhos redutores e empobrecedores dos múltiplos pertencimentos que nos atravessam, obrigando-nos a nos limitar dentro de nomeações e terminologias que não nos contemplam por completo. Por outro lado, inversa e simultaneamente, incidem sobre nossos corpos olhares hegemônicos que nos excluem e nos estigmatizam como Outro a partir de especificidades e diferenças particulares que encobrem processos históricos de constituição de normas e privilégios. Sobre a constituição destes processos redutores e opressivos, a artista e teórica portuguesa, Grada Kilomba, afirma:

...Eu apenas me torno diferente,
se outros tiverem o poder
de se definirem como o ponto de referência
do qual eu difiro.
Quem é diferente?
Serei eu diferente de você? Ou você de mim?
Isso é uma ilusão,
uma tragédia colonial
que quer fazer-me acreditar
que sou discriminada,
porque sou diferente.
Bem, deixe-me dizer,
que eu não sou discriminada, porque sou diferente.
Eu torno-me diferente, através da discriminação...

(KILOMBA, *The desire project*, 2015-2016, Videoinstalação)

Esse lugar limitado, em que a reprodução de estigmas silencia devires, obriga os sujeitos a se reapropriarem de marcadores de diferença, desamarrá-los e, a partir deles, lançar possibilidades de transformação e ressignificação. Essa potência indica oportunidades de reconciliação, uma vez que expõe tanto processos e discursos de opressão, quanto demandas de liberdade artística, com desejos e desafios que nos empurram para fora dos espaços de conforto, vitimização ou privilégio e nos levam a questionar nossas próprias práticas de significação.

Acredito que a posição de diferença é sempre melhor apreendida como estratégia por aqueles que, de alguma forma, experimentaram um lugar de *outrificação*, de ser reconhecido por aquilo que não se é. Para superar esse lugar é necessário que todos reconheçam seus privilégios, suas posições de conforto no campo social e político da produção cultural. Quantas empatias devem ser geradas para colocar todos, sem exceção, em um espaço de uma diferença cosmopolita, uma alteridade compartilhada em que não haja pressuposições universalizantes nem estigmatizações?

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010) propõe uma historiografia do pensamento pós-colonialista latino-americano e de suas relações com os sistemas de poder e legitimação científico-acadêmica. Silvia tece uma crítica às perspectivas curriculares culturalistas que estão desconectadas das ações políticas e sociais dos países do Sul, de seus compromissos e engajamentos com as forças populares.

Embora afirme que as políticas de identidade devem negar perspectivas rígidas, Cusicanqui convoca seus leitores a rejeitarem discursos fictícios sobre a noção de hibridismo que abrandam diferenças e desigualdades. Esse olhar desenvolvido pelas políticas multiculturais tece um discurso apaziguador e, frequentemente, encobre as situações de exploração e as tensões em jogo. Para a autora, a noção de cidadania só pode ser possível quando as diferenças sociais e étnicas são afirmadas e expostas em suas particularidades, justapondo diferenças concretas que não objetivam uma comunhão desproblematizada e sem a reprodução de uma política homogeneizante que conjuga opostos, subsumindo um ao outro.

Não se trata, assim, de advogar por uma busca pela homogeneidade entre os elementos de composição do que seria uma linguagem de dança contemporânea, ou mesmo negra, mas de defender o constante intercâmbio de saberes, estéticas e éticas e os pactos de reciprocidade e de convivência na diferença. Uma relação crítica com a contemporaneidade requer a problematização e questionamento não apenas de noções identitárias fechadas, mas também da normatização de privilégios sociais e epistemologias universais, em busca de posicionamentos mais complexos. Nosso intuito não é, portanto, fingir que as categorias raciais e as reivindicações afirmativas não são a arena principal dos territórios em disputa, mas afirmar que os

processos que englobam essas lutas para romper o elo de branquitude são também sinuosos, compondo essencialismos pontuais como tática de enfrentamento e que são imediatamente desconstruídos para pulverizar os lugares dados e apontar possibilidades fora dos estereótipos.

É importante ressaltar, nesse sentido, que os estudos sobre a diáspora⁴⁴ apontam para os riscos de considerar a cultura negra tradicional de forma desconectada dos processos e tensões existentes na modernidade. A possibilidade de reposicionamento e ressignificação das práticas e saberes negros insere-se no mundo contemporâneo entre as inúmeras redes que conectam artistas, pesquisadores e sociedade civil organizada, com lugares de troca de saberes e fazeres forjados, muitas vezes, de maneira autônoma, em suas conexões e associações empoderadas.

Assim, as dinâmicas culturais gestadas na diáspora não somente impossibilitam a existência de uma herança africana no singular, mas também convergem para outras duas avaliações: conceber a tradição enquanto transformação e questionamento dos processos cujas intermisturas culturais apresentam-se como experiências apaziguadas, criadoras de amálgamas harmonicamente organizadas.

A pesquisadora estadunidense Michelle Wright (2014) afirma que a identidade negra entre os negros na diáspora é produzida em contradição, já que a negritude se tornou uma categoria a partir da experiência da escravidão, ou seja, justamente a partir do apagamento da humanidade de seus atores pelo racismo moderno. Outro problema, segundo ela, é a abrangência e diversidade de histórias e fatores culturais específicos que os constituem, impossibilitando uma apreensão homogênea deles como grupo. Para a autora, definir a subjetividade negra na diáspora irremediavelmente demanda deparar-se com a contradição e ajustar tensionamentos entre o visível e o invisível, o material e o abstrato, negociando identidades individuais e aspectos coletivos:

Procurar determinar a subjetividade negra na diáspora africana significa constantemente negociar entre dois extremos. Em uma extremidade está a "negritude que engole", uma ultraidentidade

⁴⁴ Referimo-nos sobretudo às obras de Stuart Hall (2002) e Paul Gilroy (2012).

coletiva, essencialista, que oferece o conforto de afirmações absolutistas em troca da total aniquilação do eu. No outro, está a identidade ultraindividual, mais comumente encontrada em críticas pós-estruturalistas do racismo e do colonialismo, as quais concedem uma individualização completa do eu (e um tanto fragmentada) em troca da aniquilação da "negritude" como um termo coletivo. Qualquer definição realmente precisa de uma identidade afro-diaspórica, neste caso, deve de alguma forma incorporar simultaneamente a diversidade das identidades negras da diáspora, mas também ligar todas essas identidades para mostrar que de fato constituem uma diáspora, em vez de um agregado desconexo de povos diferentes ligados apenas pelo nome. (WRIGHT, 2004, p. 2, tradução nossa)

Essas contradições nos obrigam a construir uma abordagem dialógica interseccional que repense os sujeitos negros a partir de um olhar sensível às suas experiências particularizadas. Além disso, elas nos obrigam a educar o olhar para descobrir processos sociais de construção de Outros estigmatizados, inclusive no interior do grupo, e fortalecer a luta antirracista pelo compartilhamento das demandas de liberdade. Não nos parece possível, no entanto, refletir sobre a invisibilidade das danças negras no contexto mais amplo, sem que percebamos o fenômeno do racismo como fomentador de hierarquias de poder e prestígio no domínio das artes.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007) argumenta que o pensamento moderno ocidental tem concebido o mundo por meio de demarcações invisíveis que operam para legitimar determinados campos de conhecimento e disseminar modelos de regulação da vida cultural, econômica e social como universais, enquanto, ao mesmo tempo, exclui e invisibiliza parte do mundo do qual ele mesmo depende para organizar e reproduzir sua lógica. Essas demarcações, inicialmente visíveis pelos domínios coloniais e metropolitanos, atualmente coexistem em nossa contemporaneidade, pois o próprio sistema capitalista promove a reprodução da exclusão em todos os espaços.

Como movimento contrário a esta lógica desigual, Boaventura (2013) defende uma epistemologia do sul, baseada no reconhecimento de fazeres plurais e saberes heterogêneos, cuja interação não comprometa a autonomia e a importância das partes envolvidas. Nesse sentido, essa epistemologia questiona olhares hegemônicos e defende a ideia de uma copresença radical, na qual práticas e agentes de ambos os lados da linha compartilhem oportunidades igualmente.

Para o autor, os dois lados são contemporâneos em termos igualitários, o que implica em conceber simultaneidade como contemporaneidade, abandonando concepções lineares e evolutivas do tempo. Esse processo demanda renunciar normas epistemológicas gerais e totalizantes, produtoras de distinção entre diferentes grupos.

Essa revisão implica considerar as urgências políticas para além dos cânones e status hegemônicos, reivindicando uma justiça cognitiva e uma resistência epistemológica que promova o que o autor conclama ser um “cosmopolitismo subalterno”. Esse movimento consiste na ampliação simbólica de tendências latentes que, mesmo fragmentárias, atuam no sentido da transformação das lógicas excludentes, sejam elas sociais, econômicas, políticas ou culturais, pautadas por princípios de igualdade e reconhecimento da diferença.

O que se propõe aqui, portanto, é pensar a dança negra como um processo em constante tornar-se. Em vez de uma linguagem cristalizada ou estável, ela é um processo em contínuo movimento, um caminho constantemente reencenado e reinventado, uma linguagem instável na qual os artistas podem, quando necessário, negociar a seu favor os signos de etnicidade, acionar discursos afirmativos e reinterpretar livremente seus movimentos a cada experiência.

Devemos substituir olhares binários que engendram tensionamentos irreconciliáveis por olhares porosos e reflexivos sobre a história desses agenciamentos em disputa, arriscando outras perspectivas a partir do conhecimento construído pelos fazeres em jogo nas encruzilhadas da subjetividade. Ao considerarmos a dança negra como panorama diverso e plural de manifestações, cujo caráter diaspórico e aberto enfraquece os argumentos sobre suas identidades fechadas, somos obrigados a considerar sua riqueza e heterogeneidade e ponderar sobre quem deterá o poder de escolha sobre os códigos e práticas que irão definir suas fronteiras.

Dança negra e sua potência anunciatória

É necessário cultivar uma abordagem dialógica interseccional no cenário de representação dos sujeitos negros a partir de um olhar sensível à diáspora e a suas estéticas e atravessamentos, respeitando suas potências de anúncio.

O historiador estadunidense da dança, Thomas DeFrantz (2014), comenta que a busca de uma teoria produtora de definições sobre a performance negra anuncia um projeto de revelação. É nessa perspectiva que devemos considerar o trabalho precursor de intelectuais de diversas gerações, como Abdias do Nascimento, Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Eduardo de Oliveira e Allan da Rosa ao debruçarem-se sobre os conceitos de quilombo, encruzilhada, síncopa, ancestralidade e mocambagem. Essas epistemes carregam leituras de mundo elaboradas a partir da existência negra e suas sensibilidades.

Inúmeros termos derivados dos fazeres de vida afro-brasileiros como quebrada, engoma e ginga constituem, em sua materialidade e presença, a possibilidade de uma teoria do conhecimento em seus próprios termos. Suas finalidades não apenas explicam as vivências e as experiências sociais negras, como também as projetam para o futuro enquanto saberes afro-brasileiros, ou seja, epistemologias plurais que enunciam potencialidades de vida.

Cabe ressaltar que a produção artística afro-orientada sempre esteve conectada com uma dimensão filosófica em que o corpo se dimensiona como espaço de liberdade e questionamento. O que se deseja é, assim, lançar um olhar crítico sobre essa dança, refletindo sobre as poéticas políticas da dança negra na contemporaneidade e tendo como guia as novas epistemologias acionadas por seus realizadores.

Refletir sobre as apreciações históricas e teóricas sobre a identidade negra nos processos artísticos concebidos nos territórios da diáspora colabora para fortalecer perspectivas críticas sobre a dança negra. O desafio de construir conhecimentos sobre o corpo que dança na contemporaneidade precisa reconhecer as mediações entre os discursos e as práticas em tensão, complexificando apreciações de superfície e questionando a existência do universal enquanto categoria explicativa.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

CHRISTIAN, Mark. **Conexões da diáspora africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DEFRAANTZ, Thomas. **Black Performance Theory**. Durham, Duke university press, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos**. *Currículo sem Fronteiras*, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr., 2012. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/curr%C3%ADculo-e-rela%C3%A7%C3%B5es-raciais-nilma-lino-gomes.pdf> Acesso em 20/07/2017.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Raça, cor e outros conceitos analíticos**. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KEALIINOHOMOKU, Joann. **Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica**. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Dança e Antropologia I*. Florianópolis: Insular, 2013.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Munster: Unrast, 2010.

MANNING, Susan. **Modern dance Negro dance: race in motion**. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**. In: ARBEX, M.; RAVETTI, G. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad.** *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, pp. 11-20, 1992.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes.** *Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagô e a morte.** Petrópoles, Ed. Vozes, 1984.

WRIGHT, Michelle M. **Becoming Black: creating identity in the African Diaspora.** Durham: Duke University Press, 2004.

DOS TESOUROS DE ÁGUAS: introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemonjá entre Brasil e Benin

Monica da Costa⁴⁵
Doutora em Artes Cênicas-UNIRIO

Resumo

Este artigo é um recorte introdutório das principais questões desenvolvidas na tese de doutorado *Danças e Histórias de Oṣun, Yemonja e Azili entre o Benin e o Brasil*. Aqui abordamos elementos e fundamentos das danças negras de candomblé, como portadoras de uma pedagogia e uma técnica própria, como danças não representativas, cujos princípios não são somente estéticos, mas também espirituais. Discutimos a questão da codificação e da padronização, e a busca inicial por danças menos codificadas no Benin ou no Brasil. Conclui-se, reiterando a importância de afirmar essas danças, suas complexidades e potências enquanto danças femininas negras, ampliando espaços para seu ensino nas disciplinas curriculares universitárias em artes cênicas e em outros contextos artísticos.

