

29

ANO 20, 2017.2

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO



REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 20, N. 29, P. 1-258, 2017.2

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva.

VICE-REITOR:

Paulo César Miguez de Oliveira.

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Olival Freire Junior.

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO:

Olival Freire Junior.

DIRETORA DA ESCOLA DE TEATRO:

Luiz Cláudio Cajaíba.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICIAS (PPGAC)

DOCENTES:

Antonia Pereira, Catarina Sant'Anna, Cássia Lopes, Célida Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Érico Oliveira, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

REPRESENTANTES DISCENTES:

Josiane Acosta, Taína Assis.

COMISSÃO EDITORIAL:

Ivani Santana (Editora Responsável), Cassia Lopes, Eduardo Tudella, George Mascarenhas, e Meran Vargens.

CONSELHO EDITORIAL:

Eduardo Bastos, Leonel Carneiro, Isabelle Launay, Marcos Barbosa, Lúcio Agra, Renato Ferracini, Nara Keiserman, Cassiano Quilicci, Silvana Garcia, Amilcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Josette Féral (Université du Québec à Montreal, CA), Gilberto Icle, Edilene Dias Matos, Flavio Desgranges, Cássia Lopes (Insittuto de Letras - UFBA), Cleise Mendes (Escola de Teatro - UFBA), Fernando Mencarelli (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG).

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro.

EDITORAÇÃO:

Igor Almeida.

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA.

SERVIÇO DE SECRETARIA E DE DISTRIBUIÇÃO DOS TEXTOS DO PORTAL SEER:

Fabio Luiz dos Anjos Rangel.

IMAGEM DA CAPA:

Photo credits: Amanda Nascimento (Atelier Libélula)

REPERTÓRIO Teatro & Dança é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado em:

/ Proscênio: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número, equivalendo ao que em outros periódicos é denominado de Dossiê.

/ Sala de Ensaios: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores sobre temas variados, necessariamente inéditos, relativos a música, artes visuais, literatura, ciências sociais, artes e ciências do espetáculo; equivalendo ao que em outros periódicos é denominado de Vária.

/ Peça ou Peças: texto(s) original(is) de dramaturgia de espetáculo teatral, coreográfico ou correlato, relativo(s) ao Proscênio.

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico, relativo à temática abordada no Proscênio ou em Sala de Ensaios.

/ Bastidores: texto ou conjunto de textos sobre espetáculos, publicações e grupos artísticos, equivalendo ao que em outros periódicos é considerado como resenhas e relatos.

© 2016, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia.

Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

- Ano 20, n. 28 (2017.1) - Salvador: UFBA/PPGAC.

11p.;

Periodicidade semestral

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

6

Evani Tavares Lima, Régia Mabel Freitas, Fabrícia Dias

EM FOCO /

POST-COLONIALISM AND PERFORMANCE: POLITICAL, CULTURAL AND PEDAGOGIC LEGACIES AND CONSTRAINTS

12

Victor Ukaegbu (Dr. Inglaterra)

PRÁTICAS EPISTÊMICAS NA EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS. REFLETINDO INTERFACES E PRINCÍPIOS

35

Rosangela Malachias (Dra. UERJ)

PENSANDO A ARTE NA DIÁSPORA

50

Adalberto Santos (Dr. IHAC/UFBA)

ARTES CÊNICAS NEGRAS NO BRASIL: DAS MEMÓRIAS AOS DESAFIOS NA FORMAÇÃO ACADÊMICA

68

Amélia Vitória de Souza Conrado (Dra. Dança/UFBA)

A HISTÓRIA DO TEATRO NEGRO NA BAHIA: A FORÇA DO DISCURSO POLÍTICO-IDEOLÓGICO DA NEGRITUDE EM CENA

86

Régia Mabel Freitas (Doutoranda – UFBA)

POÉTICAS E PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS: ALGUMAS NOTAS A RESPEITO DA INSCRITA NEGRA NA CENA

105

Evani Tavares Lima (Dra. UFSB)

A FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA NEGRA: O ENCONTRO COM TRÊS COLETIVOS NEGROS

120

Onisajé (Fernanda Júlia) (Doutoranda - PPGAC)

PERFORMING MEMORY AT THE MOVEABLE SHRINE

134

M. Nourbese Phillips (Dra. Canadá)

TEATRO LEGISLATIVO E RACISMO: ARTE, POLÍTICA E MILITÂNCIA

146 **Noeli Turle da Silva – (Dr. Pós-doc/PPGAC)**

MEMÓRIA VISUAL DO I FÓRUM NEGRO DAS ARTES CÊNICAS

163 **Fabília Dias (Coordenadora do I Fórum Negro das Artes Cênicas)**

OS COLORIDOS

178 **Cidinha da Silva – (Doutoranda - UFBA)**

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, O REI!

194 **Fausto Antônio (Dr. UNILAB)**

PERSONA /

CULTURAS NEGRAS, ENSINO, PESQUISA E FORMAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS, UMA REFLEXÃO

220 **Evani Tavares Lima (Dra. UFSB)**
Fabília Dias (Coordenadora do I Fórum Negro das Artes Cênicas)

REPERTÓRIO LIVRE /

A TEATRALIDADE DE SI-MESMO NO ENSINO DE TEATRO

233 **Juliano Casimiro de Camargo Sampaio (Dr. UNICAMP)**



EDITORIAL

EVANI TAVARES LIMA
RÉGIA MABEL FREITAS
FABRÍCIA DIAS

A REVISTA REPERTÓRIO: em seu ano 20, n.º 29, é uma edição especial composta por trabalhos apresentados no I Fórum Negro de Artes Cênicas (FNAC), realizado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), em fevereiro de 2017. Busca-se, assim, firmar na Revista, um espaço permanente de discussão dessa temática no âmbito das artes cênicas e dos estudos acadêmicos. Durante os cinco dias que durou o evento, docentes e discentes da Escola de Teatro e de outras unidades da UFBA, artistas, militantes de organizações civis negras e pesquisadores, de diversas áreas, brasileiros e estrangeiros, estiveram reunidos para conhecer, pensar e propor ações, iniciativas e contribuições relevantes ao debate sobre a presença de referenciais africanos e afro-diaspóricos no contexto da educação superior no Brasil.

Entre mesas, palestras, grupos de trabalhos e exposições, o objetivo era o mesmo: criar espaço para pensar formas de inserção efetivas de referenciais da cultura negra no ensino, pesquisa e formação da Graduação, Pós-Graduação e Extensão da Escola de Teatro da UFBA. Nesses encontros, vimos debates qualificados e fortalecidos sobre essa temática, a partir de referenciais atualizados, em termos teórico-conceituais, epistêmicos e estéticos. Um momento histórico para as discussões nesse âmbito, mas também de admissão, por parte da ETUFBA, da responsabilidade institucional de implementar discussões e pesquisas que visem contemplar a diversidade étnico-racial.

Os trabalhos, a seguir, trazem um recorte das discussões apresentadas no Fórum. Acreditamos que eles contem ainda um pouco de tudo aquilo que mobilizou um sem número de mentes e corpos engajados e brilhantes, dispostos a pensar e refletir sobre sua história.

O ensaio que inaugura essa publicação vem bem a propósito das discussões que lhe seguirão, *Post-colonialism and Performance: Political, Cultural and Pedagogic Legacies and Constraints*. Nesse ensaio, o professor Victor Ukaegbu apresenta um panorama histórico do pós-colonialismo entre os séculos XX e XXI. De modo bastante instrutivo mostra o nível de abrangência alcançado, hoje, pelo pensamento pós-colonial no contexto acadêmico e em âmbitos artístico-culturais. Em sua análise, discorre a respeito dos desafios, entraves, implicações, consequências do pensamento pós-colonial e possibilidades em termos políticos, pedagógicos e culturais.

Em *Práticas epistêmicas na educação para as relações étnico-raciais. Refletindo interfaces e princípios*, Rosangela Malachias apresenta uma contribuição muito oportuna no que diz respeito à construção de epistemologias fundadas em referenciais negros. Nesse trabalho, a autora discorre sobre a experiência de implementação de procedimentos e práticas de formação no campo da Comunicação-Educação, na perspectiva da construção de currículos com epistemes afro-brasileiras, aberto à discussão das relações Étnico-raciais e dos Direitos Humanos.

Pensando a arte na diáspora, ensaio de Adalberto Santos, discute o pensamento decolonial e suas influências e impactos sobre os movimentos que reclamam por

outras vias de construção do saber, o *ativismo* é um deles. Ele põe em destaque o potencial poético e estético das expressões culturais negras descendentes e problematiza as formas excludentes de produção do conhecimento no contexto acadêmico.

Em *Artes cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica*, Amélia Vitória de Souza Conrado tece considerações e questões a respeito das balizas, teóricas e práticas do “paradigma científico branco-europeu”, seguidas pelas artes cênicas no Brasil. Ela também discorre a respeito dos potenciais metodológicos e epistêmicos apresentados pelas artes e culturas negras e os desafios de legitimação e implementação desse discurso que se contrapõe ao branco-europeu.

A história do teatro negro na Bahia: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena, de autoria de Régia Mabel Freitas, é uma proposta de linha histórica da genealogia do Teatro Negro na Bahia. Com esse intuito, a autora, traz um levantamento importante (e necessário) sobre as companhias teatrais negras baianas, desde as presenças africanas nos autos populares seiscentista, passando pelo legado de Mário Gusmão para a nova geração até o Bando de Teatro Olodum e outros coletivos negros surgidos nos últimos anos. Ela também destaca alguns pequenos grupos locais.

Quais são as questões implicadas na realização de um discurso negro orientado no processo criativo nos contextos político, artístico e pessoal? Esse é o mote sobre o qual se dá a discussão apresentada por Evani Tavares Lima no ensaio *Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena*. A problematização se dá a partir da perspectiva da artista-pesquisadora-docente.

No texto, *A formação de uma encenadora negra: o encontro com três coletivos negros*, de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), diretora do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), há quase vinte anos, sublinham-se pontos importantes da construção de seu trajeto poético a partir do diálogo com o Bando de Teatro Olodum (BA), o Coletivo Abdias Nascimento – CAN (BA) e Cia dos Comuns (RJ).

Em *Performing Memory at the Moveable Shrine*, Nourbese Phillips discorre a respeito das possibilidades de utilização do discurso poético, em suas potencialidades orais e performáticas, como instrumento de construção e legitimação de uma negritude que celebra a si e sua história. Suas considerações vêm da experiência de seu longo poema performance Zong¹ sobre o afundamento de navios de escravizados por fins financeiros.

No *Teatro legislativo e racismo: Arte, Política e Militância*, de Noeli Turle da Silva (Licko Turle), o novo momento da vida política e social brasileira, a retomada do Teatro Legislativo como tática estética, visibilidade e protagonismo da população negra são os pontos discutidos.

Memória visual do IFNAC - Ensaio fotográfico é uma homenagem ao Fórum Negro enquanto acontecimento singular para todos, todas e tudo que ele significa enquanto proposição e caminho. Muito sensivelmente organizado por Fabrícia Dias, o ensaio fotográfico traz o recorte de alguns momentos do evento, inscrevendo, assim, na memória daqueles e daquelas que lerão esta edição da *Repertório*, negras imagens em processo de revolução.

“Dramaturgia negra” é uma outra vertente do grande universo da produção negra nas artes cênicas a ser descortinada; por essa razão, ela também está contemplada nesta edição. A construção de um discurso negro passa muitas vezes pela assunção da fala em primeira pessoa e da recusa do retrato estereotipado que os paradigmas racistas deixaram como legado. Não à toa, muito da dramaturgia negra levada a cena é original e/ou passa por um revisionismo crítico. O que essa produção inédita necessita é de visibilidade e acesso, e este é o nosso propósito ao publicar dois exemplares dessa escrita.

O primeiro texto, *Os coloridos*, de autoria da prosadora e dramaturga Cidinha da Silva em colaboração com a Cia. Negra de Teatro Os Crespos (SP), é o resultado de uma pesquisa dramatúrgica da prática de um teatro de afirmação negra. Em seguida, temos o monólogo *Arthur bispo do rosário, o rei!*, de Carlindo Fausto Antônio, que retrata a vida e obra de *Arthur Bispo do Rosário*. Para além de ter como mote a história desse extraordinário artista negro, interessa-nos sobretudo sua proposta de escrita poético-estética: sua *negrografia*.

1 Não publicado no Brasil. <http://www.nourbese.com/poetry/zong-3/>

Na entrevista *Culturas negras, ensino, pesquisa e formação em Artes Cênicas, uma reflexão*, busca-se capturar um pouco do pensamento de Inaicyra Falcão, uma das maiores referências de pesquisa nesta área. Nessa fala, a professora Inaicyra tece considerações a respeito dos temas utilizados como disparadores nas principais discussões do Fórum Negro das Artes Cênicas.

Fechando esta edição, apresentamos mais um trabalho na sessão Repertório Livre. *A teatralidade de si-mesmo no ensino de teatro*, de Juliano Casemiro de Camargo Sampaio, coloca em discussão um termo que nos é caro, a teatralidade. E o faz a partir de suas conexões com o teatro-ensino e sua relação com o eu objeto-eu. O artigo apresenta também interessante contribuição no que diz respeito à problematização dos referenciais bibliográficos utilizados pelos professores de artes cênicas no Brasil.

Destarte, o Fórum Negro de Artes Cênicas foi um grande e necessário marco para nós, pesquisadoras/es negras/os. A abertura das portas da ETUFBA para socializarmos esse nosso debate através desta Revista nos permitiu reunir mais uma vez essa plêiade negra de intelectuais, artistas e militantes que discute, valoriza e divulga a nossa arte. As significativas exposições das Mesas, as promissoras reuniões dos Ateliês, as ricas trocas conceituais na Roda de Pesquisadores foram experiências ímpares para a Produção e as/os partícipes.

Artes cênicas, negritude, artes negras, formação acadêmica, ativismo, poéticas, processos, políticas e novos paradigmas. Desejamos agora que os leitores deleitem-se sobre essas nossas perspectivas pedagógicas do fazer teatral que contemplam e enaltecem os referenciais africanos e afro-brasileiros. Visitar o percurso temático desta publicação e perceber a unicidade e potencial transformador de cada uma dessas proposições nos dá uma imensa alegria. E é assim, com todo orgulho, desse coletivo que se formou em torno do I FNAC, que declaramos “abertos os diálogos em torno das africanidades diaspóricas!”²

EVANI TAVARES LIMA: é Coordenadora do I Fórum Negro das Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA – 2017). É atriz, pesquisadora e professora da área de Artes. Docente adjunta em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 2010). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2002). Capoeira Angola como Treinamento para o Ator. Salvador: EdUFBA, 2008. Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

RÉGIA MABEL FREITAS: é Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora do Teatro Negro Brasileiro. Docente de Graduação e Pós-graduação em faculdades privadas e Articuladora de Arte e Cultura dos Ensinos Fundamental e Médio da Rede Pública do estado da Bahia. Autora do livro Bando de Teatro Olodum: uma política social *in cena*.

FABRÍCIA DIAS: é Performer e pesquisadora do teatro e performance negros brasileiros. Coordenadora do Fórum Negro das Artes Cênicas. Licencianda em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e formada pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música (FAFI-ES). Atuou como bolsista nos projetos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), Grupo Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos (CELULA), e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), Teatro UFBA. Articuladora no Laboratório Poéticas da Afetividade e no coletivo Pulso Artes Cênicas.

EM FOCO

POST-COLONIALISM AND
PERFORMANCE: POLITICAL,
CULTURAL AND PEDAGOGIC
LEGACIES AND CONSTRAINTS

VICTOR UKAEGBU

UKAEGBU, Victor.

Post-colonialism and performance: political, cultural and pedagogic
legacies and constraints.

Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **12-34**, 2017.2

RESUMO

A maioria das sociedades pós-coloniais continuam a suportar as cicatrizes do colonialismo europeu em seus domínios culturais, políticos e pedagógicos. Relacionamentos neocolonialistas com seus antigos colonizadores continuam a afetar as condições históricas e materiais de cada nação-estado pós-colonial na medida em que molda a sinergia entre os sistemas culturais de indígenas e estrangeiros e como as sociedades pós coloniais modelam seus universos. Este ensaio olha amplamente para o estado do pós-colonialismo no século XXI, argumenta que embora haja oportunidades, a performance pós-colonial ainda está sujeita a restrições políticas, culturais e pedagógicas.

PALAVRAS CHAVES:

Pós-colonialismo.
Performance Pós-colonial.
Cultura. Educação.

ABSTRACT

Most postcolonial societies continue to bear the scars of European colonialism in their sociocultural, political and pedagogic domains. Neo-colonialist relationships with their erstwhile colonisers continue to affect the historical and material conditions of every postcolonial nation-state to the extent of shaping the synergy between indigenous and foreign cultural systems and how postcolonial societies model their new universes. This essay looks broadly at the state of post-colonialism in the 21st century, it argues that while there are opportunities, postcolonial performance is still subject to Political, Cultural and Pedagogic constraints.

KEY WORDS:

Post-colonialism. Post-colonial Performance. Culture. Education.



INTRODUCTION

COLONIALISM was a hydra-headed invasive misadventure that presented itself in many forms and guises globally, it generally mutated with local conditions in order to locate itself firmly in the histories, presents and futures of its victims. The onset of colonialism in various geographical locations is difficult to pin down with any degree of certainty. Depending on the version of history and reason for recall and as basis for postcolonial criticism, colonialism in Africa, Asia and the Americas often started as unofficial benign incursions masquerading as one or all of several varieties of trading and so-called civilising missions, as foreign religious activities and quest for economic dominance backed up by false treaties. These benign conditions later dove-tailed smoothly in the lived experiences of every colonised society with the official versions characterised by cultural violence, economic exploitation, and hegemonic relations, all ultimately leading to the degradation and disruptions of local indigenous secular and sacral order.

In Africa for instance, it started with the first chance arrival of the European maritime traders in the 15th century in what was then known to Europeans as the coastlands of West Africa before taking a distinctively hostile turn with the scramble for and partition of Africa. From 1870 when less than ten percent (10%) of the continent was in direct control of Europe, European colonialism expanded rapidly through the 1880s and to 1900 when Europe's imperialist agenda and aggression,

diplomatic pressures, expanding trade and accelerated identification and exploitation of local economic resources, military invasions, and broken treaties led to the eventual conquest and colonisation of more than ninety percent (90%) and vast sections of Africa, the exceptions being Liberia, the colony of freed slaves from North America, Ethiopia (then known as Abyssinia and present-day Somalia).

European colonisation of the Americas started in 1492 when a Spanish trading expedition led by the Italian and Genoese explorer, Columbus' search for a new trade route to India and the Far East 'discovered' a so - called 'New World' after landing accidentally and setting up the first European settlement in the Americas in Taino in the northern part of Hispaniola. This eventually led to more expeditions by Columbus and incursions into the hinterland and eventual colonisation of Bahamas and other West Indian/Caribbean islands by different European nations including Cuba and Puerto Rico.

On the back of Columbus' expeditions, the treaty of Tordesillas signed between Spain and Portugal in 1494 which divided the world outside Europe into Castilian (Spanish) and Portuguese hemispheres for exclusive territorial conquest and colonisation domination opened the Americas to European presence brought Portugal into present-day Brazil when in April 1500, Portuguese settlers arrived on the shores of Rio Buranhém in Bahia under the direction of Pedro Alvares Cabral. This move was reinforced in April 1529 by the Treaty of Zaragoza which set out the antemeridian or geographical locations in then mariner's maps, making it possible for other European nations to foray for territories outside Europe.

The European colonisation of India and Asia was not too different for that of Africa and the Americas, it being propelled in the early 16th century by the establishment of many trading outposts by the Portuguese along west coast India and former Ceylon, the present-day Sri Lanka. This spurred on other European powers to the point that from the 17th to early 18th century long-established Indian civilisations and democracies were riddled and weakened by local dynastics rivalries and internal strife fostered by rival European nations (especially Britain, France, the Dutch, Denmark and Norway) squabbling for holdings and economic exploitation of the rich and vast Indian sub-continent. This essay explores the extents to which the history and development of post-colonial performance and performance-making

could venture beyond negotiating the political, cultural and historical domain of Postcolonialism to how an understanding of its intertwined relationship with conditions in the postcolony and globalism make it a new and re-imagined challenge for performance makers and theorist to seek for ways of keeping it current in educational, political, social and cultural discourses.



POST-COLONIALISM: A NEW OVERVIEW AND PROBLEMATIC LEGACY

There is no doubting that European imperialist misadventure to other parts of the globe consisting of different cultures, civilisations and histories was founded entirely on an imperialist agenda and specifically on economic, political, and social considerations. These missions could only survive on the destruction of their local counterparts and the conscious denial, structured dismantling and erasure of local cultures and histories and their re-writing through European cultural filters and tropes that were all about promoting European civilisation, interests and systems as the only norms against which every non-European conventions sociocultural systems cultures could only be seen through an *other* lens. While each colonised society and culture deployed various resistance strategies against European colonisation and imposition of foreign systems and cultures on their countries, like colonialism itself whose manifestations depended on the wishes of the colonising European nation, the resulting anticolonial moves that also date back to the first disparate and mainly un-recorded acts of resistance, were also culture and location specific and depended not on Europe alone, but on how the colonised societies viewed their past and present and what they wanted for the futures that the colonising powers were busily shaping for themselves.

Post-colonialism is thus, a multifaced condition with an even much more variegated history and effects across the globe. While it is challenging and occasionally ambivalent to speak or write about the common factors and features of

postcolony with absolute objectivity, post-colonialism is essentially a multi-local condition founded on and rooted in a system of differences, binaries and multiple reconstructions. The effects of these binaries and constructs are very obvious, in constant flux and manifest variously in cultural, social, economic and epistemological terrains in formerly colonised societies. Each postcolony is different, is simultaneously local and glocal in its experiences and context and for which reasons I use the term, *glocal* to mean the sociocultural consciousness and state borne out of colonialism and one which leads to “the dialectic between the local and the global” (BUONANNO; SAMS; SCHLOTE, 2011, p. 1) or a “glocal historiography” (BUONANNO; SAMS; SCHLOTE, 2011, p. 3) consisting of experiences of different cultures. Postcolony in this essay refers to the lived experience and conditions that come with colonialism. In other words, the postcolonial condition is a composite of differences across existential spheres and to my mind, what Achille Mbembe describes variously in *On the Postcolony* (2001) and in an interview with Christian Hoeller, editor of *Quarterly art/theory/cultural studies* journal as “... as a timespace characterized [sic] by proliferation and multiplicity....a temporal formation, the postcolony is definitely an era of dispersed entanglements, the unity of which is produced out of differences. From a spatial point of view, it is an overlapping of different, intersected and entwined threads in tension with one another...” <https://www.laits.utexas.edu/africa/ads/1528.html>

Among the many forces that shape various postcolonies and *post-colonialisms* as socio-political constructs and as a narrative and critical trope, are the selfish single-minded imposition of *the foreign* on *the local* and the consequent disruption of cultural histories and logical development in the colonised, the reason and nature of foreign intrusion and the specific contradictions and subjectivities that make up local responses to colonial, anticolonial and postcolonial interactions. Another and arguably the most damaging in terms of its lasting and corrosive legacy on formerly colonised societies is *how* the resulting disruptions and foreign impositions on the lived experiences and cultures of pre-colonial societies re-drew sociocultural and geographical boundaries, synthesised and forged previously unrelated social and cultural histories into new polities and nations, irrespective of their often glaring differences.

Since it started and was used loosely from the onset of colonialism by political and cultural intelligentsia in colonised societies as a combination of critical, cultural and political strategies for dismantling the insidious legacy of colonialism, the concept of post-colonialism and its associated tropes, practices and normative categories have grown across diverse fields and levels of human interaction from history and archaeology to popular culture and performance, theoretically and practically. It has spawned new ideas, altered as well as reinforced global views on a number of associated terms and counter-discourses such as Orientalism, Self, *Other*, resistance, opposition (SAID, 2006), and brought about a rethinking of what people mean when they use concepts and tropes such as representation, hybridity, syncretism, homogeneity and heterogeneity, *difference* and *othering*, diaspora, neo-colonialism. Broadly-speaking, post-colonialism did not only shape, it has had a direct impact on the development of intercultural, intra-cultural, cross-cultural, multicultural and transcultural performances and tropes.

Rather than bridge the gap between former coloniser and former colonised peoples and societies, it has sharpened distinctions and differences. It has responded and adjusted to every exigency that the controllers of global capital and socio-political systems, and their local lackeys in postcolonial nations across the world and race groups have thrown up. Its impacts in shaping the framing and reading of class relations in either of essentially Marxist and socialist terms in postcolonial states have perpetuated if not deepening divisive internal sectional and cultural furrows that were first used by colonialist to divide and stop people from mounting effective oppositions to their presence and impositions and for controlling and enlarging their economic holdings. More importantly, it has been a factor in the re-imagining of relationships, binaries and subjectivities in politics, race and culture relations such as Freedom/oppression, Home/exile, Homogeneity / heterogeneity, Imperialism / Nationalism, Inclusion / marginalisation, Indigenous/ foreign etc. It has underpinned re-imaginings and multiple readings of critical tropes and facilities and of ideological and political constructs as among them being Feminism, Gender relations and imbalance, Revisionism, Rewritings, Objectification, *Tricontinentalism* (WISKER, 2007), us-them, foreign and local, apartheid, anti-colonialism, Commonwealth, Afrocentrism, Eurocentrism, Decolonisation, Pan-Africanism, Pan-Arabism, Resistance.

What is not in doubt however, is the fact that post-colonialism marks the end of a colonialist enterprise and foreign incursion from one cultural topography to another and the imposition of a foreign sociocultural consciousness on a place and people with different systems and worldviews. Although its' original primary purpose from the very beginning was to reflect on, examine, dismantle, contest and interrogate the many explanations and reasons that historians, cultural anthropologists, sociological and political theorists have advanced for the end and effects of colonialism, post-colonialism has moved from an emphasis on the historicisation of precolonial and colonial experience and examination of the actions of the foreign to a critical spotlight on the internal tensions and contradictions that independence and end of colonialism promised but have so far failed to deliver. By focussing simulataneously on both former coloniser and colonised and on the counter-discourses produced by the conditions of the latter, post-colonialism de-stabilises extentialism surrounding history, race and class relations as a cultural construct and acquired doubly significant polyvocality as a critical trope

This polyvocality is not only important in addressing national issues, a lot of new second and later generation performance makers and writers in many postcolonial countries in Africa and Asia such as Esiaba Irobi (*Hangman Also Die*, 1989 and *Nwokedi*, 1991), Wole Soyinka (*King Baabu*, 2002), Stella Oydepo (*A Play That Was Never To Be*, 1998) to mention a few, have resorted to the combination of indigenous and modern metatheatrical performance strategies, postcolonial binaries and disruptions, and postmodernist subjectivities in order to critique social malaise, political corruption, gender nomation and formations and imbalance and other subjects in their plays and countries. Esiaba Irobi went further to challenge conventions surrounding postcolonial theory in his essay, "The Problem with Post-colonial Theory: Re-Theorizing African Performance, Orature and Literature in the Age of Globalization and Diaspora Studies" (2008). Irobi's implied quest for a re-imagining and re-definition of Post-colonialism in African and postcolony terms is far more than a theoretical and radicalist exercise. Such a quest needs to be a main concern and pre-occupation for theorists and practitioners of post-colonial performances but more so for pedagogy, education, culture and development theorists and activists if Post-colonialism is to remain relevant. Here, I mean that the relevance of the post-colonia performance is contingent on capturing and re-invigorating the gains of past and present thoughts on post-colonialms in the

postcolony whilst continually challenging imperialist attempts to consign it to history, to the classroom and to the odd line in metropolitan libraries.

Significantly, Post-colonialism has diversified the domain of theatre and performance, theoretically, practically and strategically but its exploration of the various socio-political and ideological forces contingent upon the relations between many postcolonial societies in Africa, Asia and the Far-East and their former colonial overlords, remains far from convincing. In other words, this presentation is of the view that post-colonialism has achieved notable goals that have combined to make it the radical trope critical trope it is today, among these are the development of post-colonialism as an academically framed critical category and its' assimilation by performance makers and into sociocultural and pedagogic developments of the 20th and 21st centuries.



POST-COLONIALISM'S CONTENTIOUS SPACE

Like its antecedent discourses (Colonialism and Anti-colonialism), Post-colonialism has always been part of human evolution and history. While it emerged as a socio-political and cultural phenomenon its history and development are far much earlier than the late 19th to the beginning of the 20th century when many colonised societies in Africa, Asia, the Middle-East and Far-East began their quests for political and economic freedom from their erstwhile colonisers and mostly western European nations. The brief history and overview given above and in the context of this essay do very little to represent or capture any one of the various socio-cultural and ideological terrains and subjectivities that characterise the multifaced concept and field that Post-colonialism has since become and which it continues to track. Despite the postmodernist redacted reading that surround the condition in the 21st century it is logical to aver that Post-colonialism has a long history dating back to very ancient human civilisation on earth and well before recorded history, to a time when a human society invaded or

occupied another for a while and then left or was made to leave for any number of reasons. Like colonialism whose effects reach every area of a society's existence, post-colonialism has a very wide berth and reach, a factor that accounts for the spread and appropriation of the concept and its discourse in every areas of the arts, humanities, and social sciences. Post-colonialism does not only manifest itself in various forms, contexts and tropes in the post-contact history of former colonies and the new nations that colonial projects birthed and spawned in especially Africa, Asia, Australia and the Americas, the tentacles, effects, subjectivities, discourse and counter-discourses of post-colonialism are global.

However it became an academic discourse from the mid-20th century. This was essentially through two main facets, the first being the political activism and writings by mostly people of colonial heritage such as Aime Cesaire, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Michel Foucault to name a few. The second avenue through which post-colonialism became established was the activities of social anthropologists, sociologists, politicians, novelists, dramatists, poets and artists of both colonised and colonising /coloniser provenances whose writings and performance activities across all spheres were predicated on three inter-related subjectivities. First, was the need to revive and historicise colonised people's lived and cultural experiences, the second was the logical recognition of colonialism as an affront and an unwelcome invasion of indigenous civilisations, life-styles, cultures and practices by a foreign culture. Thirdly was the appreciation that colonialism and the colonial period were not natural developments in the cultures and polities of the colonised, but a distinctively traumatizing and definable break in the history and cultural trajectory of a colonised society. (TOYNBEE apud JEYIFO, 1996)

Setting pre-17th Century Greek, Roman, Carthaginian, Macedonian, Arab and western-European and other world contacts outside the frame of this essay Post-colonialism as a discourse and form of socio-political and cultural engagement remains in my view an ambiguous derivation and conundrum; a continually evolving field and changing concept that is best understood from loosely-defined contexts, each of which addresses the pre-colonial conditions of a society, the nature of the colonising foreign power's colonising project, how the colonised society and culture responded to subsequent foreign impositions and what they

expected with the end of colonial rule and occupation. This is irrespective of whether such expectations and outcomes are achievable or not, realistic or imaginary, nationalistic or revolutionary, conservative or radical, fulfilled or disappointing. The facts that global commerce and neo-colonial relations continue to link many formerly colonised societies and nations to their former colonisers renders post-colonialism very much an existential construct that cannot be separated from the material conditions of peoples and nations. While this has led to many contesting and contentious definitions and readings of the term, there has also been a general misconception of post-colonialism in certain circles. A mis-conceived reading is one that considers or imagines post-colonialism to be a fixed sociocultural state or condition that denotes an end-stage or endgame after which a society or culture, having gained independence from a former colonising country, becomes sealed or is ossified into an immutable state of being.

This kind of reading is far from the reality of post-colonial societies and explains why in *The Empire Writes Back*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.) (1989) propose an inclusive and processual definition that brings divergent and contrasting view of post-colonialism under a common relational umbrella. Their definition continues to attract critical attention because in addition to highlighting the ontological roots of post-colonialism, they interrogate the reasons for how and why the term and its various context-derived strategies may be approached from different perspectives. Their definitions draws attention to the nature of post-colonialism and the postcolony as on-going processes thus, negating as well as contesting views of post-colonialism as the fixed, archival state of a people, culture or nation state after colonisation. According to Ashcroft et al. (1989, p. 2), post-colonialism is a continuum for they argue:

We use the term 'post-colonial', however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonisation to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression.

Stephen Slemon's well-publicised comment goes further by drawing upon the fact that history is a process that links the past, present and future into a continuity

and for which reason I think post-colonialism, especially as a performance construct and trope, should never privilege the past over a society's present or run the risk of sacrificing the present and future, even when celebrating, reviving and historicising the past. According to Slemon (1991, p. 3):

Definitions of the 'post-colonial' of course vary widely, but for me the concept proves most useful not when it is used synonymously with a post-independence historical period in once-colonised nations, but rather when it locates a specifically anti- or *post-colonial discursive* purchase in culture, one which begins in the moment that colonial power inscribes itself onto the body and space of its Others and which continues as an often occulted tradition into the modern theatre of neo-colonialist international relations.