Palavras-chave: Danças de Orixá; Gesto; Benin-Brasil; Transmissão.

Oxum

.Cet article est une coupure introductive des enquêtes développées dans la Thèse "*Les Danses et les Histoires de Oṣun, Yemonja et Azili entre le Benin et le Brésil*". Ici, nous abordons les éléments et fondements des danses noires du Candomblé, en tant que danses qui portent une pédagogie et une technique innée, en tant que danses non représentatives, dont ces principes ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi spirituels. Nous parlons du codage, de la normalisation, et de la recherche initiale pour des danses moins codées au Benin et /ou au Brésil. Il a été conclu en réitérant l'importance d'affirmer ces danses, ses complexités et puissances en tant que danses féminines noires, et d'élargir les espaces pour son enseignant dans les disciplines universitaires en arts de la scène et dans autres contextes artistiques.

Mots-Clé : Danses des Orishas ; Le Geste ; Benin-Brásil ; Transmission.

FONTES DE ÁGUAS OU LUGARES DE PARTIDA

⁴⁵ Monica da Costa é coreógrafa da Aduni Cia de Dança Afro-Contemporânea, psicóloga, pesquisadora e professora de dança. Graduiu-se em Psicologia e começou sua formação em Dança Contemporânea na UERJ. É Mestre em Ciências da Saúde (ENSP-FIOCRUZ) e cursou a graduação em Dança na UFRJ (incompleta) até 2011, quando ingressou no Doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO).

O presente artigo é um recorte da Pesquisa e da Tese de Doutorado “Danças e Histórias de Osun, Yemonjá e Azili entre o Benin e o Brasil”, que por sua vez se desdobrou de experiências da pesquisa artística coreográfica do espetáculo *Corpo D’água*, da vivência no Candomblé após a iniciação e de questões levantadas quando conheci algumas danças negras *voduns* no Togo, durante o Festival des Divinités Noires, em Lomé.

O solo *Corpo D’água* é inspirado na relação sensorial, mítica e de movimento entre corpo e água, nas poesias de água de Manoel de Barros e suas semelhanças com a escrita e a vivência das mitologias de Oxum encontradas em Pierre Verger e Reginaldo Prandi, e finalmente inspirada em Oxum – orixá das águas doces, originariamente cultuada no rio homônimo na Nigéria, na região Ijesa, cujo culto veio para o Brasil com a diáspora Yorubá durante o período do tráfico escravocrata. O espetáculo foi dirigido por Renato Santos, diretor de Teatro e sacerdote de Ifá, estreando em 2009, e mantido até hoje em apresentações anuais.



Da esquerda para direita: Foto 1: Espetáculo *Corpo D’água* no Teatro Cacilda Becker-RJ (2012). Gesto de carregar água no Ori. Foto 2. Fotografia de João Rafael Neto. Espetáculo *Corpo D’água* Teatro SESC-SENAC Pelourinho (2015). Gesto de gestação e sentir a filha, fundido ao gesto de ‘agradecer pelo que comeu’ (um dos gestos da dança de Oxum no Candomblé de Tradição ‘Ketu-Oyó’).

No decorrer destes anos, até 2014, fui modificando sua coreografia, a partir da prática das danças e ritmos negros em aulas de danças afro-brasileiras e com minha iniciação no Candomblé e convivência mais frequente na roça, aprendendo os Pés de Dança tais como dançamos no terreiro. A feitura trouxe melhoras para o trabalho artístico, a medida que eu me tornava mais harmonizada com Oxum e com sua energia mais presente. Trabalhei com a pesquisa de movimento baseada nos Pés de Danças de Oxum e de Yemonjá, contudo sempre mais voltada para os gestos, qualidades de movimento e tempos de Oxum⁴⁶.



Da esquerda para a direita: Foto 1. Espetáculo Corpo D'água. Projeto Primeiro Passo. SESC Pompéia – SP (2009). Foto 2. Fotografia de João Rafael Neto. Espetáculo Corpo D'água.. Teatro SESC-SENAC Pelourinho (2016).

Aprendi a expressão 'Pé de Dança' com Renato Santos. Depois, a partir de 2011, na roça de Candomblé, passei a escutar a mesma expressão falada por alguns mais velhos. Estes pés de dança vieram a se tornar a base e a inspiração do meu trabalho artístico-pedagógico e acadêmico.

O pé de dança engloba o conjunto dos gestos, da movimentação do corpo como um todo, da energia do Orixá ou Vodun, o seu tempo, e seu ritmo tocado pelos atabaques e outros instrumentos próprios do toque para cada Orixá ou Vodun. Nas referências bibliográficas consultadas, em geral, não encontrei a expressão Pé de Dança, mas somente dança, coreografia ou *performance* para se referir de forma global às danças dos Orixás.

⁴⁶ Em 2012 e 2013 acrescentei à pesquisa danças negras yorubA cubanas de Orixás, aprendidas em cursos específicos de danças cubanas em Paris, graças à concessão de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche pelo Programa CAPES-COFECUB, em Paris 8.

Na iniciação no Candomblé de nação Ketu – assim chamado por nós no Brasil, embora em Ketou, no Benin, não se conheça essa linhagem - aprendemos as danças de Orixás ao longo da convivência e participação nas festas e rituais coletivos, para toda a vida, e em alguns momentos individualizados mais raros. Podemos organizar assim algumas situações e modos pelos quais as danças nos são transmitidas dentro da tradição do Candomblé de Ketu, falando com mais propriedade sobre a casa à qual pertenci entre 2011 e 2016:

1) O Candomblé possui anualmente um ciclo de festas para todos os Orixás e Voduns cultuados no Brasil, em suas datas específicas, e as festas das obrigações dos filhos e filhas da casa. Nos dias das festas temos sempre a primeira roda, que se chama Xirê (festa em Yoruba) e acontece tanto em festas abertas ao público como nas festas fechadas somente para os membros da casa. Nas festas fechadas, a IyalOrixá e outros mais velhos da Casa nos ensinam; às vezes, colocam-se ao lado dos abiãs e yawos que ainda não sabem as danças, ou dos que pertencem ao Orixá para o qual se está cantando em um determinado momento, para que este ou esta dance da melhor maneira possível a dança do seu Orixá. Nessas ocasiões, podem inclusive falar, explicar rapidamente o gesto e sua diferença em relação ao gesto de outro Orixá. Após o Xirê, temos a roda para chamar o(s) Orixá(s) cultuado(s) naquele dia específico, e quando estas (es) chegam então começa um novo momento da Festa, que é também uma nova maneira de transmissão e aprendizagem das danças: para os que não “viraram” com seus Orixás, é a oportunidade, em geral, muito emocionante, de observar as divindades dançando. As danças dançadas pelos Orixás são diferentes da maneira como dançamos para elas (es) no Xirê. São divindades dançando, com suas energias inteiras presentes no ambiente e em nossas cabeças e corpos. Essa diferença se dá em diversos aspectos que vão desde a ocupação do espaço, até a intensidade, as qualidades de movimento, a força. Para aqueles que receberam seus Orixás é o momento em que as divindades dos mais novos yawos vão aprimorando sua dança, aprendem, desenvolvem, e nós podemos aprender com eles em nossas cabeças, conforme nosso grau de consciência.

2) Outro momento especial de aprendizagem das danças se dá durante o período iniciático ou da “feitura do Orixá”, que pode durar entre dezesseis dias a três meses, quando aprendemos principalmente as danças do nosso Orixá principal, em consonância com as cantigas e ritmo específicos para cada dança. Em alguns momentos aprendemos nós mesmos, sem estarmos com nossos “virados”; em outros momentos, ensina-se ao próprio Orixá, quando está manifesto, presente.

3) Existem também alguns raros momentos informais, não previstos no cotidiano, em que uma irmã mais velha pode ensinar, sobretudo, aos *yawos* recém iniciados ou aos *abiãs*. Em geral essa possibilidade é rara, porque a intensidade e o volume de trabalho em um Candomblé são grandes, e o tempo livre é muito curto.

Quando o Orixá já está presente e plenamente manifesto, pode haver situações em que aprende danças inteiras que já vêm sendo transmitidas através de anos e anos naquela Casa e naquela nação. Nessas situações em que o Orixá aprende estando em nós, podemos de certa forma aprender também, memorizar. Pode-se dizer talvez que juntos, nossos Orixás e nós vamos aprimorando o Pé de Dança.

Essa especificidade seria a primeira a se considerar nas danças de Orixás e Voduns no contexto ritual e de culto dentro dos terreiros e templos: o fato de que elas são dançadas pelas divindades, e não podemos estudá-las somente como danças humanas comuns, nem realizar uma apreciação estética ou leitura de gestos e símbolos no contexto ritual que negligencie essa dimensão espiritual, mágica e seus fundamentos culturais africanos e afro- brasileiros.

As divindades dançam através de nós, nos tornando mais ou menos presentes, mas sendo capazes de escutar e obedecer aos movimentos que o Orixá realiza. É um estado complexo, nada simples de ser traduzido em um texto acadêmico, sempre com risco de ser reduzido.

São realmente as divindades que dançam através de nós, conforme salienta Manzini (2012, p.185): “A dança da tradição dos Orixás possui um código gestual rigoroso, desprovido de espaços para improvisações por parte dos iniciados, apesar da diversidade de mitos, ritmos e canções”.

Esse rigor está relacionado também, mas não somente, ao que bem constata Bárbara (2002, p.111): “Muita importância é dada à manifestação e às posturas que

o Orixá toma, porque através delas entende-se quem ele é, qual é a sua historia mítica e qual a sua função cósmica e social”.

Foi esse “código gestual rigoroso” que, junto às experiências e observações, despertaram-me para as questões dessa pesquisa. Não no sentido de encontrar a improvisação ou a diferença realizada por pessoas, mas de me perguntar por outros gestos e expressividades mais livres, das próprias divindades, possivelmente, não “encaixadas” nesse código.

Um texto do sacerdote Obarainan Olojé⁴⁷, intitulado *O Pé de Dança*, evoca a complexidade e a polêmica que pode haver em torno da questão de transmissão, codificação e expressão dos pés de dança de Orixás e Voduns no Candomblé, e toca no cerne das questões em que eu me colocava quando iniciei a pesquisa.

Por que ensinamos o Orixá a dançar? Ele já não devia saber? Existe muita confusão sobre este assunto, as pessoas chegam a duvidar dos Orixás que não possuem pé de Dança. Entendam o que é realmente Pé de Dança! Um bom exemplo é Lufan. Vocês acham que Lufan não tem força para ficar em pé? Que ele é fraco e debilitado? Lufan só se encurva para respeitar nosso modo de cultuá-lo. Ele sabe que a nossa tradição brasileira diz que ele é velho e lento, e então ele se comporta assim por respeito. Entendam também que se algum Lufan ficar com a coluna ereta, logo vem o Zelador ou uma Ekedey que sussurra para que ele se curve, pois Lufan deve ser representado assim. Na África não existe isso. Cada Orixá vem da sua própria maneira, o Orixá é quem escolhe como agir. Lá Xangô pula e grita, aqui o fazemos dançar em passos ritmados. Muitas danças que temos no Candomblé não são totalmente africanas, e sim inventadas no Brasil. O que traduz realmente o sentido do pé de dança é fazer o Orixá Yorubá se ajustar ao Candomblé brasileiro [...].

Nesse sentido, Cossard (2014, p. 123), traz uma contribuição interessante em relação ao Candomblé Jeje, quando relata que nesta tradição os próprios Voduns tiram as cantigas, dançam quantas quiserem: “eles mandam nos ogãs, que seguem as suas vontades”. Mas não declara o mesmo sobre as danças, comentando apenas que cada um segue “uma coreografia particular, o borozã, cruzando os cantos do barracão e parando em frente aos atabaques”.

⁴⁷ O texto “O Pé de Dança” foi publicado no Grupo “Candomblé Pesquisa” disponível pelo facebook, e está disponível também no blog do autor Obarainan Olojé <http://olojeikuikeobarainan.blogspot.com.br>

Pelo meu respeito ao Candomblé, por outro lado, considere que deveria haver algum fundamento espiritual pelo qual essa codificação acontece, que esteja para além da necessidade identitária e estética de cada Casa, que são em si mesmas também legítimas, à medida que fizeram parte de um processo histórico de afirmação.

No tocante às danças no território africano, inicialmente, supunha que também encontraria no Benin e na Nigéria um culto aberto às livres expressões de danças de Orixás e Voduns, mas a experiência da pesquisa permitiu perceber realidades não homogêneas. Há templos nos quais as danças são guardadas e ensinadas pela sacerdotisa encarregada, como na Casa Azilnon, em Ouidah, e na dança de Odudwa, no templo do sacerdote Dédé em Porto-Novo. Nesse segundo templo, contudo, o Vodun Thron é cultuado, e, de acordo com o babalawo Dedé, ele vem e dança livremente, já traz sua dança 'pronta' e muito forte. A questão é, portanto, variável e complexa, não sendo possível chegar a uma sentença absoluta, seja de semelhança ou oposição Brasil-África, como escutamos e lemos muitas vezes de forma idealizada e generalizada, mesmo, de certa forma, no texto de Obarainan.

Se, por um lado, as questões formuladas no início da pesquisa e as críticas colocadas por Obarainan nos provocam reflexões sobre as relações entre divindades e humanos, e as tensões entre expressões espirituais e convenções culturais, por outro, a convivência no Candomblé e as referências da literatura brasileira sobre o culto nos apontam a importância de algumas codificações precisas dos gestuais dos Orixás.