It stands to reason that since the past and the present are related as parts of human-kinds' evolutionary process and spectrum, it is impossible to excise or isolate the present and the future in explorations of the post-colonial and the postcolony. In fact, as Peter Childs and R. J. Patrick Williams (1997) assert in *An Introduction to Post-Colonial Theory*, while post-colonialism may "refer in part to the period after colonialism" (p.1) they recognise the need to problematise the concept and so go on to ask the question that both highlight what post-colonialism has been about and in my view, part of what it ought to be about;

...[A]fter whose colonialism? and after the end of which colonial empire....clearly there has not been just one period of colonialism in the history of the world – indeed, ... a colonising power may itself have once been a colony.... A major contention in post-colonial studies is that the overlapping development of the ensemble of European colonial empires – British, French, Dutch, Spanish, Portuguese, Belgian, Italian, German – from the sixteenth century onwards (but especially in the nineteenth), and their dismantling in the second half of the twentieth century, constitutes an unprecedented phenomenon, and one with global repercussions in the contemporary world, so that one answer to the question 'When is the post-colonial?' is 'Now' (1997, p. 1-2).

On their part, Helen Gilbert and Joanne Tompkins (1996) take a different view and suggest a definition that considers post-colonialism more appropriately as a historical and sociocultural process and one which accommodates the present and future conditions of a formerly colonised society. In their words,

The term [*post-colonialism*] – according to a too-rigid etymology – is frequently misunderstood as a temporal concept, meaning the time after colonialism has ceased, or the time following the politically determined Independence Day on which a country breaks away from its governance by another state. Not a naïve teleological sequence, which supersedes colonialism, *post-colonialism* is, rather, an engagement with, and contestation of, colonialism's discourses, power structures, and social hierarchies. . . . A theory of post-colonialism must, then, respond to more than the merely chronological construction of post-independence, and to more than just the discursive experience of imperialism. (GILBERT; TOMPKINS, 1996, p. 2)

Post-colonialism in performance or performing the postcolony is a modern theatrical trope rooted in the economic colonialism of western European imperial powers of mainly Portugal, Spain, Belgium, France, Britain, Italy, Germany and the kingdom of the Netherlands / Holland that culminated in the 'Scramble for Africa (1874-1914), including of course, British colonisation of vast colonies in Asia. European colonialism was premised on 19th century territorial expansions and writings such as Joseph-Ernest Renan's racist diatribe in *La Réforme intellectuelle et morale* (1871) that was predicated on a poorly-judged espousal of the superiority of the white race over others to which he consigned to the roles servitude for differing reasons and contexts. If anything, the links between globalism and neo-imperialist designs and linking of across the globe, the imposition of a foreign socioeconomic construct on non-European societies and the imagined inferiority of colonised peoples and especially cultures of black descent, implicate Joseph-Ernest Renan and Western European states in post-colonialism, contrary to any suggestions that previously colonised societies are now free to do as they please. Perhaps Arun Mukerjee (1990) shines the most critical of spotlights on post-colonialism as a modern ever-evolving construct and on how performers

and performance should address the concept as an on-going debate in the article, "Whose Post-Colonialism and Whose Modernism?" (1990).

In effect, Post-colonialism has not stood still as a fixed construct or like colonialism, been shunted into a forgotten alleyway. Nor has it become a philosophical and theoretical abstraction located within a specific historical period. Its legacies (positive and negative, benign and insidious) run deep in the very substrata of development, governance and pedagogy in postcolonial nation states and very widely in global relations. It has evolved and changed as the world, societies and global relations have changed and in the process. Post-colonialism has become a primary lens and extensive critical framework for interrogating internal relations in postcolonial states where, as in the case of most African polities in the 21st century, the ruling political-industrial and military elite retain power, cling on to and use the various colonial structures that those who fought for political independence resisted and touted as the first to be eradicated, come independence from European rule.

If it can, how should politics, philosophy, history, economics, culture and education interrogate and negotiate the diverse contours of post-colonialism in the the very troubling and unsettling climate of the second decade of the 21st century? What should the focus and locus standi of postcolonial discourse in performance be? Should postcolonial performance for example, remain trapped as an abstract topic in classrooms staged periodically for examinations and periodic festivals and events of which each country has its share or align itself to the original purpose of performance, that being to challenge, examine, and reinvigorate society? Is postcolonial performance, theoretically and practically, capable of or actually highlighting and destabilising the still pervasive legacy of colonial rule? Can it expose the internal decay, corruption, mass poverty, the deprivations and degradations that home-grown political economic actors preside over and use to de-humanise majority of the citizenry in supposedly independent postcolonial nation? Can Post-colonialism speak to a postcolony and to postcolonial conditions globally without echoing or repeating the accusations and narratives of former colonisers against their former territories? The answers to these questions would and do terrify educational administrators, council workers and cultural activists frightened of losing their jobs and commissions by what public uncensored performances on these subjects would unleash. Despite these concerns some

performance-makers are undaunted, but rather emboldened as they adjust and point the lens of post-colonial criticism in-ward in educational, political, social and cultural settings in different postcolonies.



POLITICAL, CULTURAL AND PEDAGOGIC CONSTRAINTS

In the face of different definitions, a realistic construct for post-colonialism as a discourse and performance form and strategy in the 21st century is one that factors in historical, cultural, socio-political and economic circumstances that underpin, justify, seek to explain or interrogate colonialism as a project aimed at extending a nation's rule and cultural influence over another territory beyond its legitimate boundaries or what Leela Gandhi (1998) describes as the "West's attempts systematically to cancel or negate the cultural difference and value of the "non-West". Conceptually and in practice post-colonialism evades neat categorisation and should continue to resist simple, un-problematized definitions.

Since "post-colonial" and its contexts, related disciplines and provenances vary widely but is no longer primarily the many references to the conditions and time when former colonies of European empires became politically independent sovereign states, limiting the range and aesthetics of postcolonial performances to such concerns or even aligning itself firmly to the periods and conditions that marked the end of colonial rule is very limiting. The fact is that despite their political independence from former colonisers, colonialism has merely morphed into cleverly disguised bilateral and multilateral relations and has continued in the twin-guises of neo-colonialism and globalisation right from before postcolonial nations gained their so-called independence from erstwhile colonisers. These destabilising and debilitating conditions have always held back and truncated the dreams of independence. They have been growing in complexity to the detriment of postcolonial polities and economies but reached unimaginably unconscionable states in the wake of rapid globalisation of the late 20th and early 21st centuries.

Commentators such as Gayatri Spivak (1990), Said, and Achebe among many have argued in various fora that achieving political independence neither solved the problems in former colonised countries nor ushered in the much anticipated changes beyond the local lackeys and well-trained henchmen of former colonial powers taking over the external instruments and paraphernalia of politics from erstwhile colonisers.

These critics argue and rightly so, that although post-colonialism may have ushered what can only be described as a kind of new beginning, it was not necessary the end of colonialism. Little changes have happened since the *new* countries or their re-designation into new polities simply reinforced the coralling of pre-colonial societies in new socio-political configurations as was the case all over Africa and Asia in general. The new nations bought holistically into foreign socio-political models with many of them being lured into socioeconomic projects created by departing colonisers for the continued exploitation of the newly independent countries. In almost every case on record, the immediate post-colonial ruling and military elite did more than sustain semblances and mutations of European rule based on 'divide and rule' and the exploitation of the masses by the new local elites whose actions helped to reproduce and sustain colonialism in the form of neo-colonialism. Unfortunately, because the socio-political, educational and cultural institutions that came with first stage post-colonialism did not dismantle the infrastructure of colonialism, it struggled to shake off the ambiguity surrounding its' definition and strategies in political, pedagogic and cultural discourse in both of post-colonial and former coloniser societies. The single commonality that first-stage post-colonialism shares in postcolony globally is the use of the term to cover all theories, practices and strategies designed to tackle the effects of colonialism right from the start of colonialism and continuing up to today.

While there may be some consensus in postcolonies and former coloniser societies about the remits of the term such as it being an inclusive facility for effecting "the recuperation and reappraisal" of a colonised people's history (CROW; BANFIELD, 1996, p. 61), there is little evidence in practice that post-colonialism has had a huge impact on altering relations between erstwhile coloniser and former colonised or even in generating change and transformation in post-colonial nations. This is just one of the many political and cultural constraints that the form

faces globally. Evidences suggest that while critics such as Lawson are right to describe post-colonialism as a “politically motivated historical-analytical movement that engages with, resists, and seeks to dismantle the effects of colonialism in the material, historical, cultural-political, pedagogical, discursive and textual domains” (LAWSON, 1992, p. 156), the concept’s political, cultural and pedagogic remits have been far more successful and evident in the world of performance where it has played a significant role as both a “textual effect and a reading strategy”. (GILBERT; TOMPKINS, 1996, p. 2)

As a sociocultural response, post-colonialism is a radical space and its writings and performances have been used to expose and interrogate the often-denied racist pivot and self-centred economic rationalisations that underpinned colonialism and which reinforces neo-colonialism. While this interrogation is one of the reasons post-colonial performances and studies receive more of lip-service in political and academic circles than becoming the platform for redressing the effects of colonialism, it is has gone from apologetics to becoming a radical and critical platform for contesting neo-colonial impositions by post-colonial societies and for interrogating colonial and neo-colonialism enterprises in relations between former colonial powers and the so-called second and third-world or developing nations in the face of globalisation.

In performance, post-colonialism has always been a contested space, from its early stages when the aim appeared to be that of trying to defend and explain colonised societies and culture to the understanding of their colonisers, to the second stage period when performers in post-colonial performances used strategies of self, selfhood and inverted *othering* to distinguish themselves from the dominant *other*. It has provided huge opportunities. In other words, post-colonialism has been effective as a performance trope in tackling the West’s attempt to paint former colonies and in the process fragment and distort their lived histories and contemporary experiences (Gandhi, 1998) as in the visual representations of the topographical maps of Africa, pre and post-colonialism. The questions remain to be answered as to how far and how well post-colonial performance has been successful in negotiating and overcoming the political and cultural constraints that birthed it, which it has struggled to shake for a long time and which now

unfortunately, include dismantling the destructive impacts of colonial legacy from the educational, political and cultural lives of postcolonies.

Gilbert & Tompkins' (1996) deployment of post-colonialism as textual and reading strategies offer an effective framework for historicising colonial experiences, for contesting and dismantling derogative primitivising narratives about the formerly colonised. The framework could be even more effective than hitherto as a performance trope for facilitating self-criticism, self-examination and for exploring the various socio-political and economic conditions that hold postcolonial states from meeting their advertised visions and goals. This in my view, is a historiographic task and approach that should unite education, politics, culture and history in a network of inter-connected aims and strategies rather than continue with the current practice of separating these discourses. The needs to address colonial powers and former colonised societies having to explain and defend their cultures and histories have been fully and exhaustively discussed and satisfied across disciplines, tropes and genres. What theorists and theatre-makers of all legacies need now do is re-double their efforts and shine the critical spotlight on self-reflection and examination of the internal dynamics of postcolonial states. New postcolonial performance ought to emphasise the present and future simultaneously from two perspectives. First is emphasise how postcolonies have fared and suffered from the effects of local failings and self-inflicted poor policy-making errors, and secondly, tackle the consequences of imperial capital and globalisation on postcolonies. These two remits would stand a chance if performance theorists and practitioners avoid sociocultural myopia as well as abjure the collective amnesia and poor historicisation that are produced a people's lived experience and future are premised exclusively on old rituals and mythologies.

CONCLUSION

Today, there are two broad categories in the study and practice of post-colonial performance. Both categories have as it were, gone through and mirror to differing levels, the historical, philosophical, ideological, heuristic, radical and militaristic tendencies that characterised the growth and development of the form. The first category which I describe tentatively as *introspective post-colonialism* for lack of a better nomenclature is more than a discursive and critical strategy and vocabulary. It is a concept whose ontology is not limited to a period or to one incident. This is in effect, a making and reading strategy in which the root causes; psychological, sociocultural, economic and political effects of post-colonialism, are braided through all structures and institutions and knowledge systems and logically, exert visible lasting effects on the fabric of a postcolony society. *Introspective* post-colonial performances look inward and outward simultaneously. They are primarily, a framework for self-examination and thus, are justly critical of of the state and conditions of postcolony, even when they posture towards their former colonisers. For these reasons and although still subject to sociocultural and political exegeses of local performance ecologies, performance theorists, practitioners and academics approach *introspective post-colonialism* holistically and have created strategies and critical vocabularies that satisfy local tastes that are incidentally nurtured by the same historical and existential conditions they tackle. The political, cultural and pedagogic constraints faced by performers in this first category of post-colonial performances (*Introspective*) are contingent on the political disposition of the ruling class and funding, the latter itself being subject to and often a victim of the corollary effects of global capital and neo-colonialism.

The second category, again loosely-described as *secondary post-colonialism* for lack of a better term refers to the content, approach and conditions in which post-colonial performance is framed, appreciated, studied, read, created, presented and encountered as a by-product of colonialism in a former colonial European nation. These European nations and their cultural capitals and performance traditions are implicated in post-colonialism by vicarious experience unlike the direct and personal experiences of the form in postcolony cultures. *Secondary post-colonialism* leans

towards and aligns itself more closely to and with intercultural and syncretic performances, both products and derivatives of colonialism and post-colonialism. The categories theoretical underpinnings, appropriateness, effectiveness and authenticity, study and practices of *secondary post-colonialism* have been questioned by many critics from from postcolonies. Many of such criticisms by the likes of Soyinka (1988), Bharucha (1993) and Balme (1999) have questioned post-colonial performance practice and tropes outside formerly colonised cultures where productions have been dogged by controversy for many reasons ranging from inappropriate contextualisation, for conflating and misrepresenting whole cultures with cultural fragments and atmospherics (Soyinka). They have been faulted for other reasons as well, from their non-contextual appropriations and misinterpretation of indigenous postcolony materials and tropes for superficial economic reasons to claims of cultural distortion (Bharucha). Specifically, Soyinka and Bharucha aimed their critical barbs at productions of a well-known text and cultural material that had historical and ritual significance that their adaptors did not recognise or contextualise culturally and historically. The two materials are Soyinka's Soyinka's *Death and the King's Horseman* directed by Phyllida Lloyd at the Manchester Royal Exchange Theatre (RET) in 1990 and Peter Brook's *The Mahabhrata* that opened in London and later toured to other European capitals and to India.

The first form of post-colonial performance, the *Introspective*, is arguably the more powerful of the two because of its agency and in consisting of performance forms and strategies that are indigenous in origin, are firmly rooted in or derived from home-grown syncretism. Their provenance and dramaturgy knit political, cultural and pedagogic discourses and remits together and are most effective in post-colonial societies where interrogating post-colonialism is not a choice but an existential necessity that can neither be ignored nor be consigned to any one discourse alone such as to culture and education. This form does what post-colonialism ought to and is designed to do and achieves more than the "textual effect and reading strategy" Gilbert & Tompkins (1996, p. 2) highlight as its primary critical index.

This essay takes the view that the two productions of Soyinka's *Death and the King's Horse Man* and Brook's *The Mahabhrata* were bold and imaginative. Both managed to draw some attention to issues and subjects that post-colonial

performances generally explore. However theoretically and stylistically, their re-mits and approaches owe more to intercultural and transcultural discourses than to post-colonialism. In fact, it was their overtures to post-colonialism, whether intended, un-intended or just plain reckless, that raised heckles and exposed their shortcomings as cultural products. They revealed the very challenging political, cultural and pedagogic constraints that post-colonial performance and study face in former coloniser countries. Time does not permit one to undertake a detailed study of examples of performances and why post-colonial performance practice, different from its study and criticism, remains contentious and an ambiguous and ambivalent project in academies in former coloniser societies. The policy of avoiding divisive nationalistic sentiments and the resistance of governments to forms of cultural and political actions that nurture sectional cultural and historical sensibilities in western multicultural metropolises mean that postcolonial performance faces political, cultural and pedagogic constraints. These constraints may not necessarily oppose studying the form but they do disadvantage practice which is in every sense a more effective route to learning and understanding a concept and history. This approach to post-colonial performance is different in comparison to how the form has flourished in postcolony settings in Africa and Asia.

In countries such as Brazil and the US that were birthed by colonial experience of both the exploitation and settler types, post-colonial performance sits at the interface where *introspective* postcolony-grown and *secondary* post-colonialisms meet. Practitioners in such societies have many more complex variables to play with, to research and interrogate and this is what makes post-colonial performance a rich vein of creativity and imagination in such creative spaces. However, these complex variables and opportunities to create something fresh, vibrant, living and authentic also come with very unique political, cultural and pedagogic constraints. This is the creative question for Brazilian practitioners, critics, cultural agents, politicians and educators have to tackle robustly. The result will hopefully yield another strand or genre, a different post-colonial performance discourse and practice that captures and interrogates the unique cultural topography of Brazil and similar societies of which there are more, where exploitation and settler colonialism produced sociocultural postcolony societies that are quite different from what there are in Africa and Asia. Their experiences will not only enrich the field

of post-colonial performance, it will bridge the boundary between what I see as home-grown *introspective* and *secondary* post-colonial performance traditions.



REFERENCES

- ASHCROFT, Bill; GARETH, Griffiths; HELEN Tiffin (Ed.). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- BALME, Christopher. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 1993.
- BUONANNO, Giovanna; SAMS, Victoria; SCHLOTE, Christane. Glocal Routes in British Asian Drama: Between Adaptation and Tradaptation. *Postcolonial Text*, v. 6, n. 2, p. 1-18, 2011.
- CHILDS, Peter; WILLIAMS R. J. Partick. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. London: Prentice Hall: Harvester Wheatsheaf, 1997.
- CROW, Brian; BANFIELD, Chris. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- FANON, F. *The Wretched of the Earth*. Constance Harrington (Trans.) Reprinted 1990. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.
- HOELLER, Christian. *Interview with Achille Mbembe*. Available in: <<http://www.stanford.edu/~mayadodd/mbembe.html>>. Accessed: 5 Oct. 2017.
- HOELLER, Christian. *Interview with Achille Mbembe*. Available in: <<https://www.laits.utexas.edu/africa/ads/1528.html>>. Accessed: 5 Oct. 2017.
- IROBI, Esiaba. *Hangmen Also Die*. Enugu: ABIC Publishers, 1989.
- IROBI, Esiaba. *Nwokedi: A Play*. Enugu: ABIC Publishers, 1991.
- IROBI, Esiaba. The Problem with Post-colonial Theory: Re-Theorizing African Performance, Orature and Literature in the Age of Globalization and Diaspora Studies. *Sentinel Literary Quarterly*, v. 2, n. 1, Oct. 2008. Available in: <www.sentinelquarterly.com>
- MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MUKERJEE, Arun. Whose Post-Colonialism and Whose Modernism? *World Literature Written in English*, v. 30, n. 2, 1990.

- OYEDEPO, Stella. *A Play That Was Never To Be*. Ilorin: Delstar Publishers, 1998.
- PRICE, Douglas T. *Ancient Scandinavia: An Archaeological History from the First Humans to the Vikings*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- RENAN, Joseph-Ernest . *La Réforme intellectuelle et morale*. 1871.
- ROHMER, Martin. 'Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman*' Royal Exchange Theatre, Manchester. *New Theatre Quarterly*. v. X, n. 37, p. 58-69, Feb. 1994.
- SAID, E. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- SLEMON, Stephen. Monuments of Empire: Allegory/Counter Discourse/Post-colonial Writing. *Kunapipi*, v. 9, n. 3, p. 1-16, 1987.
- SLEMON, Stephen. Modernism's Last Post. In: ADAM, Ian; TIFFIN, Helen (Ed.). *Past the Last Post: Theorizing Post- Colonialism and Post-Modernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- SOYINKA, Wole. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Ibadan: New Horn Press, 1988.
- SOYINKA, Wole. *King Baabu*. London: Methuen, 2002. (Modern Plays Paperback).
- SPIVAK, Gayatri. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. London: Routledge, 1990.
- TAYLOR, Alan. *American Colonies*. New York: Penguin Books, 2001.
- WISKER, Gina. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.

VICTOR UKAEGBU: Principal Lecturer in Theatre in University of Bedfordshire, England. Dr Victor. Until recently he was Associate Professor of Theatre and Performance in the University of Northampton. His publications include *The Use of Masks in Igbo Theatre in Nigeria: the Aesthetic Flexibility of Performance Traditions* (2007) and a co-edited volume, *Reverberations Across Small-Scale British Theatre: Politics, Aesthetics and Forms* (2013).

EM FOCO

PRÁTICAS EPISTÊMICAS NA EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS. REFLETINDO INTERFACES E PRINCÍPIOS

EPISTEMIC PRACTICES IN EDUCATION FOR
ETHNIC-RACIAL RELATIONS. REFLECTING
ABOUT PRINCIPLES AND INTERFACES

ROSANGELA MALACHIAS

MALACHIAS, Rosangela.
Práticas epistêmicas na educação para as relações étnico-raciais.
Refletindo interfaces e princípios.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **35-49**, 2017.2

RESUMO

O artigo compartilha os processos de concepção e vivência de atividades formativas sobre a Interface Comunicação e Educação; Epistemologias Afro-brasileiras; Educação para as Relações Étnico-raciais e Direitos Humanos. Foi apresentado no 1º Fórum Nacional de Artes Cênicas (FNAC) ocorrido na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em fevereiro de 2017.

PALAVRAS-CHAVE:

Práticas Epistêmicas.
Educação para as Relações
Étnico-raciais.

ABSTRACT

The article shares development procedures about issues as Education and Communication Interface; Afro Brazilian Epistemologies, Education for Racial and Ethnic Relations and Human Rights. It was presented in the 1st. FNAC - National Forum of Scenic Arts held at UFBA, in February 2017.

KEYWORDS:

*Epistemic Practices.
Education for Racial and
Ethnic Relations.*



CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O 1º FNAC

COMO DOCENTE-PESQUISADORA e ativista, vez por outra, conto histórias para atrair a atenção de quem me ouve, mas isso está muito longe do ato de representar. Diante da diversidade de estilos – falas, performances e manifestos – que compuseram o 1º Fórum Negro das Artes Cênicas: Ensino, Pesquisa e Formação (FNAC),¹ restou-me apenas palestrar sobre práticas formativas que visam à (re)elaboração crítica e reflexiva de um currículo que persiste eurocêntrico.

O público composto por estudantes, docentes, atrizes, atores, diretoras(es), coreógrafas(os) etc. correspondeu como de praxe, participando do debate. Depois, pude assistir, como plateia, a continuidade do Fórum e seus diferentes formatos de apresentação. Emocionei-me e também me choquei com a estética discursiva expressa em cenas, palavras, gestos e silêncios em prol do conhecimento apresentado com métodos e técnicas diferentes, individual e coletivamente.

As pessoas ali ativaram um processo que prossegue em curso na história. Os diálogos sobre as africanidades diaspóricas estão abertos. Abaixo, a nossa participação, minha e das personagens e autores(as), apresentam a interface da Comunicação, Educação e Relações Étnico-raciais.

1 De 13 a 17 de fevereiro de 2017, na Escola de Teatro da UFBA. Participação alusiva à MESA 04: “Negras práticas pedagógicas e epistêmicas”- quinta-feira, 16-02-2017/14h.

PRINCÍPIOS E INTERFACES

Em pesquisa de pós-doc intitulada “Epistemologia Afrobrasileira na Interface Comunicação e Educação”, focamos a interface entre os campos Comunicação e Educação, revendo a biografia e produção teórica de intelectuais, jornalistas, cientistas sociais e ativistas negros(as), como José Correia Leite (1900-1989); Antonieta de Barros (1901-1952), Abdias do Nascimento (1914-2011), Lélia Gonzalez (1935-1994) e outros(as), que não compõem os cursos de Comunicação (MALACHIAS, 2014; 2017a; 2017b), permanecendo silenciados nos currículos institucionalizados.

Algumas referências obrigatórias para cursos de Comunicação (Célestin Freinet, Janusz Korczak, José Marques de Melo, Jesus Martin Barbero, Juan Diaz Bordenave, Luiz Beltrão, Paulo Freire, Nestor Garcia Canclini, Mario Kaplun, Guillermo Orozco Gomes, Daniel Prieto Castillo, Mariazinha Fusari, Ismar O. Soares, dentre outros) demonstram problematização epistemológica relacionada aos processos de mediação inerentes ao uso e apropriação dos meios, seja pela recepção crítica, gestão e/ou criação (edu)comunicativas possíveis nos ecossistemas inerentes à educação.

Não questionamos a legitimidade de tais autores comumente estudados, homens brancos, na maioria, mas tentamos evidenciar a lacuna de análises que incorporam a dimensão étnico-racial, imprescindível a um país como o Brasil. Obviamente, não consideramos irrelevantes as ações individualizadas de docentes que apresentam esta preocupação. Embora eficazes, ações individuais podem deixar de ocorrer quando tais educadores(as) mudam de instituição. Afirmamos que a produção de conhecimento de uma intelectualidade negra brasileira congrega teoria e prática – ciência e ação –, porém ainda carece da luz para que seja vista, (re)conhecida, apreendida e propagada.

No que se refere à prática pedagógica, as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Étnico-racial (DCNEER) e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana (BRASIL, 2004) contribuem para abrir e iluminar os caminhos que levem a uma formação docente contínua e estruturada por três princípios: (1)

consciência histórica e política da diversidade; (2) fortalecimento das identidades e (3) direitos, ações educativas de combate ao racismo e a discriminações.

As DCNEER respaldam a Lei nº 10639, de 10 de janeiro de 2003, que alterou a Lei nº 9394-96 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e resultam de uma ampla consulta pública realizada no início dos anos 2000, a qual incluiu as demandas históricas dos movimentos negros do país. Embora direcionadas à Educação Básica, as Diretrizes podem orientar práticas pedagógicas do Ensino Superior. Nelas, o legado deixado pelas populações negras na diáspora – quando analisado sob óticas transversais, interdisciplinares e transdisciplinares – apresenta-se como resultado do protagonismo, pioneirismo e criação de métodos transculturais.

A despeito das condições adversas impostas pela opressão do escravismo e do racismo estruturado e institucionalizado no pós-abolição, o conhecimento africano e afro-brasileiro pode ser constatado nos registros tecnológicos, que propiciaram o desenvolvimento do Brasil.

No que se refere ao currículo, a reprodução do desconhecimento sobre o protagonismo de mulheres negras e homens negros tem sido questionada pelo movimento social, que também reivindica interseccionalidades das dimensões de classe e gênero. Em decorrência, a formação de professores(as) e construção do currículo correm o risco de serem transversalizadas por essencialismos (CANEN, 2002) limitadores ou paradoxalmente generalizantes. A dicotomia que vislumbra a exclusão e/ou a supervalorização dos diferentes, assim como a reprodução de discursos desatentos às diferenças internas a grupos comuns, exemplificam a essencialidade. Entretanto a interculturalidade ou multiculturalismo críticos atentam para a necessidade de se considerar o deslocamento das identidades (HALL, 2006), que são dinâmicas, provisórias, inacabadas. (CANEN, 2002; MCLAREN, 2000; MOREIRA; SILVA, 1994)

Nesse sentido, educar para as relações étnico-raciais implica considerar quatro séculos e meio de regime escravista e a ação do colonialismo europeu como paradigma civilizatório respaldado pelas múltiplas formas de apagamento dos saberes de origem indígena e africana. Implica constatar a branquitude como

atributo de prestígio e condição de privilégio e neutralidade (BENTO, 2002) frente aos enfrentamentos cotidianos que ocorrem na sociedade. Contextualizar a ação colonial, pós-colonial, capitalista e neoliberal na configuração política das sociedades envolvidas.

Porém as reações ao racismo sempre ocorreram na história e exercitamos identificá-las nos campos da Comunicação e Educação, a partir da múltipla expressão discursiva – oral, impressa, imagética, corporal – manifestada pela população afrodescendente e por personagens cujas vidas foram dedicadas ao ativismo social. Registros históricos evidenciam os processos educativos e comunicacionais desenvolvidos pelo ativismo social negro durante e após a abolição.

No que diz respeito ao esforço específico do grupo em se apropriar dos saberes formais exigidos socialmente, mesmo quando as políticas públicas não os contemplavam, fica patente a criação de escolas pelos próprios negros [...]. (CRUZ, 2005, p. 26)

A Imprensa Negra na luta abolicionista (*O Homem de Cor*, 1833, fundado pelo afrodescendente Francisco de Paula Brito) e dezenas de títulos, que povoaram o início do século XX como porta-vozes de uma população recém liberta. Em 1916, é fundado o periódico *O Menelike*, cujo teor manifestava uma consciência racial nascente. Surgem depois *O Bandeirante* (1918); *O Alfinete* (1918), *A Liberdade* (1919); *O Kosmos* (1924); *O Elite* (1924); *O Patrocínio* (1925); *Auriverde* (1928). A fase mais combativa da Imprensa Negra começa após a fundação do jornal *O Clarim*, posteriormente denominado *O Clarim da Alvorada*, dirigido pelos jovens José Correia Leite e Jayme Aguiar e que foi editado por 20 anos.

Nas páginas dessa mídia, havia artigos, poemas, anúncios que expressavam a ânsia pela integração à sociedade de classes.

Em São Paulo, a organização Frente Negra Brasileira (FNB) (1930-1937) buscou e concretizou o acesso à educação (PINTO, 1993) às crianças negras e não brancas excluídas do ensino público de São Paulo, criando a Escola Frentenegrina. Promoveu cursos de alfabetização, primário regular e um preparatório para acesso ao ginásio, criado pela Frente Negra Brasileira, em São Paulo. (CRUZ, 2005, p. 26)

E no campo das artes cênicas, em 1944, Abdias do Nascimento, indignado ao assistir um ator branco pintado de preto (*black face*) como protagonista da peça *O Imperador Jones*, escrita pelo afroamericano Eugene O'Neil, decide fundar no Brasil o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo... (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

O poeta e artista plástico Solano Trindade (1908-1974) foi também fundador do Teatro Folclórico Brasileiro, e nos anos 1940, junto com Abdias, cria o Comitê Democrático Afro-brasileiro, que se estabeleceu como o braço político do Teatro Experimental do Negro. O TEN inova a linguagem teatral apresentando tanto peças clássicas (como *Otelo*, de Shakespeare), quanto textos do próprio Abdias e do ator e diretor negro Agnaldo Camargo, cuja carreira foi precocemente interrompida por um atropelamento em 1952. Contava, ainda, com a participação da então jovem Ruth de Souza (melhor atriz no Festival de Veneza, em 1953, por sua atuação no filme *Sinhá Moça*), do premiadíssimo ator Sebastião Bernardes de Sousa Prata, internacionalmente conhecido como Grande Otelo (1915-1993), Léa Garcia entre outros.

[...] Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

A posse do sentido ou da “consciência negra” que, segundo o intelectual sul-africano Stevie Biko (1993), extrapola a tonalidade da pele, por ser uma “consciência política”, amplia a chance da aquisição de outras verdades sobre si e a sobre o grupo, população negra, para além das pré-noções e estereotípias.

E quais seriam estas outras verdades?

A luta da população negra pelo acesso à educação e por representação digna na mídia é uma outra verdade. Numa perspectiva bourdiana, a teoria dos campos é relacional ao conceber o objeto ou fenômeno em constante relação e movimento. Os campos da Educação e da Comunicação são espaços de disputas de poder institucional, individual e coletivo, “um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças”. (BOURDIEU, 2004, p. 22-23)

E como a relação entre esses campos pode contribuir com o 1º FNAC da UFBA?

Assim como o campo científico da Comunicação é compreendido pelo conjunto de relações estabelecidas entre cientistas, pesquisadores, profissionais, que trabalham e refletem sobre os processos comunicacionais; no que tange às artes, e o teatro inclui-se nelas, há que se compreender como a relação de forças entre a criação, a obra o mercado ocorre, e de que maneira ela interfere na produção de um artefato cultural.

O 1º FNAC nasce como espaço ativo, proativo e reativo em relação ao currículo eurocentrado, que persiste paradoxalmente à dinâmica decolonial em construção pelos movimentos sociais, pela intelectualidade “do sul” (SANTOS) e pelas pessoas conceptoras do Fórum.

DIÁLOGOS

A pesquisa de pós-doc “Epistemologia Afrobrasileira na Interface Comunicação e Educação” ocorreu entre 2014 a 2016 em espaços formativos,² nos quais eu já atuava, como as Diretorias de Ensino do Município de São Paulo; nos minicursos apresentados nas reuniões científicas da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e no Seminário Negritude Midiática, especificamente organizado para este fim. Nos encontros formativos, tanto convidávamos os(as) participantes a relatar histórias vivenciadas, como também promovíamos o compartilhamento dessas narrativas em paralelo à cronologia dos movimentos negros e a formulação transcultural de uma agenda política no país. (MALACHIAS, 2017b)

Teoria e prática foram o cerne da formação. Nas dinâmicas, instigamos as equipes a problematizar sobre quais pessoas compõem as representações imagéticas no processo de escolarização e nas mídias hegemônicas. Simultaneamente, o primeiro princípio das DCNEER – consciência histórica e política da diversidade (BRASIL, 2004), que orienta para a constatação básica de que “somos seres humanos”, era lido e debatido.