Alguns fundamentos nas danças de Orixás: Sensorialidade, Gesto e Axé e Mito

Assim, sobre o código ou repertório de movimentos dos Orixás na tradição Ketu e a questão da diversidade e da expressividade de cada divindade, Manzini, a partir de sua pesquisa em um terreiro de Candomblé Ketu em São Paulo, acrescenta que:

Apesar de existir um ‘repertório de movimentos’ nas danças de tradição Nagô, há diversidade na expressividade, controle, nitidez e execução dos movimentos deste repertório (...). Durante o período da pesquisa, observei que os “Santos Novos”, ou seja, os Orixás de pessoas recém-iniciadas, dançam com movimentos mais bruscos, gestos menos desenhados no espaço e ataques menos precisos musicalmente. Os Orixás “dos mais velhos de Santo” apresentam movimentos mais controlados, gestos nítidos e expressivos no espaço [...]. (2012, p. 186, grifo meu)

As observações de Manzini correspondem um pouco, mas não de forma absoluta, ao que vivia e percebia no Ilê Axé Ópò Afonjá, no Rio de Janeiro. Essa situação em que posso ver as danças e assistir as festas, sem estar virada, quando Oxum já foi embora, é outra situação de aprendizagem e observação das danças. Nesse estado, em que já estou eu presente, é possível observar melhor e complementar detalhes vendo Oxum em minhas “irmãs de santo” e ebomis, reforçar auto-observações e acessar alguns aspectos: gestos específicos, como a maneira de abraçar, os movimentos da face, as qualidades de movimento, a maneira como está organizado o corpo e o destaque de algumas partes, as posturas e o tempo dos movimentos.

Sobre essa percepção do gesto, de forma global, aliada às mitologias do corpo no Candomblé, além das minhas sensações e impressões, vindas de estados diferentes, não excluindo as lacunas de memórias, considero interessante a concepção de Godard (1998, p.224), que mesmo sem falar de um estado de consciência no contexto religioso, afirma que:

A percepção de um gesto opera e trabalha por compreensão e registro global, e dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o autor como para o observador, a carga expressiva desse gesto. Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu meio, cria suas mitologias do corpo em movimento, que moderam a “grade” flutuante, consciente ou não consciente, em todo caso ativa, da percepção.

A Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo se volta para a sensorialidade, as sensações e percepções do gesto, afirmada por Hubert Godard como um laboratório do sentir por quem dança e por quem observa a dança, sem se desinteressar pela espacialidade do gesto e suas nuances no correspondente contexto cultural.

As sensações constituem um ponto forte na vida do Candomblé, de modo que não é possível falar de Candomblé e das danças de Orixá e Voduns sem falar da sensorialidade. Conforme bem observa Bárbara (2002, p. 81): “Uma vez que o processo de aproximação com o Orixá começa a se desenvolver, toda uma série de sensações corporais ocupa um espaço maior na vida cotidiana”.

Desde o processo de pesquisa e criação do *Corpo D'água* comecei a perceber a ampliação das sensações, sobretudo, táteis, envolvidas nessa aproximação com Orixá. Independente da escolha religiosa, percebi a importância da abordagem sensorial e energética no ensino e no trabalho de criação com danças de Orixás, para melhor compreendê-las no seu universo de pertencimento e para melhor fazer uso dessa abertura sensorial na prática artística em geral e no aprimoramento técnico-poético.

As danças carregam também o *asé* (Yorubá), “sé” o ainda *atché* (Ewe-fon)⁴⁸, que, como definimos brevemente na introdução, é a força vital, mágico-sagrada que habita todo elemento natural, toda vida, conforme vemos em Juana Elbein dos Santos (1986). O *asé* ou *sé* é também um poder de realização, quando falamos que alguém tem *asé*, quer dizer que tem força e poder de realizar. Santos (1986) acrescenta que o *asé* não está lá por si só, ele deve ser plantado, transmitido e cultivado.

Orixás e Voduns transmitem sua energia sagrada para nós, seus filhos, através de sua presença e de sua dança, que é uma das maiores formas de aproximação, dinamização e fixação dessa força na cabeça e na vida do filho. Como aponta Prandi (1991), o *asé* é passado dos mais velhos de iniciação para os mais novos, sendo a *IyalOrixá* ou a *Gayaku* de uma casa, a principal detentora e transmissora de *asé* para a comunidade de seu Candomblé.

As danças não constituem somente representação dos mitos, conforme aponta Mãe Stella (2010) quando afirma que não se pode falar da dança dos Orixás como representação e como teatro.

Não se trata, portanto, de fazer a correlação da dança que quer dizer isto ou aquilo, nem da dança que representa um mito passado. São danças que se passam

⁴⁸ A letra “e” da palavra “Se” do Ewe não é na verdade o mesmo “e” da nossa raiz grega. É um “E” maiúsculo, semelhante ao número “3” virado para o outro lado, como o “e” símbolo do Euro. “Se”, conforme a referência do dicionário Jeje em SITE. *Atché* conforme referência oral do sacerdote e músico Eric Ackapo, de Ouidah, Benin.

no tempo presente realmente: quando Oxum se olha no espelho está realmente se olhando, quando Oxum corta o ar, está realmente cortando energias. Quando Xangô joga seus machados e carrega a panela com fogo na cabeça, ele não está contando que um dia no passado mítico ele o fez, ele está fazendo no momento presente. Oyà quando dança faz ventar no terreiro e espanta os eguns naquele mesmo momento em que dança.⁴⁹

Este é um ponto importante a ressaltar porque é uma das lentes mais fortes pelas quais a visão eurocêntrica conceitual em dança, ou como o “corpo colonial”, termo de Frantz Fanon (2008), enxerga as danças negras, como reprodutoras de gestos, como representação da natureza e de acontecimentos passados, hierarquizando-as como menores em complexidade técnica, poética e simbólica em relação às outras danças e encarcerando-as somente em disciplinas isoladas ou optativas de “Danças Folclóricas”, “Danças Populares”, sem serem abordadas em disciplinas como História da Dança, Técnicas de Dança, Laboratórios de Movimento, entre outras.

Observar e Sentir

Observar e sentir foram encontros importantes entre o saber das Danças no Candomblé e os princípios da Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. *Regarder, Regarder, Regarder* (Observar, Observar, Observar) e ainda observar mesmo quando achamos que já aprendemos tudo, é um princípio da transmissão e incorporação das danças no Candomblé.

Em Laban (1978) também encontramos, por outro viés, um alto valor dado à observação e à sensorialidade, quando o autor fala que:

A sensibilidade para a observação do movimento entre esses povos primitivos (ressalva) se transformou numa espécie de língua nativa internacional, por intermédio da qual a comunicação pode cruzar

⁴⁹ Ogun – Orixá guerreiro, encantado no ferro. Oyà /lansã – Orixá encantada no vento, na tempestade, uma das esposas de Sangô. Sangô – Orixá cuja força está no fogo e na pedra, relacionado também ao sentimento e noção de justiça.

todo um continente, de leste a oeste da África, por exemplo, o que significa milhares de quilômetros a uma velocidade inacreditável. [...] (LABAN, 1978, p.133)

Também em referência à questão da sensorialidade e da expressão gestual, o trabalho de Ciane Fernandes, a partir da Labananálise, me permitiu uma aproximação em relação à concepção de Energia⁵⁰, que ela relaciona ao conceito de Expressividade. Em seu estudo específico sobre a Forma Fluida, os conceitos e as experiências que a autora apresenta em relação à presença da água e dos líquidos no corpo e o movimento também me serviram como diálogo para observar e falar dos movimentos Oxum e Yemonja na Tese.

Para a autora, a Expressividade se refere às qualidades dinâmicas do movimento e corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban: “[...] qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo (em nosso caso, não somente os indivíduos, mas as divindades) com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo.” (FERNANDES, 200, p. 10)

A percepção e a observação da água no corpo, nas danças, nos mitos vêm dialogar com esses fatores: *Omi ro wanran wanran wanran wanran omiro*. Este trecho de mito registrado por Verger e cantiga de Oxum cantada no Xirê do Ilê Asé Ópò Afonjá, porta a presença da água na dança e no modo de existir de uma Oxum, anunciando quem é ela, qual é sua força e uma de suas principais ações, água corrente com joias que sonorizam como água, ou água que sonoriza como suas joias, porque ela e suas joias moram nessas águas.

Assim, quando Oxum dança, temos sensações e informações específicas relacionadas às suas águas: a temperatura fria, a suavidade, um peso nos quadris, que não cabe nos extremos de leve e forte, um peso leve nos braços e ombros, na

⁵⁰ A noção de energia do Orixá que ouvimos frequentemente nos meios de Candomblé, e que é diferente de falar do Axé – energia vital – talvez seja mais palpável se relacionada à noção de energia presente nas filosofias, abordagens e terapias holísticas orientais, a energia que os elementos vivos e “não-vivos” contêm e emanam, as energias que trocamos com o ambiente e entre nós. A energia nesse caso também possui relação com um modo de ser, um estado de espírito predominante e com o arquétipo, embora não possa ser confundida com este. De Renato Santos escutei que é difícil acessarmos a energia do Orixá, nos aproximamos com mais facilidade do seu arquétipo, mas para encarnarmos a energia mesmo ou nos aproximarmos mais dela dependemos de muita depuração.

chamada “malemolência” com a qual os adeptos do Candomblé a adjetivam, a doçura, o balanço, os gestos de maternidade, banho e fertilidade, os gestos que mostram as riquezas que ela recebe da água e com esta as mantém. Em uma dimensão da sua dança, é como se as águas dos rios estivessem dançando, mesmo quando estão em estados bravios.

Yemonja, por seu turno, no Brasil, cultuada nas Águas Oceânicas, salgadas, mas na Nigéria cultuada no Rio Ogun, carrega em sua dança o peso e as dimensões do Mar, o fluxo e o refluxo dessas águas:

No ritual parece haver um esforço para criar todas as vezes, a origem, a fonte primordial de Axé. Assim, na festa de Iemanjá, por exemplo, cria-se a própria energia da água do mar, e esta é reoriginada através da repetição do ciclo musical, do movimento da dança e dos rituais que antecederam a festa. Dançando e cantando a mesma música três vezes, produz-se a energia sagrada do Orixá” (BARBARA, 2002, p.122).

Assim, para além dos passos e das codificações, no conjunto do Pé de Dança, há uma série de elementos e informações sensoriais e da presença dos elementos da natureza no corpo e no ambiente, que por vezes passam despercebidos quando as danças saem do contexto do culto para o contexto da prática e do ensino artístico-culturais. As danças não estão apenas lembrando um mito passado, estão instaurando e vivendo o mito naquele momento.

Considerações Finais: presenças e ausências

Essas danças negras e saberes negros são ainda renegados ou tidos como mera representação ultrapassada em alguns contextos acadêmicos e artísticos contemporâneos. A partir de uma percepção minuciosa na vivência dessas danças, notamos que elas englobam uma técnica tão complexa como outras técnicas de corpo já mais legitimadas, abrem brechas e oferecem elementos para importantes desenvolvimentos corporais e interpretativos por parte de atores, bailarinos e outros artistas, com repertórios, qualidades de movimento, tempo, força e espaço variados, considerando as danças de todos os Orixás que formam o panteão brasileiro. Seus conteúdos mitológicos e históricos também contemplam um rico arcabouço de

ensino, que falam de uma história da dança ainda pouco presente na maior parte dos livros e cursos de História da Dança e de Técnicas e Fundamentos da Dança no Brasil.

As águas e a feminilidade se fazem presentes e são reforçadas a cada ritual para Òrisàs femininas das águas e, no cotidiano, com o entendimento de que todos precisam não somente da preservação das águas para a vida e o prazer, mas das qualidades do feminino: da inteligência e da malandragem feminina, da maternagem, da possibilidade de sonhar que trazem as energias de Azili e Oxum, da coragem, do frescor que traz um abébé, e que pode também se transformar em arma de guerra.

Atuar com esses elementos na afirmação da importância da feminilidade negra pode nos fortalecer nas discussões de gênero e raciais como artistas, professoras e professores, estudantes, em cena, em sala de aula, em processos de criação, ensino, pesquisa e nas relações cotidianas.

REFERÊNCIAS

BÁRBARA, R. *A Dança das Aiabás: Dança, Corpo e Cotidiano das mulheres e Candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: Universidade de

COSSARD, G. O. *Awó: o mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DEREN, M & CAMPBELL, F.J. *Divine Horsement. Voodoo Gods of Haiti*. New York: A DELTA BOOK, 1972.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Anablume, 2006.

_____. *Esculturas Líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna*. Caderno Cedes vol.21 no.53 Campinas Apr. 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622001000100002&script=sci_arttext. Acesso em 06 de Abril de 2015.

GODARD, H. *Le Geste et sa Perception*. Tradução: Silvia Soter. Em MICHEL, M.,

GINOT, I. *La danse au XXéme siècle*. Paris: Bordas, 1995.

_____. *Jeu et Enjeu – Présentation D'Un Modèle de Lecture du Corps em Danse*. Disponível em http://issuu.com/afcmd/docs/jeu_et_enjeu/1. Acesso em 06 de Abril de 2015.

LABAN, R.V. *O Domínio do Movimento*. Grupo Editorial Summus, 1978.

MANZINI, Y. D. *Da porteira para dentro, da porteira para fora: reverber (-) ações da dança litúrgica na cena contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: UNICAMP, 2006.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROQUET, C. Da Análise do Movimento à Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. Em Revista *O Percevejo On Line*. V.3, n.1. Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, jan.-jul, 2011.

SANTOS, M. S. de A. *Meu Tempo é Agora*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, I. F. dos. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2009.

SANTOS, J. E. dos. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VERGER, Pierre & CARYBÉ. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1985.

_____. *ORIXÁS*. São Paulo: Corrupio, 1981.

_____. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Tradução: Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.

ZENÍCOLA, D.M. *Dança das Iabás no Xirê: ritual e performance*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

_____. *A Coreografia das Iabás*. Em Revista *O Percevejo*. Ano 11, No 12, Rio de Janeiro: UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, 2003.

_____. *Performance e Ritual: a dança das Iabás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

O TEATRO NEGRO EM NOVA YORK: confluências e divergências

Marcos Antônio Alexandre
Faculdade de Letras – UFMG/CNPq⁵¹

Resumo

Tendo como enunciação a cidade de Nova York e tendo como foco de leitura a produção dramática e espetacular negra produzida na cidade, este trabalho apresenta alguns textos dramáticos concebidos como teatro negro e analisa a montagem de James Scruggs, *3 / Fiftths*, proposta espetacular em que são trazidas para a cena elementos inerentes aos sujeitos negros, suas identidades e relações socioculturais.

Palavras-chave: Nova York; *Performance*; Teatro negro; *3 / Fiftths*.

Abstract

Having as an enunciation the city of New York and with a focus on reading the dramatic and spectacular black production produced in the city, this work presents some dramatic texts designed as black theater and analyzes the show produced by James Scruggs, *3 / Fiftths*, spectacular proposal in which elements inherent in black subjects, their identities and sociocultural relations are brought to the scene.

Key words: New York; Performance; Black theater; *3 / Fiftths*.

PALAVRAS PRELIMINARES

O Teatro negro em Nova York existe? Como? Onde?

Esta foi uma das hipóteses que levei na bagagem quando cheguei à cidade de Nova Iorque, em 6 de março de 2017, com o objetivo de desenvolver a pesquisa de pós-doutorado intitulada *Performances e Alteridades: perspectivas críticas*, no Instituto de *Performance* e Política das Américas. Assim que cheguei à cidade, distante de casa e, portanto, não “protegido” por meu entorno e pelo meu lugar de enunciação social e discursivo, logo pude perceber que estava adentrando a

⁵¹ Marcos Antônio Alexandre é doutor em Letras pela FALE-UFMG, onde atua como Professor Associado na graduação e na pós-graduação, lecionando também no curso de Teatro da EBA. Realizou pós-doutorado no ISA, Havana-Cuba, e no PPGAC da UFBA (2008-2009) e no Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, na NYU (2017). É bolsista do CNPq e coordenador do NEIA – FALE/UFMG.

metrópole mais populosa dos Estados Unidos, espaço circunscrito por contradições de todas as ordens, sobressaltando, principalmente, as sociais. O resultado e o reflexo imediatos destas discrepâncias se presentificaram (e corporificaram) à minha frente, pois logo me dei conta da quantidade de pessoas vivendo nas ruas, muitos como pedintes, circulando em diversos lugares – praças, metrô, ruas, pontos turísticos etc. De forma indireta, a partir do trânsito de sujeitos entrecruzando a urbe que não “dorme”, deparei-me com dezenas e dezenas de artistas que apresentavam seus trabalhos nos mesmos lugares – praças, metrô, ruas, pontos turísticos etc. – para ganhar alguns dólares, fazendo dos espaços de aglomeração, movimentos de passagem, trânsito para as manifestações das *encruzilhadas*, vistas aqui como ambiências de mediação, de fluidez e de fluxos de energias.

Estas primeiras impressões serviram para que eu corroborasse a ideia de que a *performance*, sim, se fazia (e se faz) muito presente na cidade e não apenas nos museus e nos espaços artísticos, revalidando a assertiva de que a urbe se configura como instância legitimadora para os diversos tipos de manifestações performáticas, entre as quais estão incluídas as passeatas de protesto contra políticas do presidente Donald Trump em suas diferentes frentes, destacando as econômicas e as relacionadas com os direitos humanos, das mulheres e dos imigrantes; ações já legitimadas como a Pride Parade NYC (2017); entre outras ações e intervenções urbanas. Neste universo de viabilidades e de encontros com o ato performático, faz-se evidente e se atesta a possibilidade de estudos sobre a *performance* tanto como mobilidade quanto como instauração de saberes. Por outro lado, diante da perspectiva de ratificar tantos campos de estudos, passo a me inquirir sobre os espaços de manifestação e de representação da arte negra no âmbito teatral e espetacular na cidade, que é composta por centenas de espaços artísticos, teatros e casas de espetáculos.

Onde eu encontraria o teatro negro praticado e produzido em Nova York? Mais uma vez a minha premissa de pesquisa se evidencia, pois pensar o teatro negro sempre me evocou [e segue evocando] questionamentos. Não obstante, na busca por uma estética teatral negrocentrada nova-iorquina, logo constatei que a tarefa não seria simples, como cheguei a pensar, pois, ainda que existam dezenas de espetáculos e grupos que têm em seus elencos e repertórios atores negros, o que se revelou é que nem sempre as propostas espetaculares realizadas e

apresentadas na cidade por estes coletivos se integram dentro das características estéticas que espero encontrar na cena negra, ou seja, “textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (ALEXANDRE, 2017, p. 28-29).

O profissional negro e a dramaturgia/cena negra

Diante desse panorama analítico, no caso do teatro realizado em Nova York, a primeira conclusão à qual rapidamente cheguei é a de que existem, sim, muito mais profissionais negros participando de propostas espetaculares convencionais⁵² ou musicais, do que atores negros engajados no desenvolvimento da cena negra e/ou envolvidos com as distintas temáticas possíveis de articulação e de produção de uma estética negra.

Dessa forma, diante da premissa apresentada, assisti a algumas produções com atores negros como protagonistas como a uma montagem do texto de Eugene O’Neill, *Imperador Jones (The emperor Jones)*, dirigido por **Ciarán O’Reilly**⁵³; e a um espetáculo da Broadway, *Sistas – The musical*, dirigido por Smash’s **Kenneth Ferrone**⁵⁴. No entanto, na busca pelo teatro negro na *Big Apple*, destacaram-se duas atividades específicas: a primeira, assistir à peça *3/Fifths [3/Quintos]*, produção de **James Scruggs** que foi apresentada no Espaço Teatral 3LD Art & Technology Center, no dia 13 de maio de 2017; e, depois, participar dos encontros organizados pelo The Martin E. Segal Theatre Center, em que presenciei, nos dias 22 e 23 de maio de 2017, o evento “Classix: A Reading Series Celebrating Classic Plays By Black Playwrights” (*Classix*: uma série de leituras que comemoram obras clássicas escritas por dramaturgos negros).

Em relação ao evento organizado pelo The Martin E. Segal Theatre, eu tive a oportunidade de vivenciar distintas emoções assistindo as leituras dramáticas de

⁵² Ressaltando aqui que não existe, de minha parte, nenhum juízo prévio de valor em relação a trabalhos. Considero que os mesmos têm mérito e que se trata de espetáculos tecnicamente bem feitos, porém não são objetos do escopo específicos da reflexão aqui empreendida.

⁵³ Trechos, sinopse, imagens e pequena entrevista com o diretor, elenco e profissionais ligados à montagem podem ser vistos em <https://irishrep.org/show/2016-2017-season/the-emperor-jones/>.

⁵⁴ “A produção trata da trajetória de cinco mulheres enquanto se preparam para enterrar a matriarca de sua família. As mulheres discutem a história familiar e das mulheres afro-americanas por meio da música popular que vai de Billie Holiday a Beyonce” (Original em inglês, tradução minha). Vídeo sobre o musical e informações disponibilizadas em: <http://www.sistasthemusical.com/show.htm>.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

quatro textos considerados como teatro negro pelos acadêmicos, artistas e intelectuais norte-americanos, a saber:

- *Wine in the Wilderness* (1969), de **Alice Childress**⁵⁵, leitura dirigida por Jade King Carroll, tendo no elenco Miriam Hyman, Ruffin Prentiss, Jillian Walker, Charles Weldon e Zenzi Williams.
- *What the Wine-Sellers Buy* (1974), de **Ron Milner**⁵⁶, dirigida por Nicole A. Watson com a participação dos atores MaameYaa Boafo, Chakeefe Gordon, Brian D. Coats, Medina Senghore Collie, Suzzanne Douglas, Trey Santiago, Adam McNulty, Melanie Nichols-King, Keith Randolph Smith e Count Stovall.
- *The Forbidden City*, de **Bill Gunn**⁵⁷ (1989), trabalho dirigido por Awoye Timpo, com a leitura de Guy Davis, Marchant Davis, Bjorn DuPaty, Rachel Leslie, Doron Mitchell, Lee Aaron Rosen e Allie Woods.
- *The Brothers*, de **Kathleen Collins**⁵⁸ (1982), dirigido por Seret Scott com Crystal Dickinson, Chalia La Tour, Margaret Odette, Carra Patterson, Tiffany Rachelle Stewart, Lizan Mitchell e Elizabeth Van Dyke.

Os quatro textos impactam pela forma como os autores trazem para o centro do debate as questões relacionadas aos negros, pela construção de suas personagens e pela relação dessas com as sociedades em que estão inseridas.

⁵⁵ Dramaturga, romancista, atriz e roteirista, Alice Childress (1916-1994) foi uma artista visionária. Nascida em Charleston, Carolina do Sul, em 1916, ela mais tarde se mudou para o Harlem, onde começou a escrever e publicou por quatro décadas, escrevendo mais de uma dezena de peças ao longo de sua carreira. Escreveu também os romances *Like One of the Family* e *A Hero Ain't Nothin' but a Sandwich*, que mais tarde foi transformado em um filme. Childress também foi uma incansável defensora dos direitos sindicais dos atores.

⁵⁶ Ron Milner (1938-2004), nascido e criado em Detroit, foi um dramaturgo com uma obra de excelência, incluindo as peças *Who's Got His Own*, *Season's Reasons*, *The Warning-A Theme for Linda*, *Jazz Set*, e *Roads to the Mountaintop*, uma homenagem a Martin Luther King Jr. Seu trabalho é reconhecido por ser imbuído de uma autenticidade rítmica e regional e de uma profundidade de caráter intransigente.

⁵⁷ Bill Gunn (1934-1989), nascido William Harrison Gunn, foi um grande artista, desenvolvendo trabalhos em várias mídias. Começou sua carreira como ator e apareceu na Broadway em *The Immoralist* e em off-Broadway na peça clássica *Take A Giant Step*, de Louis Peterson. Várias de suas peças foram produzidas no *New York Shakespeare Festival*. Além de um extenso trabalho no teatro, Gunn também escreveu e dirigiu filmes e é autor de dois romances *All the Rest Have Died* e *Rhinestone Sharecropping*.

⁵⁸ Kathy Collins (também conhecida por Kathleen Conwell, Kathleen Conwell Collins or Kathleen Collins Prettyman – 1942-1988) foi criada em New Jersey e educada na Skidmore e na Sorbonne. Foi ativista da SNCC durante o Movimento dos Direitos Civis, quando passou a criar uma carreira para si mesma como dramaturga e cineasta durante uma época em que mulheres negras raramente eram vistas nesses papéis. Collins se casou duas vezes e teve duas crianças que criou em Piermont, Nova York. Morreu jovem, aos 46 anos, de câncer de mama. Seu trabalho mais conhecido é o filme *Losing Ground*, seguido, talvez, pelas peças, *In the Midnight Hour* e *The Brothers*.

Neste sentido, *Wine in the Wilderness* se constitui como uma peça atemporal, cujo enredo gira em torno de uma jovem que faz amizade com um artista no meio da pintura de seu tríptico. Em sua peça, Childress explora as profundezas da feminilidade negra. Por sua vez, *What the Wine-Sellers Buy*, texto produzido, originalmente, por Joseph Papp no New York Shakespeare Festival no Lincoln Center, tem suas ações dramáticas concentradas em torno de Steve Carlton, um estudante despreocupado do ensino médio, que luta entre seus sonhos para se tornar um jogador de basquete profissional e por outras possibilidades em sua vida. Por outro lado, a obra de Bill Gunn, *The Forbidden City*, estreou no teatro público de Nova York, em 1989, com o enredo situado na década de 1930, sendo que o texto conta a natureza da família e os excessos de amor e poder. E finalmente *The Brothers* (1982), de Collins, é um drama de memória em que o autor mistura uma série de cenas e monólogos sobre homens negros que “deveriam ter nascido brancos” porque “passaram a vida inteira tentando saltar as suas classes sociais”; a peça foi originalmente produzida pelo Women's Project no American Place Theatre.

A partir do contato com os textos e autores citados, tomei ciência da existência de inúmeras outras publicações concebidas por autores afro-americanos e reconhecidas como teatro negro, obras em que não só as temáticas se relacionam com as questões negras, mas em que as personagens são construídas a partir de um “olhar de dentro”, ressaltando o ponto de vista interno em que a negritude, as identidades e subjetividades negras são o foco das ações dramáticas. Entre estes autores e textos “descobertos”, a título de exemplo, merecem destaque as obras *For Colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* (1974), de Ntozake Shange; *Fences*⁵⁹ (1995) e *The piano lesson* (1990), de August Wilson; *The colored museum* (1988), de George C. Wolfe; *Topdog/Underdog*, de Suzan-Lori Parks (2001); bem como os dois volumes editados e publicados em 1996, por James V. Hatch e Ted Shine, intitulados, respectivamente, *Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Early Period. 1847-1938* e *Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Recent Period. 1935-Today*. Nesses dois volumes são publicados textos de autores que escreveram teatro negro nos Estados Unidos,

⁵⁹ Uma versão cinematográfica da obra, estreada em dezembro de 2016 nos Estados Unidos, foi dirigida por Denzel Washington (estrelada por ele, Viola Davis, Stephen Henderson, Jovan Adepo, Russell Hornsby, Mykelti Williamson e Saniyya Sidney). No Brasil, o filme estreou em março de 2017, com o título de *Um limite entre nós*.

destacando, entre outras peças importantes de dramaturgas e dramaturgos, obras como *The black doctor* (1847), de Ira Aldridge; *Star of Ethiopia* (1912), de W.E.B. Du Bois; *They that sit in darknes* (1919), de Mary Burrill; *The first one* (1927), de Zora Neale Hurston; *Mulatto* (1935), de Langston Hughes; *Dont' you want to be free* (1937), de Langston Hughes; *Natural man* (1937), de Theodore Browne; *Native son* (1941), de Richard Wright e Paul Green; *The Amen Corner* (1954), de James Baldwin; *Funny house of a negro* (1962), de Adrienne Kennedy; *Dutchman* (1964), de Amiri Baraka (LeRoi Jones); *Ceremonies in dark old men* (1965), de Lonne Elder III; *A soldier's play* (1981), de Charles Fuller e *Sally's rape* (1989), de Robbie MacCauley.