Em uma rápida dinâmica, solicitamos aos(às) cursistas [reproduzimos esta ação com a plateia do 1º FNAC] para se entreolharem. Ali sentadas estavam pessoas oriundas de vários municípios e estados do país; com formação acadêmica, gênero e pertencimento étnico diferentes. Essa simples ação pode instigar a prática do pilar da educação aprender a conhecer. (DELORS, 2000)

Em 2014, na formação intitulada “Diálogos Pedagógicos e Práticas Educomunicativas para a Diversidade na Infância”, as equipes formadas por educadores(as) foram orientadas a ouvir cada integrante, o qual deveria narrar, aos demais, alguma experiência vivenciada pessoalmente e/ou testemunhada sobre discriminação de classe, raça ou gênero. Metodologicamente, essa dinâmica concorda com a ideia da narrativa ter lugar destacado nas ciências sociais, mas sobretudo na vida cotidiana, “talvez” por sua “qualidade holística” a caracterizar os fenômenos da experiência humana. “Narrativa é uma maneira de caracterizar os fenômenos da experiência

2 Secretaria Municipal de Educação de São Paulo - formação ao longo de 2014: “Diálogos Pedagógicos e Educomunicativos. Diversidade na Infância”; Negritude Midiática, seminário sediado pelo Centro Cultural José Marques de Melo da Intercom (23-08-2014); participação na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, cidade de São Paulo, a saber: 67ª SBPC na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos-SP (2015); 68ª SBPC na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em Porto Seguro-BA (2016). Na 69ª SBPC, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte-MG (2017), não ministramos minicurso e, sim, uma conferência sobre Mulheres Líderes em Educação: da Baixada Fluminense para o Mundo.

humana e este estudo que é apropriado para muitos campos das ciências sociais.”³
(CONNELLY; CLANDININ, 1990, p. 2, tradução nossa)

Com mais tempo e leitura, a educação para as relações étnico-raciais pode contribuir para a constatação de que branquitude é naturalmente valorizada, assim como o sexismo e desigualdade de gênero tem ampliado a violência contra a mulher e naturalizado a violência contra pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT). A educação destinada a ouvintes é regra em detrimento da efetividade do uso da Língua Brasileira de Sinais (Libras) na sociedade...

O fortalecimento de identidades e de direitos, segundo princípio das DCNEER, ocorre subjetiva e objetivamente quando fóruns, como o de Artes Cênicas, são constituídos não apenas pelo público alvo da necessária política pública. A elaboração de um currículo não racista, não sexista, não classista é tarefa contínua.

O princípio ações educativas de combate ao racismo e discriminações (BRASIL, 2004) orienta o fazer pedagógico reflexivo na escola, e não somente lá. A educação não formal, por exemplo, pode ocorrer em ambientes interativos construídos coletivamente.

Metodologicamente, priorizamos o aprofundamento conceitual do racismo, do preconceito, discriminação racial e estereótipo, motivando as equipes ao planejamento e gestão comunicativa para a proposição de narrativas midiáticas, que possam atuar como contralinguagem (SODRÉ, 2005) questionadora das representações relacionadas ao imaginário social pela ênfase dada ao caráter simbólico da experiência vivenciada por sujeitos que compartilham experiências comuns. (JODELET, 1990)

A crescente ocupação, produção discursiva e imagética nas redes sociais do ativismo social negro tem qualificado as reflexões teóricas sobre o epistemicídio – extermínio do conhecimento pela sua negação, invisibilidade e/ou recusa institucionalizadas – evidenciando a dinâmica transcultural que o etnólogo cubano Fernando Ortiz (1973) classificava como fases simultâneas da transculturação: o choque, a dor, apropriação cultural, apatia, resistência, reelaboração constante.

3 “Narrative is a way of characterizing the phenomena of human experience and its study which is appropriate to many social science fields.”

A ocupação da *web* pelo ativismo social evidencia uma discursividade política e cultural, a qual está abrindo janelas para um conhecimento que nem sempre está no currículo. A criticidade mantém-se necessária e imprescindível, contudo este cuidado não deve ser restrito apenas ao que surge como questionamento, mas também em relação ao conhecimento transmitido sem reflexividade, naturalizando desigualdades e estereótipos.

O conhecimento da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), assim como o de outras convenções e tratados ratificados pelo Brasil – como a de Eliminação de Todas as Formas de Discriminação (1965); a Convenção para a Eliminação da Discriminação contra as Mulheres (Cedaw) (1979); Plano de Ação Durban, ratificado no âmbito da Conferência Mundial contra o Racismo, Xenofobia e Intolerância Correlata (2001 e revisto em 2009); Convenção da Diversidade Cultural (2005) – assim como a própria Constituição Brasileira (1988), são alguns marcos legais que podem respaldar o acesso aos direitos fundamentais das pessoas, o que inclui o direito à educação e à fruição das artes.

De posse do conhecimento de direitos, temos que reconhecer as ações de ativistas e instituições como a Comissão de Jornalistas para a Igualdade Racial (Cojira) do Distrito Federal, São Paulo, Paraíba e Rio de Janeiro; a Comissão Nacional de Jornalistas pela Igualdade Racial (Conajira), que atua em âmbito nacional; Sindicato dos Jornalistas de Porto Alegre, Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), pela criação do Prêmio de Jornalismo Abdias do Nascimento, consagrado às melhores reportagens (em diferentes mídias) sobre ações contra o racismo e em prol dos direitos humanos. O prêmio inclui a categoria gênero, denominada Prêmio Antonieta de Barros em homenagem à educadora, jornalista e política catarinense. Antonieta também nomeia o prêmio para jovens negros comunicadores criado pela Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos. No âmbito científico, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) lançou o Programa Abdias do Nascimento dedicado à Cooperação Internacional, no âmbito de estudos sobre relações raciais, direitos humanos. Tais ações respondem à cobrança histórica do ativismo social, mas não estão – e nem deve estar – isentas de crítica, na medida em que as políticas sociais no país vêm sendo sistematicamente atacadas por um regime de exceção.

Investimentos em pesquisa e educação básica foram sistematicamente reduzidos na atual gestão federal pós-impeachment da presidente Dilma Roussef, em 2016.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos dispomos a assumir uma educação para as relações étnico-raciais, ou seja, a considerar a diversidade étnica que compõe a sociedade e o planeta aprendendo a conhecer e a conviver (DELORS, 2001) com as diferenças e recusando as desigualdades, ampliam-se as possibilidades e campos do conhecimento. Cabe aqui reforçar que o 1º FNAC surge na cidade de Salvador-BA, uma das capitais brasileiras com alta densidade populacional afrodescendente. Porém esse fato não se reflete no currículo. Inegavelmente podemos afirmar que a universidade eurocentrada também abre possibilidades para a autocrítica, mas o campo de forças entre quem elabora e emite os discursos a serem legitimados permanece.

A hierarquização de cursos e disciplinas persiste e, no senso comum, os cursos “de prestígio” são aqueles com limitado acesso de estudantes oriundos(as) das denominadas classes populares, negros, não brancos, brancos de baixa renda. Num paralelo de diferentes épocas, a percepção de Nascimento (2004, p. 210) sobre a intelectualidade artística e vanguardista demonstra o que é ou não legitimado enquanto problema fundamental:

Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

Para Hall (2003, p. 89), a ideologia se expressa nas imagens, conceitos, premissas que embasam, estruturam, representam, interpretam e dão sentido (*make sense*)

a alguns aspectos da existência. Sendo assim, as interfaces tornam-se imprescindíveis. Cultura, História, Educação, Comunicação, Linguística, Artes, Direito, Literatura e outras disciplinas favorecem mediações infundáveis e o desvelar de outras “verdades”.

Para que as ideias continuem a ser trocadas, criamos em 2015 uma página na rede social Facebook, denominada Epistemologia Afrobrasileira na Interface Comunicação e Educação. Optou-se por um grupo fechado, no qual as pessoas interessadas em integrá-lo precisam solicitar a sua inserção.

As postagens são constantes e aludem a eventos e personagens locais e/ou internacionais que ilustram a histórica formulação de conhecimento por parte da população negra, desde o escravismo (técnicas agrícolas, escultóricas, arquitetônicas, mineração, metalurgia, hidráulica, corporal, culinária) a nossos dias (cientistas e autores/as negras e negros), e contribuem para a propagação qualificada de conteúdos educativos, com diversidade étnica e de gênero, no espaço não formal da *web*.

A pesquisa de pós-doc, finalizada em 2016 pelos prazos institucionais e regras acadêmicas, continua em curso no mundo da vida, pois as personagens (do passado) permanecem vivas nas ações contra o racismo e no surgimento político e transcultural de resistências anônimas ou desconhecidas da grande mídia.

As artes cênicas podem representar um espaço significativo para a visibilidade dessas narrativas e propiciar o surgimento de novos discursos autorais negros, femininos e diferentes.

REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTI, Judith. *Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à Educação*. Disponível em: <www.metodista.br/pcc/multiplas-leituras/multiplas-leituras-01/representacoes-sociais-aspectos-teoricos-e-aplicacoes-a-educacao>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- BALOGUN, Ola. Formas e expressões na arte africana. In: BALOGUN, Ola; SOW, Alphá Ibráhim. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Org.). *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 25-58.
- BIKO, Stevie. *Escrevo o que eu quero*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília, DF, 2004.
- CANEN, Ana; OLIVEIRA, Angela M A de. Multiculturalismo e currículo em ação: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 21, set./nov. 2002.
- CONNELLY, F. Michael; CLANDININ, D. Jean. Stories of Experience and Narrative Inquiry. *Educational Researcher*, v. 19, n. 5, p. 2-14, June/July 1990). Available in: <<http://www.jstor.org/stable/1176100>>. Accessed: 06 Sept. 2011..
- CRUZ, Marileia dos Santos. Uma abordagem sobre a história da educação dos negros. In: ROMÃO, Jeruse (Org.). *História da educação do negro e outras histórias*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 21-34.
- DELORS, Jacques. *Educação: um tesouro a descobrir: relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. 4. ed. Trad. José Carlos Eufrázio. Brasília: São Paulo: MEC: UNESCO: Cortez, 2000.
- HALL, Stuart. Whites of their eyes. Racists ideologies and the Media. In: DINES, Gail; HUMEZ, Jean M. (Ed.). *Gender, Race and Class in Media a text reader*. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications International Educational and Professional publisher, 2003. p. 83-93.
- JODELET, Denise. Représentacion sociale: phénomène, concept e theorie. In: MOSCOVICI, Serge et al. (Dir.). *Psychologie Sociale*. 2^{ème}. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- MALACHIAS, Rosangela. Comunicação, Educação e Arte: interfaces para o enfrentamento do racismo. *Revista CRIOULA*, n. 19, 1o. sem. 2017a.
- MALACHIAS, Rosangela. A Interface Comunicação, Educação e Advocacy nas Práticas dos Movimentos Negros no Brasil. *Revista Acadêmica MAGISTRO*. v. 1, n. 15, 2017b.
- MALACHIAS, Rosangela. Talking about Intersections of Gender, Race and Class in the Training of Public Teachers in São Paulo, Brazil. In: REILLY, Elizabeth C.; BAUER, Quirin J. (Ed.) *Women Leading Education across the Continents: Overcoming the Barriers*. Nova York, Toronto: Rowman and Little Field, 2015.

MALACHIAS, Rosângela. Diálogos Pedagógicos: práticas educomunicativas e uma epistemologia afro-brasileira na Formação Docente e Gestora no município de São Paulo. *Revista FSA*, Teresina, v. 11, n. 4, p. 39-64, out./dez. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12819/2014.11.4.3>>

McLAREN, Peter et al. *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 1973.

PINTO, Regina Pahim. Movimento Negro e educação do negro: a ênfase na identidade. *Cadernos de Pesquisa*, n. 86, p. 25-38, ago. 1993.

SODRÉ, Muniz. O Globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Denis (Org.) *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 21-40.

ROSANGELA MALACHIAS: é Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – Departamento de Ciências e Fundamentos da Educação. Pós-Doutorado concluído na Cátedra UNESCO de Comunicação para o Desenvolvimento Regional da Universidade Metodista de São Paulo.

EM FOCO

PENSANDO A ARTE
NA DIÁSPORA

THINKING ABOUT ART
IN THE DIASPORA

ADALBERTO SANTOS

RESUMO

O texto que agora apresentamos é resultado de vaguear por pensamentos sobre nós mesmos. Por meio dele, damos vazão ao anseio em sermos produto e produtores de nossas histórias. Nesse caminho, são diversos os saberes que nos orientam, de um lado a forte, mas não somente, influência que os estudos decoloniais têm sobre nós. De outro lado, uma percepção de mundo construída em fios tênues, mas resistentes, que nos informa dos dilemas, sonhos e possibilidades os quais acometem nossos corpos negros. Seu formato ensaístico nos dá liberdade para divagar por variados percursos sem, contudo, abdicar da sensível reflexão sobre o caminho que nos conduziram até aqui.

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos decoloniais.
Universidade.
Multirreferencialidade.
Poéticas e Estéticas
Negros(as).

ABSTRACT

The text that we present now is the result of wandering through thoughts about ourselves. Through it, we give vent to the yearning to be the product and producers of our history. In this way, there is a diversity of knowledges that guide us, on the one hand the strong, but not only, influence that the decolonial studies have on us. On the other hand, a perception of the world built on tenuous but resistant yarns, which informs us of the dilemmas, dreams and possibilities that affect our black bodies. Its essay format gives us the freedom to wander through varied paths without, however, giving up the sensitive reflection on the path that has led us here.

KEYWORDS:

*Decolonial studies.
University. Multi-
referentiality. Blacks' poetics
and aesthetics.*



PONTO DE PARTIDA: O PARADOXO DA MODERNIDADE

PARA COMEÇARMOS essa conversa, gostaríamos de deixar claro que partimos do pressuposto de que não podemos definir a modernidade em termos de espaço temporal. Essa velha senhora – se bem que lhe caberia melhor o nome de velho senhor – se constituiu por meio de projeto de dominação que atravessou os séculos. E, como nos lembra Mignolo e Gómez (2012), só podemos pensar a modernidade articulando-a à sua capacidade de criar dispositivos¹ que permitiram o manejo e controle das populações não europeias. Tais dispositivos alteraram os mapas conceituais de vários povos e introduziram novos marcos de referência a partir de uma visão eurocentrada, erguendo estrutura para a organização e o manejo das populações. O controle da subjetividade dos colonizados permitiu a emergência de um modelo de colonização pautado na apropriação dos recursos da terra, do mar, do céu e do corpo daqueles denominados como não civilizados.

No entanto os dispositivos disciplinadores – que visavam apagar o imaginário dos povos colonizados e dotá-los de “capacidade” servil afeita aos projetos colônias de dominação/domesticação/submissão dos corpos, saberes e dos imaginários – não foram suficientes para desencantar o mundo que se ergueu do lado de cá do Atlântico. Os estudos decoloniais nos informam que é impossível pensar

1 “[...] o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, quer se trata, como consequência, de certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orienta-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixa-las e utilizá-las.” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p. 28)

a modernidade sem incluir um aspecto desprezado pelos estudos clássicos do tema. Para essa corrente de pensamento, nascida na diáspora, a análise da modernidade deve incluir também o processo de colonização.

Mas, para além da modernidade ser fruto de uma força econômica vitoriosa, marcada pela dominação/colonização de territórios, corpos e saberes, pensar as sociedades modernas da diáspora é entender como a função simbólica ou imaginária, nas palavras de Glissant (2001), os rastros deixados pelos destituídos de África, revela condições históricas do agir dos povos da diáspora; entendendo a função imaginária, seguindo a linha de pensamento indicada por Johann Michel no prefácio de Ricoeur e Castoriadis (2016), como potência capaz de instaurar projeto de transformação que se realiza sob a condição de uma atividade lúdica, do imaginário dos(as) escravizados(as) e seus descendentes.

O conceito de raça, enquanto dispositivo de poder, permitiu a hierarquização das populações colonizadas, tendo como referências traços fenotípicos: diferenças físicas, cor da pele, forma dos olhos e cabelo. A diferença, assim estruturada, foi o baluarte para narrativas que apresentaram o imaginário do não europeu, e especialmente dos(as) negros(as) e dos(as) indígenas, com características negativas. Os resultados dessa hierarquização têm e tiveram raízes profundas na medida em que, por meio desse dispositivo, se tentou processar o ofuscamento das memórias, dos saberes e dos imaginários dos povos da diáspora.

Mas, mesmo quando reconhecemos que o conceito de raça passou a ser demarcador das diferenças, justificando, então, uma hierarquização do mundo que pôs no topo do processo “civilizatório” os saberes e fazeres herdados de um mundo dominado pelo macho/adulto/branco/rico/europeu; não podemos esquecer que as sociedades atravessadas pela escravidão e pela tentativa de extermínio dos imaginários dos povos negros e ameríndios foram e são, paradoxalmente, sociedades que nasceram de um projeto modernizante/racional/desencantado que, não sua estruturação, incorporaram os mistérios que marcavam e marcam os imaginários dos povos colonizados. A modernidade para os povos da diáspora, em especial para as sociedades que se erguem no Brasil, por um lado, se constitui numa força que afirma e impõe um processo calcado nos princípios formulados pelo pensamento clássico e por outro, um processo marcado pela presença do

mistério, um imaginário que alimentou e atravessou subliminarmente as sociedades escravocratas.

As proibições das práticas cotidianas dos negros e negras escravizados(as) e de seus descendentes em espaços públicos intensificaram o mistério. Ter corpo fechado, ser possuidor de saberes e fazeres que poucos tinham e têm acesso se tornou característica dos adeptos dos ritos e práticas cotidianas oriundas dos ancestrais dos sequestrados na África e de seus descendentes. Pensar a modernização/racionalização, nesse contexto, é entender como esse paradoxo se articula ao longo dos anos.