Para ratificar o valor ideológico das peças aqui elencadas, tomo como exemplo um fragmento do texto *The colored museum*, de George C. Wolfe, no qual o autor, ironicamente, retoma a situação dos navios negreiros a partir de uma perspectiva e olhar dramaturgicamente crítico engajado, voltando a sua escrita para questionamentos inerentes aos negros com o intuito de demonstrar situações de segregação, preconceitos e cerceamento da liberdade e do direito de ir e vir que os povos negros sofreram e, por sua vez, continuam vivenciando em nossa contemporaneidade por meio de novas práticas de opressão:

Senhorita Pat: Bem-vindo a bordo do Navio de Escravizados Celebidades, partindo da Costa do Ouro e fazendo paradas curtas na Bahia, Porto Príncipe e Havana, antes do nosso destino final, na Savana.

Oi, eu sou a Srta. Pat e estarei servindo você aqui na Cabine A. Nós cruzaremos o Atlântico a uma altitude bastante alta, então você deve usar seus grilhões todo o tempo.

(Ela remove um grilhão do compartimento superior e demonstra.)

Para colocar o seu grilhão, pegue a mão direita e feche o anel de metal em torno de sua mão esquerda assim. Repita a ação usando a mão esquerda para proteger a direita. Se você tiver problemas para se acorrentar, eu ficarei muito feliz de auxiliá-lo. Quando alcançarmos a altitude desejada, o capitão desligará o sinal "Coloque o seu Grilhão". (WOLFE, 1998. p. 1)⁶⁰

⁶⁰ "Miss Pat: Welcome aboard Celebrity Slaveship, departing the Gold Coast and making short stops at Bahia, Port Au Prince, and Havana, before our final destination of Savannah.

Hi, I'm Miss Pat and I'll be serving you here in Cabin A. We will be crossing the Atlantic at an altitude that's pretty high, so you must wear your shackles at all times.

(She removes a shackle from the overhead compartment and demonstrates.)

To put on your shackle, take the right hand and close the metal ring around your left hand like so. Repeat the action using your left hand to secure the right. If you have any trouble bonding yourself, I'd be more than glad to assist. Once we reach the desired altitude, the Captain will turn off the "Fast

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

3/Fifths, de James Scruggs

Em se tratando da análise da produção espetacular negra em Nova York, descrever analiticamente o espetáculo *3/Fifths*, de James Scruggs, é sem dúvida uma possibilidade de ampliar a discussão sobre o teatro negro e a sua leitura na cidade. A partir de uma mensagem de divulgação/sinopse, enviada via e-mail pelos produtores do espetáculo aos espectadores que compraram o ingresso online, já se pode observar o propósito de uma busca por uma estética negra na proposta espetacular de Scruggs:

3/FIFTHS [3/Quintos] é um trabalho teatral que explora raça e racismo hoje; alimentado pela história que às vezes é considerada muito perturbadora para ser explorada. O espetáculo será produzido e estreado no 3LD Art & Technology Center. Vamos criar um parque temático distópico chamado SupremacyLand [Terra Suprema].

Estamos ansiosos para recebê-lo no SupremacyLand esta noite. Como lembrete, 3/FIFTHS é um passeio imersivo e participativo de passeio *indoor* que dura até três horas. [...]

Por favor, esteja consciente de que 3/FIFTHS envolve o uso de luzes estroboscópicas, efeitos de neblina, linguagem gráfica, nudez breve e o som de tiroteio. Enquanto todas as idades são bem-vindas, os menores de 16 anos devem ser acompanhados por um adulto.

Prepare-se para declarar sua raça após a entrada em SupremacyLand e aproveite o passeio!⁶¹

A sinopse não poderia ser mais apropriada para abrir a discussão sobre o tratamento de uma proposta espetacular concebida a partir da estética negra no teatro local. Em sua página web, James Scruggs (<http://www.jamesscruggs.com/3--fifths.html>) argumenta que “*3/FIFTHS* é uma abrangente exploração teatral de causas profundas e da violência contínua perpetrada contra homens de cor e o

Your Shackle” sign...” (Todas as traduções que compõem este trabalho são de minha responsabilidade.). Um fragmento de uma montagem do texto pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=ra09yV_VaTk, ressaltando que os outros trechos do espetáculo, dirigido pelo próprio autor, estão disponíveis para visualização no youtube.

⁶¹ “*3/Fifths* is a theatrical work exploring race and racism today; informed by the history that is sometimes deemed too disturbing to explore. It will be produced and premiere at 3LD Art & Technology Center. We will create a dystopian theme park called SupremacyLand.

We are excited to welcome you to SupremacyLand this evening. As a reminder, 3/FIFTHS is an immersive, participatory indoor promenade performance lasting up to three hours. [...]

Please be advised, 3/FIFTHS involves the use of strobe lights, haze effects, graphic language, brief nudity, and the sound of gunshots. While all ages are welcome, those under the age of 16 must be accompanied by an adult.”

Prepare to declare your race upon entry to SupremacyLand, and enjoy the ride!” (e-mail, grifos meus)

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

fascínio dos Estados Unidos pela armadura virtual da pele negra.”⁶² O autor revela o seu ponto de vista interno sobre a situação de milhares de negros nos Estados Unidos, que ainda sofrem diversas formas de cerceamentos e preconceitos. Scruggs ainda explicita:

3/FIFTHS é alimentado e inspirado pelo meu trabalho passado, *Disposable Men (Homens descartáveis)*. Em 2005, quando criei *Disposable Men*, explorei o fenômeno espantosamente perturbador de homens negros desarmados que são temidos e mortos pelos policiais. Eu esperava que isso se dissipasse. Em vez disso, os assassinatos de homens negros desarmados cresceram para proporções épicas. Eu me sinto compelido a revisar esse fenômeno, infelizmente, familiar.⁶³

3/Fifths é um espetáculo teatral que mistura linguagens cênicas, trabalhando o performativo, o humor e o drama. Realizado em um espaço teatral que comporta espaços diferenciados, a montagem é desenvolvida no Centro de Arte e Tecnologia 3LD (3LD Art & Technology Center), adaptando a proposta espetacular para a dramaturgia do espaço do teatro. Tudo acontece como se fosse realizada uma grande “ocupação” do lugar, uma ocupação artística em prol de aproveitar cada canto das salas de encenação. A peça é realizada em três espaços do Centro de Arte e Tecnologia 3LD, sendo criados três momentos denominados SupremacyLand, um complexo de parque temático distópico (conforme denominado pelo autor), “uma instituição dedicada à preservação e celebração de privilégios e supremacias brancos”; o *Carnaval Atrocity*, um *Cabaret*; e uma prisão privada.

A peça tem início quando uma atriz negra se aproxima do público, que aguarda numa antessala do teatro, e é acomodada em uma cadeira, de onde receberá cada espectador[a]/participante do espetáculo. Esta atriz-personagem personifica uma mulher negra, mais velha e cega. Uma *griot*? Uma Candace? Uma Mãe de Santo? Uma representação de um Oráculo? As leituras são múltiplas,

⁶² “3/FIFTHS is a comprehensive theatrical exploration of root causes and continued violence perpetrated against men of color, and America’s fascination with the virtual weaponization of black skin.”

⁶³ “3/FIFTHS is informed and inspired by my past work, Disposable Men. In 2005 when I created Disposable Men I explored the frightfully disturbing phenomenon of unarmed black men being feared and killed by policemen. I fully expected it to dissipate. Instead, the killings of unarmed black men have grown to epic proportions. I feel compelled to revisit this unfortunately familiar phenomenon.”

complementam-se e frutificam. Esta mulher, como uma figura ancestral, com os olhos vendados (mas abertos para o mundo e diante dele), toca o rosto e/ou o cabelo de cada participante presente, perguntando a cada pessoa que dela se aproxima a sua cor, fazendo, assim, com que todos declarem a sua raça: – “Are you black or white?”. Tal questionamento, para o público leigo, pode não significar muito, mas é o primeiro momento da peça em que podemos observar a preocupação dos produtores com o ponto de vista interno, pois ao se “exigir” de cada espectador[a] que integrará o jogo/rito performativo que se [auto]identifique – se autodeclare – como negro ou branco, está por detrás a preocupação da produção por uma tomada de posição por parte de cada participante do jogo performativo proposto. Cada pessoa recebe da mulher negra uma marca em sua testa – um traço na vertical com tinta preta ou branca de acordo com a sua autoidentificação, ou seja, todos são “marcados”, não a ferro e brasa como foi feito com muitos escravizados num passado não tão longínquo, mas a marca recebida terá a sua consequência no desenvolvimento do espetáculo e isso só será revelado a partir do momento em que todos adentram o espaço principal de “representação”. Não obstante, antes de todos ingressarem no espaço, cada participante/espectador recebe notas de dólares (cópias) que poderão ser utilizadas para a sua “diversão” na *SupremacyLand*, o grande espaço aberto no qual todos passarão por “experiências” performativas distintas. Com as notas, todos poderão, além de trocá-las por bebidas e comidas, participar das cenas – vitrines performativas – pagando para experienciar as situações que lhes serão apresentadas. Vale destacar que essa moeda pode render durante os jogos performativos, pois, de acordo com o desempenho dos participantes, as notas podem dobrar de valor, possibilitando assim que alguns possam experimentar novos jogos em outras cabines estrategicamente localizados no grande espaço. Há várias cabines que mudam inesperadamente em outros estandes, oferecendo aos participantes muitas opções “divertidas”.

A partir do exposto, observa-se que as “experiências” se amplificam de acordo com os interesses de cada participante, lembrando que somente aqueles que se declararam negros podem “vivenciar” as experiências esperadas para eles. Entre outras, um espaço onde se pode pousar e ser fotografado com um negro; aprender em outro local – *Noose Making Booth* – a fazer nós de cordas e forcas para amordaçar [enforçar] pessoas negras; e – no *Trans Race Empathy Booth* – receber

massagem enquanto escuta um depoimento, gravado em gravador K7, em que sujeitos negros falam sobre suas vivências pessoais de segregação e racismo. Em contrapartida, aqueles que se autodeclaram brancos experimentaram outros roteiros que lhes foram preparados para ser vivenciados em outros espaços. As ações têm um objetivo específico. Aprender a fazer nós, a título de exemplo, permite que todos ganhem mais dólares para serem utilizados na compra (troca) de cerveja e lanches.

Em relação aos sujeitos negros, são oferecidas situações em que se demonstram as atrocidades históricas e contemporâneas pelas quais eles (e/ou seus ancestrais) passaram e passam, o que acontece por meio da celebração de experiências “divertidas”, de caráter jocoso, ainda que repletas de ironia. Como espectador negro, considero relevante comentar o impacto que o ambiente *Trans Race Empathy Booth* teve sobre mim. Neste espaço, como já foi descrito, nos é colocado um fone ouvido e escutamos, a partir de um toca-fitas antigo, a história-testemunho-experiência de sujeitos da raça que declaramos ao entrar no teatro e que a temos marcada na testa e, durante a audição, recebemos massagem no ombro e nas costas de uma pessoa de raça oposta. Cria-se um paradoxo corpóreo-performativo: recebo a massagem de uma garota branca, que deveria me relaxar, mas não é bem isso que, de fato, acontece. É como se os relatos descritos fossem sendo impregnados em meu corpo, como se cada frase, cada história escutada passasse a integrar a história de minha corporeidade, um tipo de “memória muscular” que não vivi, mas me identifico por ter vivenciado situações de preconceito ao longo da vida (incluse como pesquisador que viveu na cidade de Nova York por seis meses⁶⁴). No relato que escutei, homens falavam de sua condição social, das dificuldades pelas quais passaram na vida, da situação e da carga negativa que representa ser negro nos Estados Unidos e as distintas formas de segregação.

Esteticamente, em *3/Fifths*, Scruggs mescla linguagens cênicas e intermediáticas, trabalhando com vídeos, música, instalação, performance, *cabaret* e teatro “convencional” num palco com quarta parede. Nos três espaços teatrais do

⁶⁴ Inúmeras vezes, vi pessoas (mulheres jovens e senhoras brancas) se afastarem de mim correndo, desviando o olhar, com medo nos olhos, ou simplesmente respondendo “No, no, no!” quando pedia alguma informação sobre a localização de algum lugar na cidade. Com a passagem do tempo, comecei a me dirigir apenas a policiais, homens negros e mulheres negras e/ou aquelas pessoas que eu tinha certeza de que, como eu, eram latinas, pois elas, solidariamente, se ajudam.

Centro de Arte e Tecnologia 3LD, a montagem vai ganhando forma para dar lugar a espaços de reflexão nas subjetividades dos espectadores. Na *SupremacyLand*, como um grande parque temático de variedades e “verdades grotescas”, o público encontra espaços onde pode se ver em representação direta ou indireta, aproximando-o de inúmeras atrocidades pelas quais os sujeitos negros passaram e passam. Esta assertiva pode ser corroborada na cena “O PRESBRO”, que é realizada com visitas ao espaço externo do teatro. O diretor transforma um dos espaços na lateral interna do teatro numa representação de uma prisão. Em um tamanho natural de 6' x 8' é construída uma sela, que pode ser vista através das janelas da rua, de piso a teto, do Centro de Arte e Tecnologia 3LD. O lugar se converte em uma instalação performática que passa a ser “habitada” por um ator-*performer*, que vai repetir, todos os dias durante o espetáculo, ações de um presidiário. É como se o público, que “compra” para ver a ação, assistisse a uma exposição de museu, um museu vivo, uma vitrine performativa na qual são exibidas e projetadas, na janela do espaço, informações sobre o prisioneiro, a frequência que um homem negro costuma ficar detido no sistema carcerário norte-americano, bem como quais são as probabilidades numéricas, ou seja, a proporção de homens negros relacionadas à de homens brancos virem a ser encarcerados futuramente no país.

Durante o longo período em que o espectador vivencia as ações performativas nos estandes, também são apresentadas esquetes no centro do espaço – como “palco/show”, o lugar da “carnavalização” da *SupremacyLand* – onde são oferecidos aos presentes algumas músicas e alguns momentos de números humorísticos (como *stand up comedy*) repletos de ironia e “verdades ácidas” sobre as relações entre os negros e os brancos. Os atores-*performers* conseguem extrair o riso fácil dos presentes, mas, ao mesmo tempo, deixam alguns visivelmente indignados pelos comentários repletos de frases de duplo sentido, das quais se leem, nas entrelinhas, ideologias discursivas segregadoras, cheias de intolerância e até hostilidade. Em um determinado momento, um “espectador”, um jovem branco, intervém no jogo que está sendo proposto por um dos mestres de cerimônia, um jovem negro, e começa a contar piadas de péssimo gosto sobre os sujeitos negros, seu caráter, suas características físicas e intelectuais. Cria-se um jogo intenso, desconfortável e paradoxal entre o mestre de cerimônia (ator-*performer* negro) e o

espectador (ator-*performer* branco⁶⁵) a partir do qual ambos se empenham para ganhar a atenção dos presentes com suas intervenções, comentários e piadas de humor mórbido e politicamente incorretas.

Interessante destacar que, em uma das intervenções realizadas no centro do espaço, um dos “mestres de cerimônia” (neste momento, uma mulher) interrompe os números para perguntar aos participantes se teria alguém interessando em mudar a declaração racial que fora feita no início do espetáculo, com o objetivo de poder, assim, “vivenciar” a outra cara da moeda, as “particularidades” da outra raça, ou seja, mais uma vez cada um poderia se autodeclarar como negro ou branco. É a chance oferecida a todos de se “vestirem” com a “máscara” do Outro, “experimentar”, como se fosse possível, a outra “identidade”: o branco poderia “ser” negro pelo resto do espetáculo e vice-versa, em um “vista a minha pele” performativo. Curiosamente, muitos entre os presentes entram no jogo oferecido e aceitam ser “remarcados”, podendo assim “brincar” de se travestir com o mero propósito de adentrar-se nas experiências que não são, em princípio, de suas enunciações.

Outras apresentações continuam sendo oferecidas, até que, em mais um dos momentos de entretenimento da *SupremacyLand*, entra no espaço uma mulher negra e sua presença é como se, cenicamente, instaurasse um ritual afro-religioso, um rito performático diaspórico. A atriz-personagem/persona traja um vestido longo que remete a uma deidade, um Orixá (Iemanjá, Nanã, Oxum) das águas profundas (mas também caudalosas, revoltosas, lamacentas, renovadoras) que ali vem para conduzir os seus. A cena, além de impactante e esteticamente bela, é fundamental para o entendimento da proposta espetacular. A plateia presente é dividida em dois grupos. Esta personagem – que também pode ser lida como uma “deidade do tempo”, uma ancestral da África Ocidental que, segundo a visão do diretor, “incorpora os espíritos dos mortos” – vai tocando cada sujeito negro presente no espaço, indicando aos mesmos para segui-la. Simbolicamente, “revive-se” o deslocamento diaspórico, as viagens sem volta dos navios negreiros. É evidente o intuito de “homenagear” os milhões de africanos que, escravizados, perderam as

⁶⁵ A grande maioria dos presentes só se dará conta de que aquele pseudoespectador branco, na verdade, integrava o elenco do espetáculo no final da apresentação, quando todos se apresentam para a plateia para receber os aplausos.

vidas nos mares ou nas terras americanas; o cruzamento do transatlântico é reforçado com a projeção de fundo de um navio negreiro no teto da sala-corredor de passagem. É como se toda a sala/espço estivesse submersa[o] nas águas profundas. Também são projetadas imagens de corpos negros que foram jogados ou se lançaram ao mar. Não há como não se emocionar com a cena, o corpo pesa no deslocamento-procissão. Todos os negros são “transportados” para outro local pela “entidade”. Ela nos leva para o Cabaret, outro espaço do 3LD, onde acontecerá a parte final e desenlace do espetáculo. Esse espaço se transformará em uma pequena aldeia ocidental africana, onde todos serão recebidos em casa.

Em contrapartida, uma vez que todos os membros da audiência negra saem da sala, o outro grupo, o da audiência branca se mantém na sala e vive outra experiência pensada especialmente para eles. Ao final, depois que toda a audiência negra estiver alojada no Cabaret, os brancos são conduzidos ao espaço para também assistirem e participarem da conclusão do espetáculo, momento em que, a partir da história de alguns detentos, se discute o complexo sistema carcerário nos Estados Unidos e o tratamento dado ao negro, o tipo de trabalho forçado e as formas de segregação às quais estes sujeitos ainda estão (e são) submetidos.

Palavras e comentários finais

O teatro negro apresenta em sua essência estética traços ritualísticos. Tenho reiterado esta assertiva argumentando que

Em minha perspectiva crítica, o **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico (ALEXANDRE, 2017, p. 34, grifo meu).

O rito está presente na maioria dos textos dramáticos norte-americanos aqui elencados e também aparece, de forma potente, nas propostas espetaculares citadas, especialmente no espetáculo *3/Fifths*, comprovando que os elementos de confluências do teatro negro produzido em Nova York (e nos Estados Unidos) guardam relação com o realizado no Brasil, demonstrando que, ainda que estejamos

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

em lugares geográficos tão distantes, os pontos de aproximação superam qualquer aspecto divergente que possa existir nas formas de produção teatral negra.

Um elemento que deve ser considerado é o fato de que o campo editorial norte-americano sempre investiu mais na publicação da dramaturgia negra local, principalmente se levamos em consideração as peças escritas no século XX. Não obstante, em se tratando da cena espetacular negra produzida nos dois países (lembrando que o meu foco de análise espetacular, no caso dos Estados Unidos, se concentra na cidade de Nova York), o que se nota é que no Brasil estamos em um nível de criação e produção mais intenso, destacando que o nosso teatro negro contemporâneo não se atém (desde a década final do século XX) a apenas trazer para cena aspectos religiosos dos afrodescendentes, pelo contrário, o que tem sido discutido genericamente engloba outros aspectos voltados para as questões identitárias, de gênero (homoafetividade, sexualidades trans, solidão das mulheres negras), memórias e vivências pessoais e coletivas etc.

Enfim, devo ressaltar que as corporeidades negras expressas genericamente em ambos os lugares de enunciação invocam vivências e atos corpóreos, identitários e de fala dos negros em seus espaços e instâncias de negociação, contatos socioeconômicos, interculturais, diálogos com os *seus* e com os *outros*.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. ***O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba***. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CHILDRESS, Alice. ***Wine in the wilderness***. New York: Dramatists Play Service Inc., 1969.

COLLINS, Kathleen. ***The Brothers***. New York: Theatre Communications Group, 1982.

GUN, Bill. ***Plays in Process. The Forbidden City***. New York: Theatre Communications Group. Volume Ten, Number Eleven, 1987. (Printed as a Manuscript)

HATCH, James V.; SHINE, Ted (eds.). ***Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Early Period. 1847-1938***. Revised and Expanded Edition. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press, 1996.

_____. ***Black Theatre USA. Plays by African Americans. The Recent Period. 1935-Today.*** Revised and Expanded Edition. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press, 1996.

MILNER, Ron. ***What the Wine-Seller Buy*** Plus Three: Four Plays. Amiri Baraka (Foreword), Woodie King Jr (Introduction). New York: Wayne State University Press, 2001. p. 195-254.

PARKS, Suzan-Lori. ***Topdog/Underdog.*** New York: Dramatists Play Service Inc., 2012.

SHANGE, Ntozake. ***For colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf. A choreopoem.*** New York, London, Toronto, Sydney: Scribner, 2010.

WILSON, August. ***Fences.*** New York: Plume, 1986.

_____. ***The Piano Lesson.*** New York: Plume, 1990.

WOLFE, George C. ***The colored museum.*** New York: Grove Press, 1998.

Sites

<http://www.jamesscruggs.com/3--fifths.html>. Acesso: 15 set. 2017.

<http://www.sistasthemusical.com/show.htm>. Acesso: 15 set. 2017.

<https://irishrep.org/show/2016-2017-season/the-emperor-jones/>. Acesso: 15 set. 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=ra09yV_VaTk. Acesso: 15 set. 2017.

UM TEATRO NEGRO E BRITÂNICO! Entrevista com a Talawa Company Theatre⁶⁶

Evani Tavares Lima

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Resumo

Esta é uma entrevista com Michael Buffong, atual diretor artístico da Talawa, anfitrião nessa conversa, a quem agradeço pela generosidade com que abre este diálogo com com uma das mais importantes companhias negras da Inglaterra. Desse encontro com a Talawa Theatre restou um desejo de ampliar a roda da conversa, assistir aos seus espetáculos, conhecer um pouco mais sobre uma companhia tão política e artisticamente empoderada. A entrevista que segue é, nesse sentido, um dessas conversas que muito pode nos inspirar! Então, que assim seja!

Palavras Chave: Talawa Theatre; Teatro negro; Teatro inglês; Pós colonialismo.

Abstract

This is an interview with Michael Buffong, current artistic director of Talawa Theater who was the host in this conversation, whom open this dialogue. I thank for the generosity he brought this dialogue with one of the most important black company in England. From this meeting with Talawa Theatre there remained a desire to broaden the conversation, watch their shows, get to know a little more about such a political and artistically empowered company. The following interview is indeed one of those meetings that hugely can inspire us! So be it!

Keywords: Talawa Theatre; Black theater; English theater; Postcolonialism.

⁶⁶ Transcrição de áudio em inglês e tradução de Catiuze Oliveira. Revisão textual, em inglês e português, de Ana Carolina Spinelli. Viabilizada pelo prêmio Mobilidade Artística e Cultural (2012), da Superintendência de Promoção Cultural, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT-BA). O projeto “Estágio de aprimoramento em estudos da performance artística africana”, foi desenvolvido junto a Northampton University, sob a tutoria do professor doutor Victor Ukaegbu.



Fig 1 - Evani Tavares e Michael Buffong, Londres, 2013. Foto Evani Tavares.

INTRODUÇÃO

Esta entrevista foi realizada em 2013, a propósito de uma residência artística na Inglaterra, cujo objetivo era justamente expandir a compreensão da *performance* artística, a partir de outra referência da diáspora negra¹. E a Inglaterra oferecia essa possibilidade; um contexto com suas complexidades de ex-colonizadora; população com dupla nacionalidade; debates em relação às fronteiras; e, em debate, os estudos pós-coloniais. Enfim, um conjunto de elementos que poderia enriquecer a perspectiva de reflexão em torno da *performance* artística negra na cena, para além do contexto brasileiro, e ampliar a rede de diálogo com outros pares.

We create outstanding work informed by the wealth and diversity of the Black British experience. We invest in talent, build audiences and inspire dialogue with and within communities across Britain. By doing so we enrich British cultural life.⁶⁷

Talawa Company Theatre nasceu em 1986, com o objetivo de criar espaço de visibilidade na cena para artistas negros/negras e outros grupos étnicos, não brancos, em Londres. Vocação semelhante a tantas outras cias negras ao redor do

⁶⁷ Nosso trabalho é transmitir a riqueza e diversidade da experiência negra britânica e, através disso, criar um espaço extraordinário de visibilidade para jovens e experientes artistas negros. Investimos em talentos, formamos público e inspiramos o diálogo com e dentro de comunidades em todo o Reino Unido e internacionalmente. Ao fazê-lo, enriquecemos a vida cultural de todos. (tradução da autora). <http://www.talawa.com/> Acesso em :02/11/2017.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

mundo, como o Teatro Experimental do Negro (TEN-1944), coordenado por Abdias do Nascimento, aqui, em nosso país. A Talawa foi criada por quatro mulheres de teatro, três caribenhas e uma espanhola, em Londres: Yvone Brewster (1938), Carmen Munroe (1932), Mona Hammond (1935) e Inigo Espejel no final da década de 1980 e ao longo de seus 31 anos construiu uma carreira notável no teatro britânico. Entre suas montagens, clássicos de primeira linha da dramaturgia africana, caribenha e inglesa; destaque-se, por exemplo, autores politicamente engajados e premiados, como o pan-africanista C.L.R. James (1901-1989), autor de *Toussaint L'Ouverture* (1936), peça sobre o herói haitiano; Derek Walcott (1930-2017), Nobel de literatura em 1992; e Michael Abbensetts (1938-2016), um dos mais expressivos dramaturgos ingleses, primeiro negro a escrever para a BBC.