No Brasil, a tentativa de dar à cultura um perfil moderno, levou ao encerramento das práticas oriundas dos povos colonizados/não europeus na condição de folclore. E, parodiando Cancline (2003, p. 74), podemos afirmar que essa perspectiva se instaura no campo artístico de tal forma que ser culto, mais do “[...] vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos [...]”, implicaria a capacidade de incorporar nas práticas artísticas “[...] matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica.”

As referências à representação negra, seus modos de vida, saberes e práticas foram relegados ao esquecimento nas narrativas que ganharam foro de legitimidade, apesar dos esforços de artistas isolados como Lucílio do Albuquerque, que, em 1916, expunha uma crítica à situação social/econômica da mulher negra; ao ativismo de personalidades como Abdias do Nascimento e a insurgência do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, e de tantas epidermes negras que se insinuaram num universo marcado por um imaginário eurocentrado.



FIGURA 1: Mãe Preta - 1916²

Galceran Huguet (2016), ao discutir a questão da autonomia entre cultura e sociedade, aponta o discurso como uma agência social. A autora toma como base os estudos promovidos por Stuart Hall para nos alertar sobre a vizinhança entre textos discursivos e relações de poder. Realça um aspecto da cultura artística que muitas vezes passa despercebido, ou seja, o fato das culturas elaborarem “textos y discursos con capacidad de generar significado en el contexto de las prácticas humanas” e, portanto, serem atravessadas por relações de poder. As narrativas

² Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21324/lucilio-de-albuquerque>>

articuladas por meio das práticas sociais que se depreenderam da colonização implicaram na criação de estruturas de poder que revelam a existência de única interpretação válida para os diversos âmbitos da vida, desconsiderando a existência de coletividades que, mesmo não se adequando aos critérios da cultura dominante, têm suas práticas avaliadas por tais critérios. “O discurso colonial fez do colonizado uma ‘réplica’, não um igual, ao que esse respondeu com uma atitude entre a imitação e a paródia.”³ (GALCERAN HUGUET, 2016, p. 51, tradução nossa)

Mingnolo e Gómez (2012, p. 101, tradução nossa) avançam e afirmam que as culturas artísticas “formam uma parte da matriz colonial”⁴, funcionando como dispositivo capaz de manejar e manipular subjetividades. Mas as artes, também, se constituem como dispositivo capaz de gerar espaços de resistências/subversão e não apenas produtor de novidades, são modos de resistência que atravessam séculos. Hoje, cabe aos destituídos de África conceber processos e produtos artísticos em que as narrativas lhes sejam comuns, como também visitar/revisar os significados daquilo que denominamos arte. Isso implica a formação de intelectuais/artistas comprometidos com a “desobediência das regras do fazer artístico”⁵ (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 102, tradução nossa) como também das bases epistemológicas que dão sentido ao universo em que a obra está inserida.

Na contemporaneidade, um ativismo negro que perambula pelas ruas, becos e favelas ganha força e legitimidade para reclamar espaços de representação, e reencantam os nossos olhares, ousando desafiar estruturas que sempre serviram de apoio à consolidação e permanência de uma visão de mundo espelhada ao norte. Um “ativismo” negro ganha foro de arte contemporânea, a poética negra que a partir daí se desenha reclama seu lugar nos espaços formativos, sobretudo no interior do ensino universitário de arte, nos obrigando a repensar nossos fazeres e saberes.

Tal ousadia impõe àqueles que estão comprometidos com os processos de emancipação em curso na contemporaneidade, e em especial, com os imaginários dos povos da diáspora, compreender que os africanos sequestrados na África e escravizados nas colônias, “[...] transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro/resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens”. (GLISSANT, 2001, p. 83-84) Seus descendentes fertilizaram esses rastros e se

3 “El discurso colonial crea así una ‘réplica’ en el colonizado, pero no un ‘igual’, a lo que éste responde con una actitud entre la mimesis y la parodia”.

4 “forman parte de la matriz colonial”.

5 “desobediencia a las reglas del hacer artístico”.

tornaram produtores e produtos de segredos e mistérios que encantam o mundo. Nesses rastros, estão guardados os dispositivos que servirão para a tarefa de reconstrução da subjetividade. Intelectuais/artistas, assim comprometidos, além de compreenderem que a arte e cultura foram usadas como dispositivo da colonização de subjetividades, devem seguir implicados com o desejo de descoloniza-las para liberar a subjetividade dos povos da diáspora.

Podemos pensar os fazeres e saberes artísticos que se desenvolveram na diáspora à luz do que afirmam Cusicanqui e outros (2016), quando, falando sobre o pensamento social, dizem que este esteve sempre implicado na repetição, na cópia, na utilização de conceitos inverossímeis que contaminaram saberes e fazeres e nos conclamam à ambição de desvelar os mecanismos que produzem as dependências artísticas como modo de enfrentá-la em lugar de simplesmente afirmar continuidades. Essa dependência, quando analisada a partir da percepção de que intelectuais/artistas atuam em posições específicas na divisão social do trabalho, confirma o poder dos centros globais para impor a subordinação, mesmo em campos que se creem livres dos constrangimentos sociais, fazendo com que ideias exógenas tenham influência desproporcional sobre as denominadas periferias artísticas. Caberia a esse intelectual/artista, se quisermos ir além dos temas específicos, produzir conceitos de alcance universal, seja pela reconstrução daqueles já existentes como também criando novos que alimentem as práticas artísticas.

Parodiando Julio Cortázar, poderíamos afirmar que, se no passado podia-se ser artista sem sentir-se parte do destino histórico imediato do homem, as poéticas contemporâneas reclamam um artista que entende a participação como sua responsabilidade e obrigação, pois

[...] sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hacen reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía. (CORTÁZAR, 1994, p. 13)

No alvorecer do século XXI, concepções teóricas – que buscam evidenciar os efeitos de poder e de domínio articulados pelos dispositivos coloniais instaurados na modernidade – ganham fôlego na tentativa de gerar pensamento emancipatório que faça germinar significados capazes de arrancar do obscurantismo as narrativas, os imaginários de minorias qualitativas. Ao lado desse processo, emerge também um ativismo artístico que busca, por meio do jogo simbólico, promover reflexão crítica sobre os papéis desempenhados pelos diversos atores no interior de uma sociedade democrática. E como pensa Achinte (2008, p. 65, tradução nossa), atores sociais contemporâneos encontram espaço para reclamar “[...] o direito cidadão de participar em condições diferenciais e, não necessariamente, imbuídos do desejo de serem incluídos nos projetos modernizantes dos estados nacionais e advogam pelo respeito às diferenças de pensamento”.⁶



O LUGAR DE ONDE FALAMOS: A UNIVERSIDADE QUE QUEREMOS

Sabedores de que o ensino universitário se instituiu também como uma estrutura para a organização e o manejo das populações, cabe-nos indagar sobre o seu papel na contemporaneidade para perceber de que maneira poderíamos, nós que falamos desse lugar específico na divisão social do trabalho, contribuir para esses chamados que nos chegam por meio das novas mídias e por meio de um ativismo negro que atravessou os séculos, em revoltas/conflitos/revoluções de corpos e de almas, mas sobretudo por meio da capacidade inventiva dos povos da diáspora em se recriarem, nos oferecendo um caldo cultural rico e vasto, o qual permeia o imaginário das cidades que habitamos

O respeito ao legado cultural herdado dos povos da diáspora deveria fazer com que o espaço universitário fosse convocado ao compromisso com a produção de pensares, os quais emoldurem fazeres comprometidos com liberdade humana e que, sobretudo, permitissem valorizar a riqueza inesgotável do mundo. Quem transita nas universidades brasileiras já deve ter se dado conta que, embora vivamos

6 “[...] el derecho ciudadano de participar en condiciones diferenciales y no necesariamente con el deseo de inclusión en el proyectos modernizantes de los Estados nacionales y abogando por el respeto a la diferencia de pensamiento”.

num espaço especializado, ao mesmo tempo vemos a pulverização dos campos científicos gerar zonas cada vez mais híbridas; vemos a intensidade e velocidade das inovações técnicas superarem a ciência. Tais mudanças reclamaram o aparecimento de um novo paradigma que impactasse no campo ético, político e social.

Se o mundo moderno pretendia produzir os fundamentos do conhecimento e da moral, o imaginário social por ele desencadeado impôs uma ordem sobre a qual todos deveriam se submeter e, sobretudo, excluir os diferentes. No entanto, na contemporaneidade, a complexidade do conhecimento reclama a urgência de epistemologia(s) que possibilite(m) a participação ativa de representantes da sociedade na sua formulação. Os riscos impostos pelo exercício de um fazer científico sem consciência reclamaram compromissos éticos que nos fizeram repensar o papel do saber e fazer científico, abrindo espaço para a busca por uma epistemologia não só dos saberes, mas também dos desejos e dos poderes, capaz de instaurar um novo regime do saber e um novo *ethos* coletivo da pesquisa. Pois, hoje já sabemos, não há conhecimento sem poder e o poder se instaura por meio de corporações que atuam sobre o imaginário social. Fazer frente à força das corporações contemporâneas exige o nascer de uma prática científica que se estende aos saberes políticos e sociais.

A análise do papel das universidades na produção de saberes e poderes tem sido tarefa de muitos analistas e “experts”, sobretudo no quadro de reformas, que atravessa o contemporâneo, mas pensar um projeto de universidade é ter em conta que esse projeto se faz com homens e mulheres os quais têm função e posição sociais específicas. Assim, pensar a universidade é entender como se pensam os homens e mulheres que a constrói e mantém, e, acima de tudo, estabelecer uma relação entre o mundo das ações e o mundo das ideias na constituição do projeto de universidade.

Por isso, diante das duas ações seguintes – de um lado a contribuição para um ulterior avanço da ciência e da técnica; de outro, um ato de solidariedade como todos os inocentes do mundo ameaçados por este avanço –, parece-me ser mais importante, hoje, a segunda. Se o progresso moral da humanidade fosse tal que me assegurasse que a bomba de hidrogênio jamais seria

empregada; ou se o progresso jurídico fosse tal que nos garantisse que seria empregada somente no caso de guerras justas, isto é, para punir os injustos [...] então sim, a escolha poderia ser refeita sem inconvenientes. (BOBBIO, 1997, p. 29)

O que está posto à universidade pública brasileira é uma tomada de posição que se impõe de fora para dentro. Por muito tempo, as universidades se constituíram como o local “[...] onde o conhecimento que conduz ao progresso moral e material da sociedade era produzido, bem como núcleo vigilante dessa legitimidade.”⁷ (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 81, tradução nossa) Contudo a universidade vive uma crise de legitimidade, pois, na medida em que teve de adequar-se aos imperativos do mercado de bens simbólicos, foi ultrapassada pela lógica de mercado. As grandes corporações não só produzem conhecimento livre da tutela das universidades como também detêm os meios de sua difusão. Tal transformação impacta sobremaneira nas formas de atuação dos intelectuais contemporâneos, pois o conhecimento, nesse campo, acaba sendo legitimado por sua performatividade, nas palavras de Castro-Gómez (2007, p. 85, tradução nossa), “[...] por sua capacidade de gerar efeitos de poder”.⁸ Pombo (2005, p. 11) nos alerta, ainda, sobre a estreita relação entre ciência e política e que esse campo deixou-se penetrar pela economia, passando “a definir-se como atividade orientada, não tanto pelo desejo de verdade, mas pela capacidade de produção de resultados práticos imediatamente aplicáveis na esfera política”.

Mas, nesse momento, uma nova linha de pensamento crítico está sendo produzido por intelectuais que se movem entre os movimentos sociais, as comunidades, as academias e também o Estado. (CUSICANQUI et al., 2016) Está sendo aberto um espaço epistêmico a partir de multiplicidades de conhecimentos, saberes e de tendências críticas geradas na América Latina. Nessa perspectiva, inclui-se os saberes e conhecimentos das comunidades e suas organizações, buscando descentrar os efeitos do poder e de domínio da racionalidade moderna, gerando pensamento emancipatório nos territórios outrora colônia.

Muitos desses adeptos se avizinham da nossa casa, como Fagundes e Burnham (2001), que nos levam a pensar que os fluxos os quais atravessam à universidade impõem que afastemos nossas pesquisas de esquemas de referências rígidos

7 “[...] donde se produce el conocimiento que conduce al progreso moral y material de la sociedad, sino como el núcleo vigilante de esa legitimidad.”

8 “[...] por su capacidad de generar efectos de poder”.

e incorporemos processos multirreferenciados. Seguindo a proposta esboçada na análise das professoras, poderíamos abarcar a pluralidade de movimentos que atravessam nosso tempo. No entanto, salientam, seria necessário que tomássemos como pressuposto a necessidade de descentramento da autoridade disciplinar, e dedicássemos uma escuta sensível às necessidades e interesses de grupos sociais concretos, “para falar com esses grupos” e não por esses grupos, “empenhando-se na autorização dos conhecimentos desses mesmos grupos”. (FAGUNDES; BURNHAM, 2001, p. 43) Barbosa (2008) aprofunda ainda mais esse tema ao alertar que essa escuta sensível nos permitiria a leitura das estrelinhas, do que está implícito, fazendo surgir uma ação criadora e com que as nossas “corpora” teóricas não sejam mais entendidas como reflexo de realidades objetivadas e, por isso mesmo, claramente definidas.

As professoras Fagundes e Burnham (2001, p. 42) nos alegram ao afirmar que podemos pensar as “corpora” teóricas “[...] como coprodutos das estruturas do espírito humano e das condições socioculturais de produção do conhecimento”. E, apoiadas nas formulações de Cornelius Castoriadis e Ricouer (2016, p. 50), argumentam que, para responder aos desafios os quais nos são impostos, precisaríamos recuperar a “[...] capacidade de construir argumentos (significações) que levem em conta uma pluralidade de referências [...] revelando múltiplas leituras [...]”.

O pensamento decolonial aqui evocado abre as vias para uma história marcada pela diversidade cultural e pelas políticas da diferença. Evidentemente, a descolonização do saber implica a desconstrução de uma história de dominação e de tentativa de extermínio de uma escritura que se guardou nos imaginários e nas práticas sociais dos povos da diáspora. É sobre essas práticas que devemos nos debruçar para pensarmos os efeitos estéticos e poéticos das culturas negras na sociedade contemporânea.

Tal perspectiva torna-se ímpar quando nos avizinha um tempo que quer afirmar a discrepância entre a possibilidade técnica de uma sociedade melhor, mais justa e mais solidária e a sua impossibilidade política. (FAGUNDES; BURNHAM, 2001) Nesse momento, a universidade deveria se constituir no espaço de resistência ou de afirmação desse ideal? Se assim for – se a universidade quer reafirmar sua legitimidade ao transformar-se no espaço político de confirmação da possibilidade

de constituição de uma sociedade melhor –, ela deveria se constituir no “[...] espaço onde pudessem circular vários conhecimentos, de práticas curriculares que levassem em conta a heterogeneidade de interesses existentes na sociedade [...]” (p. 52), espaço aberto a articulações imprevisíveis a esquemas *a priori*, posto que a construção de novos significados é sempre enunciada.

Ao incluir, nessa reflexão, o tema da universidade e a busca por um pensamento decolonial que aponte uma possível saída de uma ótica exclusivista a qual reduz a noção de arte aos significados herdados de determinados contextos/grupos; afirmo a necessidade de uma perspectiva curricular multirreferenciada que transversalize todos os conteúdos, implique na abertura da noção de arte e incorpore elementos estéticos e poéticos provenientes dos diversos matizes que povoam o imaginário dos(as) brasileiros(as).

Pensando dessa forma, acreditamos que um processo formador marcado pelos signos da contemporaneidade deve envolver-nos em propostas criadoras capazes de estimular-nos a tornar presentes os conteúdos simbólicos que trazemos nas memórias coletivas. E, evocando o saudoso Paulo Freire, cremos que, ao desenvolvermos potenciais criativos, deveríamos ter em conta o universo simbólico que permeia a vida e partir daí para nos conduzirmos e/ou sermos conduzidos pelos intrincados caminhos que se abrem a todo(a)s aquele(a)s que se aventuram pelo saber/fazer artístico. A ideia de tradução proposta por Achinte (2008) nos parece fecunda, não se trata de produzir o novo, mas traduzir aquilo que, ao longo do tempo, foi tratado como exótico, bárbaro, feio, folclórico. Isso não implica esquecer o consagrado, pois, nesse caso, o que se consagra, é consagrado em nós, e de nós mesmos não podemos abrir mão.