Estão incluídas em suas montagens, textos complexos e de estilos variados, evidenciando o nível de envergadura da companhia: *The Black Jacobins* (C.L.R. James); *The Importance of Being Earnest* (Oscar Wilde); *Antony and Cleopatra*, *King Lear*, *Othello* (William Shakespeare); *The Road* (Wole Soyinka); *The Love Space Demands* (Ntozake Shange); *Coups and Calypsos* (M NourbeSe Philip); *Blues for Mr. Charlie* (James Baldwin); *The colored Museum* (George C. Wolfe); *Waiting for Godot* (Samuel Beckett). Além da produção de espetáculos, a Talawa Company tem estimulado de modo contínuo a produção e difusão da dramaturgia negra, através de seu programa BAME (Black, Asian, Minority Ethnic): leituras dramáticas de textos inéditos de artistas negros, asiáticos e outras minorias étnicas. A Cia também promove atividades regulares para públicos diversos, como cursos, *workshops*, palestras e demonstrações.

Dr. Evani Tavares (ET): Primeiramente, eu gostaria de te perguntar, Sr. Michael, quais as características do trabalho que a companhia desenvolve? Eu sei que a companhia tem 27 anos, que produziu várias peças, mas como você descreveria as principais características do trabalho que a companhia desenvolve?

Michael Buffong (MB): Quando a companhia foi montada inicialmente, eu acho que um dos objetivos que Yvonne Brewster, que foi um dos membros fundadores da companhia, foi dar uma oportunidade aos atores negros. Uma oportunidade de fazer os clássicos, o que é considerado “clássico” por aqui. Shakespeare...Coisas desse tipo. Shakespeare, Oscar Wilde. Ela realmente tinha... atores negros não estavam

tendo oportunidade de representar esses tipos de papéis. Eu acho que Yvonne Brewster, Carmen Munroe e Mona Hammond montaram o Talawa com o objetivo de ajustar o equilíbrio da desigualdade para que os atores negros pudessem ter chances de representar grandes papéis, representar aqueles tipos de papéis.

Sim, então eu acho que essa foi uma das razões. Então eu converso sobre as principais características da companhia na época, estava fazendo os clássicos com, tipo, uma estética negra, eu acho que ela realmente quis fazer, sabe? Então *Anthony & Cleopatra* [Antônio e Cleópatra, em português] foi muito diferente de qualquer outra produção de Antônio e Cleópatra que se poderia ter naquela época. Porque ambos Antônio e Cleópatra eram negros e tinham uma certa maneira de transmitir o diálogo shakespeariano, eles tinham uma certa fisicalidade. Então, para mim a história presta-se a isso e deu-lhe um tipo diferente de estética e olhar. Eu acho que os projetos provavelmente adicionados a isso também, durante, pois pode muito bem ter feito, eu acho que... definitivamente, definitivamente "*Anthony & Cleopatra* pode ser de um tipo mais Africano de estética em termos de como a produção parecia. E depois produziram outras nessa linha, clássicos como Oscar Wilde e *The importance of being earnest*. Essa (peça) já era esteticamente bem britânica, mas os atores eram negros... e que aquelas duas coisas foram juntas, sabe o que eu quero dizer? O anglicismo próprio de uma peça de Oscar Wilde com atores negros, trazendo algo de si mesmos para a peça. Eu acho que a medida que avançamos, desde que eu estou aqui, eu acho que uma das coisas que estamos observando... é que... eu acho é que sermos profissionais britânicos, penso eu, é trazer a nossa experiência para os clássicos, para a nova escrita, sabe... adaptações, porque isso é o que estamos fazendo no momento. E se não houver... eu não tenho certeza, eu não tenho certeza, sabe, eu não estou certo de que posso me ajoelhar realmente lá, sabe?

ET: Sim, sim... E quanto à temática. Os temas do negro... os temas negros correspondem naquele trabalho, digo, em seu trabalho? Quero dizer... Você disse "Oh, sim, nós trazemos toda experiência para as peças", mas objetivamente, você busca abordar temas negros, os problemas dos negros ou os ataques dos negros de maneira objetiva em seus trabalhos?

MB: Não... não necessariamente.

ET: Como você trabalha isso? Quais as características do trabalho que a companhia

desenvolve? Como a temática negra entra no trabalho? Qual o papel ou relevância de problemas negros especificamente?

MB: Depende da peça. Nós fizemos recentemente *All My Sons* (“Todos os meus filhos” em tradução para o português), de Arthur Miller... E nós resistimos ou não tentamos fazer dessa uma peça, sabe, nós não atribuímos uma estética negra a isso necessariamente. Nós não mudamos o diálogo, era ainda uma família americana. Mas acabou se tornando algo sobre a luta negra americana, sabe, para viver o sonho [norte] americano. Mas foi apenas pelo fato de que nós éramos atores [norte] americanos representando a peça. Então foi inerente, já estava lá apenas pelo potencial dos atores negros fazendo isso. Foi amplificado. Então nós não buscamos mudar isso de maneira alguma. Nós quisemos apenas fazer a produção sobre ganância e mágoa, perda, família, maridos, esposas, segredos, desonestidade... Nós quisemos fazer uma peça com todos aqueles elementos e cenas e emoções. Nós somos uma família negra, sabe o que quero dizer? Ao contrário... Eu acho que aqui nós podemos facilmente ficar presos a: “Diga o que significa ser negro... fale-nos sobre racismo... fale-nos como sua vida é difícil...” e o drama pode ser visto às vezes através desse prisma do racismo, ao invés de ser visto através de um prisma de vida, entende? E eu acho que agora, especialmente com *All my sons*, nós estamos realmente observando a vida, nossa experiência de vida, mas não apenas nossa experiência de racismo, que é algo que pode facilmente dar o tom geral, ou pelo qual podemos ser facilmente atraídos, essa coisa da raça, você sabe.

ET: Isso é legal. O termo “Negro” tem muitos sentidos. Quando você está falando sobre “Negro”, se refere ao “Negro” dos africanos na África? Porque aqui “Negro”, em alguns casos, pode ser asiático também...

MB: Oh, não. Eu acho que estou falando de Preto. Afro-caribenho... Sim, apesar de sermos uma companhia “BAME” (Black, Asian, Minority Ethnic) que é uma companhia Negra Asiática e de Minoria Étnica. Mas, essencialmente, eu acho que o Talawa é negro, eu penso, Afro-africano, Companhia negra afro-caribenha

ET: Entendi.

MB: Sim, sim...

ET: Então, nesses sete anos de atuação você desenvolveu uma maneira diferente de trabalhar, seu próprio jeito especial de trabalhar? Ou você desenvolveu uma maneira prática do Teatro Talawa?

MB: Eu acho que essa companhia teve líderes diferentes... E cada líder, cada diretor artístico tem sua maneira de trabalhar. Agora que se tornou o jeito Talawa, porque Talawa é a companhia que existe. Eu digo, é nossa obrigação garantir que esteja e que sempre se mova com o tempo e sempre permaneça relevante. Eu acho que é o nosso trabalho. Como nós fazemos isso eu acho que é bastante individual. Eu não poderia te dizer como meus antecessores o fizeram. Eu acho que eles fizeram de forma diferente. Eles trouxeram isso para a mente, mas sim, nós temos um dever de nos certificar de que esta companhia exista neste país, neste panorama teatral como uma companhia de teatro preto. Agora, nós fazemos isso... [risos] depende do ... você sabe, dos indivíduos.

ET: Sim, mas você trabalha apenas durante o período da produção ou tem atividade fora a disso?

MB: O ensaio está fora disso

ET: Digo... o trabalho é executado apenas quando você está produzindo uma peça ou você tem outras práticas. Você está fazendo outras práticas?

MB: Sim, a companhia tem muitos outros braços. Então nós temos nossa produção principal... Estamos tentando fazer uma grande apresentação e então sair em turnê e representar para casas grandes, como lugares de 750 assentos. Nós temos um texto novo. Então estamos constantemente à procura de alguns dramaturgos novos. Nós temos um novo teatro de escrita em nosso estúdio que é exatamente do outro lado de lá, onde nós trazemos novos diretores e atores. Nós temos um braço de participação e educação onde nós fazemos oficinas para várias instituições, sabe, e companhias, sim. Então nós operamos em três níveis diferentes o tempo todo, constantemente, o ano todo, sabe? Então no momento nós estamos prestes a entrar no coração do natal e nós estamos passando por ensaios para uma turnê de uma peça chamada *Moon on a Rainbow Shawl* (“Lua num xale arco-íris” em tradução livre para o português), que eu representei no National Theatre e Talawa Theatre Company está levando isto em turnê. Uma vez terminada a turnê, nós nos dirigimos ao nossa nova temporada de escrita, que consiste basicamente nos escritores trabalhando seus roteiros junto a atores e diretores por alguns dias, e depois apresentam o resultado ao estúdio, à indústria e também ao público em geral, apenas para ouvir um trabalho novo e dar-lhes a oportunidade de serem ouvidos e vistos, sim.

Então, após isso, nos dirigimos para o que chamamos de “TYPT”, the Talawa Young People’s Theatre (Teatro Talawa de Pessoas Jovens). E é uma semana, não, na verdade é um mês intenso elaborando algum novo tipo de profissionais de teatro. **Ambos** os lados de... ambos no palco: diretor de palco, planejadores de iluminação, cenógrafos, gestores de palco. Todos buscando entrar na indústria. Eles investiram um mês elaborando uma peça de teatro que foi apresentada no palco no Central School of Speech & Drama (Escola Central de Discurso e Drama, em português) por três noites. Então isso aconteceu em Julho-Agosto e, em seguida, em setembro nós tivemos um novo espetáculo que teve propriedade, que fizemos no ano passado e que foi feito para o Black History Month (Mês da História Negra) no ano seguinte, então isso entra em nossa turnê. O que nos traz de volta ao agora. Então para 2015 há uma outra peça que continua, você entende o que quero dizer? Então é um ano inteiro fazendo parte de...

ET: E os atores representam diferentes papéis? Digo, enquanto professores, artistas, como... então eles se movimentam nessas formas diferentes?

MB: Não necessariamente dessa maneira, porque isso é como um... *Moon on a Rainbow Shawl* (“Lua num xale arco-íris” em tradução livre - espetáculo) tem um elenco de atores, então o *Talawa Firsts* tem um outro grupo de atores, completamente diferente. Não é uma companhia de repertório. Usamos... há muitos, muitos atores diferentes o tempo todo e alguns podem fazer oficinas e certamente a nossa participação e nosso braço educacional tem atores que facilitam e fazem trabalho educacional aqui. Mas não é um Sistema de repertório. Cada nova produção tem novo atores, sim. Então nós temos uma posição na qual estamos aqui mas todas as pessoas que estão entrando, elas mudam o tempo todo, sim.

ET: Isso é bom. Você havia dito que cada produção encontra sua própria maneira, busca sua própria técnica, como se, em aspectos textuais, não há um... algum...

MB: Alguma identidade visual?

ET: Sim...

MB: Eu não tenho certeza... não tenho certeza. Digo, sabe, nós temos um logotipo. Então nós temos um visual para o nosso site. Mas cada produção...

ET: Entre os elementos trabalhados pelo Talawa; música, dança e dramaturgia, há alguma preferência, algum ponto que seja mais forte?

MB: Para mim isso tende a ser baseado no texto.

ET: Ok, ok.

MB: ...Em vez de música ou dança. Para mim, pessoalmente, isso tende a ser, no momento, texto. Embora eu goste da ideia da dança como forma de explorar a contação de história. Eu gosto, às vezes... Eu estou pensando do fundo da minha mente, geralmente, nós somos muito baseados no texto, embora nós tenhamos em outras produções os elementos da dança e da música e eu me lembro... no passado havia produções que foram baseadas em poesia ou música ou dança, sabe?

ET: Talawa tem uma ótima bagagem em termos de texto, por conta dos projetos. Por causa das principais diferenças em dramaturgia que você trouxe para o palco, portanto isso é bom.

MB: Sim.

ET: Quando você desafia o autor a escrever sobre a experiência negra, o que você espera?

MB: Eu acho que, para os escritores com os quais provavelmente estamos dialogando, a experiência negra é inerente, não importa qual a história, está lá. Então, na verdade, o que eu estou pedindo é a coisa que faz sentir, quando estou assistindo, eu penso: "Ahh, ooh...". Que eu identifico emoção em mim, em vez de: "Isso é negro". Então é muito mais sobre como eu me sinto e porque eu me identifico com isso. E eu acho, sim, que uma vez na vida a experiência negra parece que é inerente eu não sei se isso necessariamente tem... uma aparência. Eu não tenho certeza. Porque há tantas histórias diferentes para contar e tantas experiências diferentes, especialmente aqui, sabe? Eu acho que é como, para a geração dos meus pais, definitivamente havia, como nós sabemos que aquelas histórias se parecem e soam porque é uma geração que teve uma certa jornada para chegar até aqui e o que foi a experiência deles. Nossa experiência se torna mais britânica, se você preferir... [risos] torna-se outra coisa...

ET: Sim, sim... claro.

MB: Você sabe o que quero dizer? Ainda permanece negro mas se torna algo diferente.

ET: Sim, a dinâmica da vida.

MB: Sim, sabe o que quero dizer? Mas é uma experiência negra e eu acho que possivelmente a história que estamos contando agora é mais abrangente... muito possivelmente. E como nós contamos essas histórias provavelmente mudou

também. As pessoas usam formas muito originais para contar suas histórias, eles estão usando vídeo, sabe, e mesmo no palco, então é essa mudança.

ET: Tem sido uma boa experiência até então, neste caso?

MB: Sim, sim...

ET: Qual é a sua ascendência, você é Inglês...?

MB: Britânico e indiano ocidental.

ET: Indiano ocidental?

MB: Sim, Granada e Montserrat (Caribe)...

ET: Sim...

MB: ... E, portanto da África, sim... [risos] ...Eventualmente... [risos]

ET: E o quanto... o quanto de você, de todas as coisas que estão em você aparecem no palco?

MB: Tudo, tudo. Isto comunica tudo isso, está tudo em mim. É tudo, você sabe o que quero dizer? Da África, da Índia Ocidental, daqui. Tudo é usado. E eu acho que é por isso que, quando você faz algo que não é necessariamente baseado num texto negro, você tem muito mais a dar. Você tem uma jornada e experiência diferentes. É algo que você carrega consigo. Simplesmente está em você e você não pode necessariamente articular isso. Mas quando precisa ser convocado, está lá. Então é o lembrete. Sim, aquela memória distante é por causa da arte que você pode trazer isso para este texto.

ET: Como você vê as diferentes formas de atuação diaspóricas negras?

MB: Sim...

ET: Você tenta dialogar com isso, particularmente em relação às atuações?

MB: Sim, sim. Eu acho que tem um diálogo acontecendo com isso. Eu acho que há um tipo de olhar "Oh, nossa, essa é a forma que expressei contando a história", da parte física do trabalho. E eu acho que, em algum nível poderá haver consciência de que existe um diálogo, que simplesmente tem que ser. Porque enquanto você assiste e, eu pensei: "Oh, nossa...", porque eu sei que você estava falando sobre toda a capoeira...

ET: Sim, sim... Eu estou perguntando, sim, porque, sim... , eu tenho um interesse particular. Eu tentei fazer algo a respeito de... relacionado a esse diálogo de... em referência ao meu próprio passado, da cultura brasileira com outras coisas que eu faço hoje. Eu tive esse resultado, então eu tenho muito mais informações sobre isso,

então eu tento trazer isso...

MB: Eu acho... eu acho que se tenta, de onde se vem, onde naturalmente flui em você e como numa produção você tem professores de movimento, sabe. Então, nós usamos nossos professores de movimento em qualquer produção teatral particular e eles nos tornam conscientes de como é, sabe, cantar capoeira, e você quer esse tipo de movimento e, através desse tipo de movimento, nós estamos tentando contar esse tipo de história. Então, eu acho que onde se sente que... sim, você quer entrar em contato com esse fazer. Capoeira é algo bem diferente disso. Digo, eu sei o que é, mas não é algo que eu digo “Oh, sabe, essa é a forma...” Mas existem diferentes formas de, eu acho, dança africana que vem através das produções, sim, as formas étnicas.

ET: Sim, sim, isso é bom...

MB: ...Absolutamente. Eu penso que há um fio, se você preferir, que vem através, que ainda está lá entre, você sabe, muito cristão e africano e europeu...

ET: Cada um deles... neste lugar que nós não sabemos onde é. Mas é um local contemporâneo onde nós estamos... Nós estamos no meio de muitas... das influências e nós não percebemos, porque as estamos vivendo...

MB: Essa é a coisa, essa é a coisa. E essa é uma coisa. Quando você está lá, quando você está fazendo tudo o que você está fazendo, as influências que você pode resgatar são constelações, miríades, que... você não é sequer consciente disso até chegar a hora e então [*estalar de dedos*] “Ah, Aí está, isso é o que é... Eu vou usar isso, eu vou usar isso, eu vou usar isso e eu vou fazer esse trabalho em particular, esse trabalho específico”, sabe?

ET: Então as coisas contemporâneas e tradicionais, nós estamos o tempo todo em ambos pedaços, e isso... Você acha que é, você acha que esse diálogo é fácil para nós, para sua experiência aqui, você sente, no Talawa?

MB: Eu acho que às vezes há um choque. Eu acho também porque há essa expectativa de que deveria ser, sabe, mais a ver com os ancestrais, mais a ver com o passado, mais para falar sobre história, mais para informar...

ET: Sim...

MB: ...sua plateia moderna do que houve antes. E então há uma outra pressão que diz: “Não, você tem que falar sobre o agora. Vamos falar sobre agora e o que está acontecendo aqui e agora, sabe, a estética de agora”. Então, às vezes, há choques

e, às vezes, simplesmente funciona, sabe? Se você tiver sorte, ambas as coisas funcionam e você termina usando ambas às vezes, às vezes. Mas, às vezes é difícil. Eu penso que, às vezes, depende e eu acho que eu não sou... apesar de eu ser bem consciente do passado, eu acho que eu estou muito, muito interessado no que está acontecendo agora e porque está acontecendo agora. E como é, tipo, difícil agora, eu acho, porque especialmente partes disso parecem bastante diferentes de uma maneira agora, as histórias. As histórias dolorosas são levemente diferentes. Eu estou tipo... você sabe. Mas, às vezes, elas se chocam, mas, às vezes, sim, elas podem sentar-se juntas. O que você pensaria, você pensa nisso?

ET: Eu acho que é muito difícil, mas definitivamente é como se, às vezes, elas pudessem andar juntas, mas eu acho às vezes que uma está liderando e a outra fica pra trás. Não distante, mas como se estivesse refletindo. Então, às vezes, uma tem que passar o bastão para a plateia porque é como...

MB: Mas qual? Qual?

ET: Depende do que você conta nesse trabalho, então não é, não é melhor não falar do passado porque de fato, se você fala de nós, todos nós falamos sobre os nossos passados. Mas eu acho que nós... é como se uma fosse contemporânea e a outra fosse do passado. É como na história, a base é assim o tempo todo. Eu vejo algo assim, mas tipo está aqui e há algo...

MB: Certo, a intuição...

ET: Sim, sim, fica forte. Eu acho que é importante.

MB: Sim, absolutamente, absolutamente...

ET: É como algum tipo de influência. Eu sei do que estou falando. É como...

MB: Vem de...

ET: Sim, vem de algum lugar...

MB: Sim, é reforçado por um conhecimento e um... sim, sim. É reforçado pelo seu entendimento da história.

ET: Sim, porque eu acho que todas as experiências são reconstruídas como reconstrução. Uma construção? Tipo, quando você constrói alguma coisa. Quando você precise construir de novo, porque aquele ponto não está bom, então nós temos que reconstruir aquilo...

MB: Certo, sim, sim...

ET: ...Porque nós temos que reconstruir nossa realidade, então é essa coisa. Eu

tenho visto no seu... na história da Talawa, muitos diálogos com outras companhias.

MB: Sim.

ET: Como acontecem esses diálogos? Que tipos de diálogos acontecem? Nisso, de que maneiras ou como ou o que você traz desses diálogos para o trabalho aqui?

MB: Como nós começamos as parcerias? Eu penso que, por exemplo, depende da companhia com a qual você está trabalhando... Mas geralmente, digo, geralmente, eles não irão pedir pra ser as pessoas que produzirão o trabalho, por causa de quem nós somos e o que significa para essa companhia fazer esse trabalho. Então eu acho que isso essencialmente é o que eles querem. Isso é o que eles estão "comprando". Eles estão comprando o que o Talawa está fazendo, esse espetáculo. Eles têm o foro, Talawa tem o produto. Eles gostariam de um produto como esse e isso vem do Talawa que tem, se você preferir, uma certa história, um legado, expectativa ligada a ele...

ET: Ok.

MB: Então é isso aí. Numa base diária nós simplesmente saímos, ensaiamos e fazemos um espetáculo.

ET: Ok, ok, ok.

MB: Mas em termos do que é isso, eu penso que é... sim, eu penso que é pra isso que a companhia veio. Nós sabemos o que o Talawa é, nós sabemos o que ele defende, nós sabemos sobre o que é. Então isso é o que eles querem em sua casa, em seu teatro, eu penso.

ET: Verdade... Minha pergunta é como tem sido em termos de luta? Digo, fazer arte negra e teatro negro? Como... como tem sido em termos de esforço colaborar ou como isso tem enriquecido sua carreira artística? Então isso é sobre a prática artística, os passos óbvios, mas como tem sido a luta para fazer arte negra...

MB: Eu acho... eu acho que é difícil, sabe, conseguir que o trabalho, o trabalho negro seja exposto. Eu acho que é difícil. Eu acho que há um... sabe, pessoas estão com medo de que não venda. Que as pessoas não venham ou que não vão te entender. Você terá que comercializar isso. E isso é sempre uma luta que sempre existe quando você vem contra aqueles tipos de resistência. É difícil de ter um começo. É legal se alguns pequenos pedaços venderão e as pessoas irão amar. É difícil e... mas isso é o que, todavia, devemos fazer porque eu acho que a melhor maneira está bem aqui, sabe? É uma luta. E é por isso que em companhias grandes

daqui a carreira é difícil para profissionais negros. É por isso que muitos dos nossos profissionais negros estão indo para os Estados Unidos, porque provavelmente é mais fácil. Então a companhia, nós lutamos porque nós fazemos isso para um grupo de pessoas agora, nós estamos fazendo isso para um grupo de atores que estão tentando entrar num espaço, num teatro. E isso é difícil. E é difícil se é texto novo, porque então você não sabe quem é o escritor. E nós não sabemos como dizer à plateia que virá ver. Provavelmente mais fora de Londres do que dentro. No interior de Londres é ligeiramente mais fácil, fora de Londres é mais difícil. Mais difícil de ter seu trabalho exposto, sabe? Mas nós temos algumas boas parcerias no momento que é muito bom em ter o trabalho promovido e visto por, sabe, o maior número de pessoas possível. Mas, sim, não é fácil, sabe?

Artisticamente, embora enriquecedor é... é sempre bom estar trabalhando. Uma luta absolutamente, sim, mas é enriquecedor também porque você tem um senso do que é isso, um senso real do que é a luta ou quais são os obstáculos. E então quando você faz isso, o que você alcançou, que também será “Uau, sim, nós temos isso”, está feito, tem sido bem recebido em todos os níveis. Artisticamente... criticamente, financeiramente, tem sido bem recebido. Então isso é também, isso foi uma luta, mas nós conseguimos agora, sabe? Então isso é também muito... é bom. É também realmente, realmente recompensador. E eu acho que, enquanto diretor, que é sempre bom simplesmente fazer o trabalho e estar constantemente, constantemente observando as mesmas condições de novo, olhando para nós mesmos, quem nós somos e onde estamos e porque estamos fazendo isso através da arte e saindo e esperançosamente enriquecendo a vida das pessoas que irão receber isso... sim.

ET: [risos] Sim, sim. Então em termos do público de arte... você acha, em sua opinião, o teatro negro pode ser tão relevante para as plateias brancas quanto para as plateias negras?

MB: Absolutamente. Oh sim, sim, por que não? Tem que ser. Nós somos todos humanos... Porque é o contrário, aparentemente, então sim, definitivamente sim. Eu não penso sobre isso nesse aspecto. Absolutamente. É importante, é importante...

ET: Então, neste caso, para você não há uma perspectiva diferente quando você tem uma plateia negra ou uma plateia branca?

MB: Eu acho que você quer dizer... eu não estou dirigindo para uma plateia

específica...

MB: Sim... Eu não tenho certeza do que eu faria em termos do que... digo, em qualquer peça, sabe, haverá coisas que você pensa 'Eu entendo isso, eu entendo isso'. E as pessoas vão pensar "Eu não sei do que eles estão falando". Sim, sabe?

ET: Sim, sim...

MB: Um público negro vai saber o que é... e um público branco vai simplesmente pensar "Hã?"... mas está na peça. Mas não especificamente... digo, está na peça. Agora... eu não sei, isso é um assunto delicado para mim. Eu não sei se estou dirigindo isso para uma perspectiva negra. Não, não, eu não estou direcionando isso... Eu estou dirigindo de uma negra... Quando eu estou trabalhando eu coloco minha... Eu estou na plateia. É por isso que eu estou aqui... Eu estou com a plateia. Eu estou entendendo isso? Eu estou me divertindo? Se eu estiver, eu vou ter um ok, espero que eu seja igual. É assim que eu começo. Mas você poderia... agora que se eu fosse fazer esta peça em oposição àquela peça, eu suponho que uma plateia negra virá e a verá e irá se divertir. Mas e se essa tem um assunto levemente diferente... e eu tenho, sabe, se eu decido fazer uma peça sobre a outra, não é por causa da plateia negra. É porque eu acho que para esta companhia de teatro é um ajuste melhor para o que essa companhia quer fazer. Nós apenas esperamos que as pessoas venham ver. Negros e brancos, negros ou brancos. Qualquer um... apenas pessoas.

ET: Todas as pessoas.

MB: Sim, será cinza e branco... cinza. Mas dentro de uma produção, eu não estou certo, eu realmente não tenho certeza. Eu estou certo de que todo mundo que está lá, vamos tipo obter, sabe? Como pessoas negras nós entendemos todas essas coisas... todos os grandes temas ou reconhecemos situações, absolutamente. Mas então espero que nessas situações, brancos e negros possam pensar "Sim, e eles reconheçam isso da sua visão de sentido, se você preferir.

ET: Ok, Isso é legal...Então você considera a Talawa Company em si como uma companhia negra...

MB: Sim.

ET: O que faz dele uma companhia negra de teatro?

MB: O que faz dela... o que faz de nós companhia negra de teatro?

ET: Sim.

MB: O trabalho que nós escolhemos fazer. A razão pela qual escolhemos fazer isso. A estética. Sua relevância para a experiência negra. Sim, é uma companhia negra de teatro, politicamente negra. Talvez um teatro pequeno, sabe, reconhecido, mas sim. É a razão por estarmos na ecologia teatral, por causa do desequilíbrio. É por isso que nós somos uma companhia negra de teatro, sim. Para fazer... coisas que talvez nenhuma outra companhia possa fazer ou iria querer fazer. Porque por nenhuma outra razão nós somos uma companhia negra de teatro, sim.

ET: Bem, Eu terminei minhas perguntas então você gostaria de dizer algo mais? Acrescentar algo?

MB: Não! [risos]

ET: [risos]

MB: Então seu trabalho com a capoeira agora... fale-me sobre isso e o que você faz...

FIM.