Nesse contexto, um projeto de formação nas artes da cena deveria estar aberto às diferenças, às manifestações dos desejos criativos de diversos setores. No entanto o reconhecimento dessas subjetividades significa a valoração de diferentes pontos de vista sobre diferentes temas, desconstruindo noções binárias de centro e periferia artística, gerando e potenciando diferentes situações vivenciais que possibilitem um conceito de educação como um sistema de experimentação, numa concepção de cultura que não se coloque alheia nem submissa à política,

espaço produtor de conflitos, resistências e lutas, numa de sociedade dominada pelo poder e segmentada por critérios de classe, gênero, sexo, raça ou étnico.

O PONTO DE CHEGADA: NÓS POR NÓS MESMOS

Não podemos esquecer que os negros sequestrados na África e escravizados nas Américas foram hábeis para recriarem seus modos de vida e deixarem um lastro cultural que atravessou os séculos. Todos aqueles que vivem nesse lado do Atlântico sabem como, por meio da tradição oral, os descendentes dos sequestrados na África foram capazes de tecer fios tênues, pois se apoiaram em cultura imaterial, mas suficientemente fortes para que os povos da diáspora nunca se esqueçam da África que habita em nós. Por outro lado, quem já assistiu a performances como a dos Negros Fugidos, do distrito de Acupe-BA, ou aos requebros de uma sambadora de samba de roda sabem como as tradições culturais dos povos da diáspora são capazes de acionar força dramática cotidianamente reificada, as quais têm a capacidade de contar e recontar seus dramas e criar conteúdos e os meios de sua transmissão.

9 Foto de arquivo pessoal.



FIGURA 2:
Negro Fugido⁹

07/30/2017 18:15

07/30/2017 17:06

Por meio do drama (performatização), nos legaram conhecimentos e valores, e é sobre essas memórias, entendidas nas suas potencialidades estéticas e poéticas, que devemos nos debruçar, se quisermos que nossas práticas sejam permeáveis ao legado cultural de matiz africana o qual circunda as nossas experiências cotidianas.

Só assim poderíamos falar de uma arte negra. A afirmação de sua presença se dá quando o lugar de sua enunciação e de sua presença nos remete ao universo simbólico que permeia uma visão de nós por nós mesmos. Essa presença, sentida, não pode ser presumida *a priori*, nasce de relações efêmeras, imateriais, como é a cultura africana que herdaram os destituídos de África. Ao erguê-la, artistas e espectadores acionam um dispositivo capaz de fecundar “[...] uma carga de regras, ritos [...] impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e de sentimentos”. (AGAMBEN 2009, p. 32) Saberes e fazeres artísticos se tornam dispositivos essencialmente estratégicos e, ao serem expressos por meio de uma tradição que enuncia uma presença, orienta-nos em certa percepção de mundo para que possamos fixá-la e utilizá-la. Tais dispositivos têm o poder de acionar jogos de poder, ligados aos limites dos saberes. E, parodiando Foucault, poderíamos afirmar que, para além do poder disciplinar, se instauram dispositivos que permitiram a emergência de outras corporeidades.

Os destituídos de África nos legaram seus saberes, seus fazeres, nos legaram os modos de saber/fazer africano, modos nos quais o imaterial – por meio de uma força simbólica que lhe confere o poder de uma tradição e que encontra abrigo no ritual – se transmuta no material, em carne, em verbo, e desce até nós. Os herdeiros das tradições africanas no Brasil, especialmente na Bahia, foram e são capazes de rearticular os signos herdados da África, criando e recriando uma tradição cultural que retém um pouco da África que os negros e negras, os quais dela foram destituídos, nos legaram.

Os herdeiros das tradições africanas, intelectuais/artistas da diáspora são portavozes de uma poética que enuncia uma presença, um saber/fazer evocado por uma memória ancestral tantas vezes e de tantas formas reificada, que nos une às tradições que nossos ancestrais nos legaram. No entanto a evidência desse enunciado se dá numa situação de presença só alcançado por meio do ritual. Na

poética negra, a presença negra é ritualizada. É pelo saber, pela diligência, que os gestuais que os performen acionam se tornam objetos de atenção e fazem com que os espectadores aos poucos aprendam a levar em consideração as circunstâncias de enunciação de um comportamento comum.

Nessas poéticas, alguns gestos voluntários ou não ocorrem numa variedade tão ampla de representações, dando impressões que podem parecer insignificantes ao olhar de um espectador desatento, mas adquirem condição simbólica. Na medida em que a performance é entendida como um ato ritualístico, acentua-se os valores da tradição e podemos, então, pensá-la como uma cerimônia que rejuvenesce e reafirma atos expressivos que revelam os valores de um grupo.

Os espectadores desatentos podem não conhecer os segredos da representação, nem a aparência da realidade que se cria, entretanto por meio do ato performativo, pode-se encontrar uma correlação entre função, informação disponível e regiões de acesso. Dessa forma, ao se conhecer as regiões às quais o performer teve acesso, conhecer-se-ia os significados inerentes ao papel que desempenha e a informação que compartilha com os expectadores a respeito da representação.

Os corpos negros, primeiro, e seu universo simbólico se afirmam, e percebê-los é a condição de todos aqueles que são capazes de compreendê-los como parte de si. A poética negra ocorre num enunciar-se que se presentifica, que se instaura como uma presença no seio de almas marcadas pelas suas memórias.

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. In: ÁLBAN, Adolfo. *Tejiendo textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Colombia: Editorial Universidad Del Cauca, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BOBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007. p. 79-91.
- CORTÁZAR, Julio. Carta a Roberto Fernández Retamar. Situación del intelectual latinoamericano. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica/3*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. p. 29-43.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera et al. Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latino-americana. *Cuestiones de Sociología*, n. 14, e009. 2016. Disponível em: <www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar>.
- FAGUNDES, Norma Carapiá; BURNHAM, Teresinha Frões. Transdisciplinaridade, multirreferencialidade e currículo. *Revista da FACED*, n. 05, p. 39-55, 2001.
- GALCERAN HUGUET, Montserrat. La novedad de lo postcolonial. In: GALCERAN HUGUET, Montserrat. *La bárbara Europa*. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. p. 21-65.
- GLISSANT, Edouard. Cultura e identidade. In: GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca. In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Facultad de Artes ASAB, 2015. p. 99-121.
- POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. *Liinc em Revista*, v. 1, n. 1, p. 3-15, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>>.
- RICOUER, Paul; CASTORIADIS, Cornelius. *Diálogo sobre a história e o imaginário social*. Lisboa: Edições 70, 2016.

ADALBERTO SANTOS: é Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA).

EM FOCO

ARTES CÊNICAS NEGRAS
NO BRASIL: DAS MEMÓRIAS
AOS DESAFIOS NA
FORMAÇÃO ACADÊMICA

BLACK PERFORMING
ARTS IN BRAZIL: *FROM
MEMORIES TO CHALLENGES
IN ACADEMIC FORMATION*

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO

CONRADO, Amélia Vitória de Souza.
Artes cênicas negras no Brasil: Das memórias aos desafios na formação
acadêmica.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **68-85**, 2017.2

RESUMO

O texto faz uma abordagem crítica sobre as artes cênicas no Brasil, por meio de questionamentos e reflexões acerca do paradigma científico branco-europeu nesse campo de conhecimento. Ao tratar de aspectos que se referem à história e produção do teatro e da dança negra, assim como os artistas, grupos, espetáculos, repertórios e dramaturgias, a proposta deste artigo surge para afirmar a ação dos artistas negros enquanto movimento de negritude, que envolve desde as formas existentes das manifestações artístico e culturais negras nas suas expressões comunitárias presentes em diversas localidades, até as formas dramatúrgicas que se expressam nos palcos, como espetáculos. enxergando o espaço acadêmico como ambiente estratégico para a proposição de estudos de poéticas em diferentes formas de expressão e conceitos, consideramos imprescindível a ação mobilizadora da comunidade negra acadêmica em luta pelos direitos sociais, nos quais o pensamento crítico das artes negras revela uma epistemologia e metodologia capaz de contemplar e compreender a trama de diálogos impregnados por tensões sociais, políticas, existenciais e históricas, nas quais as artes detêm uma qualidade questionadora.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas. Negritude.
Formação Acadêmica.

ABSTRACT

The text takes a critical approach on performing arts in Brazil through questionings and reflections about the white-european scientific paradigm on this field of knowledge. In dealing with aspects which refer to the history and production of the theater and black dance as well as the artists, groups, spectacles, repertoires and dramaturgy, the proposal of this article comes to affirm the action of black artists while black movement that involves from existing forms of black artistic and cultural manifestations in their community expressions present in various locations to dramatic forms which express themselves on stage as spectacles. Seeing academic space as a strategic environment for the proposal of poetics study in different forms of expressions and concepts, we consider indispensable the mobilizing action of the black academic community in struggle for social rights in which critical thinking of black arts reveals an epistemology and methodology able to contemplate and understand the web of impregnated dialogues by social tensions existential and historical policies where the arts have a questioning quality.

KEYWORDS:

*Performing Arts. Blackness.
Academic Formation.*

AS ARTES negras têm uma importância inquestionável na nossa construção histórica, estética e formativa enquanto sociedade brasileira, porque contribui como um conhecimento e uma produção no campo do sensível, desdobrando-se por diversas formas de expressão de danças, teatros, músicas, literaturas, poesias, objetos, tecnologias artísticas, modas, entre outros.

Partindo desse pressuposto, o debate que este texto se propõe a abordar irá recuperar fatos do passado, para chegarmos à compreensão do presente. Contudo, começamos pela questão conceitual daquilo que denominamos “artes cênicas negras”, que se trata do conjunto de repertórios, iniciativas, poéticas, dramaturgias de formas expressivas, criadas e difundidas enquanto teatro e dança produzidos por pessoas negras em especial, mas também aquelas que se identificam, se engajam em nossa realidade e são descendentes de africanos no Brasil vindos desde os tempos da colonização, nos quais temas e conteúdos constituem uma estética que leva à questões culturais, existenciais, simbólicas, políticas, rituais do africano e afro-brasileiro. Sublinhamos que as formas de concepção e apresentação dessas expressões transformam-se conforme os estudos, as pesquisas e as percepções conceituais no decorrer do tempo.

Ao nível de contextualização histórica, os povos negros africanos aqui submetidos à colonização e escravização branco-europeia, encontraram em suas práticas de danças, teatralizações, ritualidades, jogos, lutas e jogos de lazer oriundos de seus costumes comunitários, um meio estratégico de resistência e afirmação

cultural, pois o direito à liberdade era cerceado. Mesmo com as formas de punição, perseguição e discriminação pelo colonizador às práticas artísticas negras, permanecem na contemporaneidade com modos reinventados e novos significados.

Chegando ao momento atual, este texto busca verificar os motivos pelos quais o conhecimento afro-brasileiro no âmbito da formação acadêmica, sobretudo nas Escolas de Teatro e Dança, Música e Artes Visuais, na universidade pública em Salvador, estado da Bahia, ainda tem sido pouco incorporado aos conteúdos dessas escolas, mesmo com a existência e aprovação de leis de reparação e programas de políticas e ações afirmativas resultantes de nossos processos de lutas sociais. O ser negro em nosso país depara-se com uma “identidade de difícil assunção, porque além do desejo de uma unidade nacional, existe a subordinação das diferenças, para dificultar a construção da identidade própria, da autoestima e do autoconceito”, explicando Silva (2011, p. 93).

Precede apontar que as relações de poder existentes nos espaços acadêmicos ainda hoje são marcadas pelo “colonialismo epistemológico” e pela discriminação e preconceito à presença negra nesse ambiente e aos conhecimentos, haja vistas que, no cotidiano, existem comportamentos e atos de racismo de professores, de diretores, de estudantes à funcionários, à estudantes, à professores dessa referência étnica e cultural.

Urge a necessidade de se analisar com profundidade todas as instâncias em que esse processo se desenrola e buscarmos instrumentos para superar e mudar o que, de outra forma, está estabelecido. Estamos certos de que esta não atende à pluralidade de interesses dos sujeitos os quais hoje constituem a comunidade de convivência universitária.

Fazendo um paralelo em termos de tempos históricos, vamos lembrar que, no ano de 1934, na cidade do Recife, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre e idealizado pelo ativista e poeta Solano Trindade, o I Congresso Afro-Brasileiro inaugurou pensamentos, marcos conceituais e reuniu intelectuais e comunidades representativas da arte e cultura negra, o que resulta, desse evento, novos rumos que se desdobram para a dança e o teatro negro.

Assim como o evento nos anos 1930, em 2017, aconteceu, no decorrer de uma semana, o I Fórum Negro das Artes Cênicas, o qual contou com a participação de cientistas e artistas negros que se sentaram às mesas, rodas de conversas e palcos, relatando dramas de luta e superação existencial e profissional. Cada um de nós vive no cotidiano essa opressão, mas isso não desanima, pois temos alguns resultados exitosos, os quais queremos sublinhar.

Vale ressaltar que, no Brasil, os grupos teatrais e de dança que trabalham com a cultura negra na perspectiva de apresentação cênica são anteriores ao surgimento dos cursos das Escolas de Artes nessas especificidades, o que nos leva a problematizar por quais motivos esses conhecimentos não integraram os currículos dessas instituições e ainda são pouco acessados. Citamos como exemplo o surgimento do Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro em 1944, sob a direção de Abdias do Nascimento.

Para ensaiar algumas respostas a esse enunciado, torna-se imprescindível recorrer a uma literatura que dê conta do debate étnico-racial por autores referenciados em diferentes áreas de estudos, como a Antropologia, Sociologia, Arte, Educação, Comunicação, uma vez que, em todas elas, já se encontram produções desenvolvidas por pessoas pertencentes a essa referencialidade e outras sensíveis e engajadas ao tema.

Motivados pelo processo de presença, conquista e reivindicações de estudantes, professores negros do curso de Teatro e daqueles engajados e sensíveis à causa negra local e de outras regiões, ocorreu, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atividades com intensa programação, o I Fórum Negro das Artes Cênicas, como ação mobilizadora e deflagradora de uma pauta que vem sendo discutida nas instâncias superiores dessa referida escola e universidade. Esse fórum propôs uma metodologia diferenciada das formas tradicionais de encontros científicos, na qual as reuniões foram motivadas por dinâmicas que proporcionaram rico movimento de encontros, produção de documentos que vêm nos levando a ousar e “trans – formar”.

Citamos, dentre os convidados, significativas representações da docência no campo das artes, como Inaicyrá Falcão, da Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp); Rosângela Malachias, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); Toni Edison, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL); Carlindo Fausto, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab); Licko Turle, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); Ricardo Biriba, da UFBA, Ivani Santana e o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual, da UFBA. Das participações que representam coletivos artísticos, citamos o ator e diretor Hilton Cobra (Cia. Negra Teatro Comuns), a diretora Fernanda Júlia (Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas), o ator e diretor Angelo Flávio (Cia. Abdias do Nascimento) e, ainda, os editores Marcus Guellwaar (Ogun's Toques Negros) e Diego Pinheiro (Revista Barril). Além dos nomes expressivos, existem outros ainda desconhecidos e/ou invisibilizados que se somam à construção desta epistemologia e metodologia das artes cênicas negras na Bahia e no Brasil.

Trazendo uma memória desse campo de estudos, recorreremos aos doutores da área da Antropologia, Kabengele Munanga e Maria de Lourdes Siqueira, através de suas obras que nos alimentam com sabedorias, intelectualidades e rigor científico.

O livro *O negro no Brasil de hoje*, de Munanga e Gomes (2006, p.199), no capítulo sete, anuncia: “Homens e mulheres negros: notas de vida e sucesso”, e numa sequência de ricas informações, vão questionando, “quantos homens e mulheres negras colaboraram para a construção do nosso país?”. A nossa sociedade sabe, e como tal respondem os autores, “muitos nomes nem foram registrados, muitos passaram pela história no anonimato sem perder seus ideais...”.

Dentre indagações, emerge uma lista de personalidades e sínteses de suas biografias do campo da literatura, do teatro, da dança, da música e das artes visuais, que merecem ser lembrados pelas gerações atuais e futuras.

Como exemplo, temos o artista, intelectual e militante Abdias do Nascimento, que nasceu no interior paulista (1914-2011), e dentre seu legado de atuações, está a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944.

Abdias é autor de livros que contribuem ao debate das referências negras no campo das artes, como as obras *Sortilégios*, *dramas para negros e prólogo para brancos*, *O negro revoltado*, entre outros.

Quem pode esquecer o artista do teatro e do cinema, Grande Otelo, cujo nome é Sebastião Bernardes de Souza Prata, nascido em 1915, na cidade mineira de Uberlândia, que, para ir em busca do sonho de ser ator, seguiu para os centros de Rio de Janeiro e São Paulo...

Da atriz Léa Garcia, filha da famosa modista Stella Lucas Garcia, na zona sul carioca, casada com um bombeiro, a qual fazia suas criações e as vestia com gosto e sofisticação. A sua única filha, Léa, era vestida com capricho, apesar da família ter poucos recursos. As circunstâncias lhe levam a estudar, aos 16 anos, num colégio conceituado, e ali conhece Abdias e Guerreiro Ramos, que fundaram o TEN, instituição marco da história do teatro negro no Brasil. Léa, deslumbrada com as tardes de poesias e de espetáculos dirigidos por esses jovens artistas, faltava às aulas do colégio para desfrutar; tal fato leva seu pai a expulsá-la de casa quando este descobre as ocorrências, mas isso não a impediu de se revelar e seguir sua carreira como atriz.

A obra de Munanga e Gomes (2006, p. 210) atualiza e concentra dados de significativos nomes de artistas, como Milton Gonçalves, Mestre Didi, Mãe Stela, Pixinguinha, Milton Santos, Ruth de Souza, Zezé Mota, Cartola – Agenor de Oliveira, autor de sambas e fundador da Estação Primeira da Mangueira, os quais precisam ser estudados e integrar os campos de investigação que se desdobrem em produção de artigos, livros, monografias, dissertações e teses, pois representam histórias de lutas, superações e talentos artísticos que a universidade pode conhecer, aprender e admiti-las enquanto memórias de vidas negras e ensinamentos.

Sobre memória africana, a pesquisadora Siqueira (2006), reportando-se ao que Amadou Hampâté Bâ, pensador africano das savanas do Mali, se dedicou aos estudos de sociedades africanas e a ancestralidade de povos de tradição oral, que afirma, detêm uma fidelidade e precisão em suas observações quanto aos acontecimentos, caso houvesse uma história contada em que a memória não registrou o conteúdo, mas as cenas são inesquecíveis, “[...] a atitude do narrador,

sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, a exemplo dos sons da guitarra griot”. (SIQUEIRA, 2006, p. 13)

Pautando-se nas informações que esse pensador oferece, verificamos nossas peculiaridades culturais na Bahia, território de herança e recriação africana, e constatamos que está em nossos costumes a forma de contarmos um fato, uma história, imprimindo, nos gestos corporais, uma carga de expressividade que nos diferencia enquanto uma postura ou jeito de ser próprios. Ao mergulharmos nas heranças das manifestações culturais, encontramos sob diferentes formas expressivas, vistas em personagens dos autos de Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Marujadas, Cheganças ou Nau Catarineta, Nego Fugido, Samba Nego ou Lambe Sujo, Reisados, Guerreiros, entre outras, ricas narrativas, dramaticidades, gestualidades nas quais os corpos expressam-se enquanto performances brasileiras. (LIGIÉRO, 2011)

O “Nego Fugido”, manifestação do interior baiano, situada na localidade do Acupe, colabora para reflexões críticas da relação entre culturas populares tradicionais e desenvolvimento comunitário. Para tanto, os aportes dos estudos culturais e artes negras, seja das manifestações, das poéticas e das performances contemporâneas em diálogo com o debate da educação para as relações étnico-raciais, coloca-se em questão a condição social das comunidades negras e os fatores que impedem as mudanças de comportamento e ascensão social diante da realidade, na qual encontramos uma vasta pesquisa acerca desta manifestação nos estudos de Pinto (2014). É nesse sentido que o estudo da produção cênica negra vem sendo pensada, refletindo os fatores que fazem com uma comunidade a qual teatraliza a luta por liberdade pela ritualização do Nego Fugido, que pode se rebelar diante das condições precárias de sua vida real, estabelecendo um paralelo entre a condição do negro no passado e na atualidade.

Avançando ao que se propõe este trabalho, vamos situar as transformações em curso nas instâncias do Ensino Superior, no qual a UFBA, que tem uma importância histórica por ser pioneira nos cursos de Dança, Teatro e Belas Artes no Brasil, vem paulatinamente implementando programas de ações afirmativas em resposta às demandas locais, que ainda se configuram como insuficientes.

MOVIMENTO NEGRO E A LUTA POR POLÍTICAS AFIRMATIVAS EM UNIVERSIDADES

Existe uma produção de artes cênicas negras na África, e, em sua diáspora, se tomarmos um exemplo, pode-se apontar o marco do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, no Senegal, em abril de 1966, idealizado pelo escritor e político revolucionário Léopoldo Sédar Senghor – nascido em Joal-Fadiout no Senegal, e governou esse país de 1960 a 1980. Através da realização desse encontro internacional de artes negras, as lideranças se articulavam, criando diálogos e estratégias de lutas para libertação dos países africanos que ainda encontravam-se nos regimes de colonização europeia e o combate ao racismo nos diversos países do mundo.

Esse intelectual propôs a teoria da negritude, a qual se constitui pelo “conjunto de valores culturais, socioeconômicos e políticos da África, que caracterizam o povo negro, ou mais precisamente, o mundo negro africano”, conforme explica Siqueira (2006, p. 29). Trazendo detalhes retirados da obra *Indépendances Africaines*, dos autores Maylin, Mbassi e Laffont (2010), no capítulo sobre os movimentos literários iniciados por Aimé Césaire da Martinica e Léon-Gontran Damas das Guianas, que, juntamente a Senghor, lançam o movimento de negritude, levando os intelectuais negros a fazerem conhecer e reconhecer os seus valores culturais.

Vale citar, dentre as várias obras de Senghor, a criação em conjunto com seu colega Alioune Diop, em 1947, como produção pan-africana, a revista *Presença Africana*. Depois da morte de Alioune, em 1980, sua mulher, Christiane Yandé Diop, prossegue com a direção da revista.

Este forte movimento de ações negras que Léopold Senghor lidera, pautando-se numa intelectualidade científica pela literatura e artes negras, serve como armas de ações estratégicas ao campo de lutas e conquistas negras.

Se computarmos em tempo cronológico, partindo do I Festival de Artes Negras em Dakar até a contemporaneidade, podemos afirmar que é passado meio século

e permanecemos construindo e afirmando uma ciência e arte que difere dos padrões e pensamento europeu. Sabemos escrever textos teatrais, tecnologias para as cenas, poéticas e dramaturgias, técnicas de preparação corporal e expressão de atores, enfim, todos os elementos que constituem a ação e produção teatral, contudo estas partindo de nossas referencialidades culturais que oferecem um campo de pesquisas, conhecimentos e inspirações.

Essa intelectualidade negra vem sendo argumentada enquanto episteme que busca, nas civilizações africanas, suas bases históricas, filosóficas, técnicas e culturais e nos meios de enfrentamento e superação das desigualdades em que os afrodescendentes encontram-se nas realidades em que vivem.

Pautando-se nas ideias de Frantz Fanon, revolucionário, nascido na Ilha da Martinica, em 1925, que lutou junto às forças de resistência na África e na Europa na Segunda Guerra Mundial, realizou estudos na área da Psiquiatria e Filosofia na França, onde morreu prematuramente de leucemia. Suas ideias estimularam e continuam influentes no pensamento político e social, nos estudos culturais e filosofia de hoje. Nas primeiras linhas do seu livro *Peles negras, máscaras brancas*, é registrado que “[...] houve época em que um professor universitário norte-americano que tentasse abordar a obra de Franz Fanon em um ambiente acadêmico estaria sujeito a perder o emprego”. (FANON, 2008, p. 11) Essas e outras formas de repressão marcam a trajetória negra. O pensamento de Fanon influenciou intelectuais brasileiros e da latino-américa, e acredita-se que suas ideias encontram-se incorporadas a obras revolucionárias, como por exemplo, a *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire.

A título de acompanharmos o que vem se dando junto à UFBA e em outras instituições do ensino superior, elucidaremos algumas iniciativas oriundas da conquista de políticas afirmativas.

É fato que, nas diversas unidades da UFBA, vem sendo deflagrado uma luta pelos estudantes, professores, funcionários, comunidade em geral engajados na exigência de mudanças e revisão dos currículos dos cursos, o que culmina na aprovação de algumas vagas em concursos nestas especificidades.

Como última medida, foi à aprovação, em 11 de janeiro de 2017, da Resolução nº 01/2017, reservas de vagas para processos seletivos da pós-graduação *stricto sensu* da UFBA. No curso de Pedagogia, no Departamento de Educação I da Faculdade de Educação, cuja área de conhecimento “Educação e Relações Étnico-Raciais”, o Edital 01/2016, publicado no *Diário Oficial da União* (DOU), de 25 de fevereiro de 2016, fez com que se realizasse as provas nessa área específica e aprovação de docente. Consideramos uma vitória após anos de lutas.

Ao mesmo, pode-se constatar pela realização, na Escola de Dança da UFBA, do concurso na área de conhecimento “Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-brasileiras”, através do Edital 01/2016, cujo resultado em primeiro e segundo lugar são das professoras mestras Marilza Oliveira e Vânia Oliveira, primeiras professoras negras a serem aprovadas em concurso à docência nessa escola que possui mais de 60 anos de existência.

Além desses novos resultados, constatamos que, na Faculdade de Ciências Humanas no Departamento de Antropologia e Etnologia, aconteceu o concurso na área de conhecimento “Antropologia com ênfase em Etnologia Indígena”, pelo Edital 01/2016 – Inclusão nº 04, publicado no DOU de 25 de fevereiro de 2016.

E por último, na Universidade de Integração Luso Afro Brasileira (Unilab), é realizado um concurso público voltado à “Metodologia do Ensino e da Pesquisa sobre Capoeira e Samba”, o que demonstra, na atualidade, uma tênue abertura para transformação nessas unidades de ensino e pesquisa. Trazemos para somar-se no nível de informações que o curso de licenciatura em Educação Física da UFBA, desde os anos de 1978, tem as disciplinas “Capoeira I e II” implantadas a este currículo, o que demarca um espaço pioneiro.

Enfim, essas novas proposições demonstram avanços ao processo de mudanças que se inicia, todavia existem posturas contrárias e resistência de professores que carregam ainda o pensamento racista, o qual precisa ser eliminado e combatido.

A presença de estudantes negros em todas as áreas de conhecimento no cotidiano das universidades brasileiras, sobretudo após a conquista do acesso pela política de

cotas, tem obrigado os campos de formação a dialogar com referências que possam responder às questões colocadas por seus protagonistas nesses ambientes.



DANÇA CÊNICA NOS CURRÍCULOS DAS UNIVERSIDADES, QUAL O SEU LUGAR?

Encontramos uma pesquisa que se volta à produção de dança cênica no período da ditadura militar, no estudo de dissertação intitulado “Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-BA”, da professora Lauana Vilaronga Cunha de Araújo,¹ orientado pela Dra. Eliana Rodrigues Silva. Na introdução, a autora expõe que a dança cênica na Bahia é recente e constituída de acontecimentos, entretanto com poucas fontes de documentação e estudo. (VILARONGA, 2008, p. 14)

A densidade da pesquisa e detalhamento de dados importantes para configuração e entendimento de uma história das artes cênicas na Bahia, nos levam ao subitem do capítulo dois da dissertação, “A experiência teatral e as políticas culturais ao longo das administrações estaduais para a cultura”, no qual encontramos o seguinte:

em Salvador, paralelo ao cerceamento das produções artísticas pelos órgãos de censura, criou-se em meados da década de 1960 um espaço criativo com atmosfera experimental conformada pelos ícones ideológicos da juventude da época. (VILARONGA, 2008, p. 56)

O campo de tensionamentos no qual pesquisadores contemporâneos se dedicam aos estudos históricos de personalidades e artistas negros do teatro e da dança, bem como os grupos e produções cujas estéticas partem da imersão em mitologias, símbolos ou situações existenciais e políticas da realidade do negro em nossa sociedade, justifica-se por uma busca em construção de um pensamento

1 A autora é docente do curso de Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) Campus de Jequié. A referida dissertação foi orientada pela Prof^a Dr^a Eliana Rodrigues.

artístico em artes cênicas que responda à necessidade de segmentos e setores sociais desprestigiados – em termos da nossa realidade social – e precisam ser acolhidos na dinâmica científica, visto que produzem arte e através dela, viabilizam intervenções significativas no plano da cidadania, da mobilidade de grupos marginalizados e promovem uma autoestima e representação social.

Retomando aos estudos de Vilaronga (2008, p. 57), ela relembra que, “em Salvador, a dança cênica encontrou espaço de experimentação criativa e posicionamento político e social, ao tempo em que outras linguagens eram duramente reprimidas e censuradas nos anos de chumbo”. Isso reforça o que em nossa realidade se dá, ou seja, apesar da opressão e os mecanismos de recalque às artes e cultura negra, os agentes comunitários, as lideranças e os campos de formação de bases permanecem resistindo e mostrando formas de manutenção de suas expressões cênicas.

As informações históricas da obra em foco, referindo-se à dança moderna, balé e cultura popular, dizem que, em 1962, surge a primeira experiência dos grupos folclóricos a partir da pesquisa estética da professora e etnomusicóloga Emília Biancardi, e ressalta que, “desde os primeiros momentos do Viva Bahia, em 1962 até 1981, surgiram cerca de dez novos grupos folclóricos na cidade”. (VILARONGA, 2008, p. 76) Tal fato foi a abertura para um novo conceito e proposição estética nesse campo artístico, o que ainda se pode ver em continuidade desta ideia aos dias de hoje. Como ressalta a autora, a qual identifica os grupos que surgiram a partir do pioneiro são “o Afonjá (1967), o Olodum Maré (1969), o Capoeiras da Bahia (1974), o Grupo Balú do Sesc-Senac (1974) e o Odundê (1981). Este último foi criado na Escola de Dança da UFBA por Conceição Castro no período em que o GED residia nesta instituição”. (VILARONGA, 2008, p. 76)

As universidades exercem um papel importante de crítica à realidade e caminhos para mudança. A história da dança e do teatro negro na cena baiana está iniciando seu processo de registro e reflexões críticas, o que almejamos prosseguir, se valendo dos recursos que a investigação acadêmica dispõe. (FERRAZ, 2012)

Como um exemplo de caminho histórico, abordamos a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), universidade de instância estadual com sede na

cidade de Vitória da Conquista, mesorregião do centro-sul do estado da Bahia. É considerada a terceira cidade do estado, comportando uma população de 308 204 habitantes, conforme a contagem da população no de 2007, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

É constituída por mais de dois *campi*, ou seja, um na cidade de Jequié, que é um polo comercial e de serviços da região e outro na cidade de Itapetinga, que tem investimento enquanto um polo pastoril do estado.

Resultante de uma política de interiorização do Ensino Superior, a UESB integra um Plano Integral de Educação do Governo do Estado no qual, em 1969, foram fundadas as Faculdades de Formação de Professores em Vitória da Conquista, Jequié, Feira de Santana e Alagoinhas, pois, até meados de 1960, existiam apenas duas universidades e algumas instituições de ensino superior isoladas.

Os anos se sucedem e pouco a pouco vão sendo instituídos outros cursos, buscando atender as necessidades da região, dentre os quais, em 2012, é criado o curso de licenciatura em Dança.

A existência de um curso de artes/dança nessa região tem um valor significativo em termos de acesso ao direito à arte enquanto profissionalização, atendendo tanto ao campo de produção, quanto ao ensino. Dessa forma, o curso volta-se a qualificá-los, a fim de que possam exercer o ensino na área, valendo-se de uma visão crítica e de consciência sociopolítica, para que prestem serviços e alcancem aprovação em concursos públicos para os quais a “licenciatura em Dança é pré-requisito, estando em condições de desempenhar adequadamente as respectivas atribuições”. (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA, 2016) Apesar de constatarmos que o currículo do referido curso contemple disciplinas como “Expressões Dramáticas da Cultura Popular”, “Arte Brasileira”, no que se refere às disciplinas de Técnicas de Corpo, cujos conteúdos da Dança Moderna e Dança Clássica são contemplados enquanto conteúdo obrigatório aos estudantes, o mesmo não acontece com a Dança Afro, que é um componente optativo, e, na nossa opinião, deveria ser oferecida no mesmo nível de prioridade que as demais técnicas.

As artes cênicas negras encontram desafios que vão desde manter a existência dos grupos, espaços e núcleos de formação culturais em que sujeitos os quais possuem notório saber encarregam-se da difusão de um legado, no qual a oralidade é um meio de transmissão de saberes e fazeres. Na dinâmica de acesso a tais conhecimentos, estes inspiram a criação de obras e novas formas do fazer artístico. De outra maneira, os espaços formais e seus sistemas de ensino, cujas normas, leis, regras, necessitam aprender com essas outras formas de educação e arte novas posturas, ensinamentos, convivência e produção.

As universidades responsabilizam-se pela formação dos futuros professores, o que requer atitudes de mudanças e comprometimentos para trabalhar disciplinas específicas que tratem dessa especificidade.

Acreditamos que, através da criação de linhas de pesquisa no nível de pós-graduação, a qual qualifica pesquisadores de alto nível, estes possam assumir orientações de pesquisas e promover a criação de grupos voltados aos estudos das artes cênicas negras. Para tanto, é imprescindível identificarmos, dentre pesquisadores nacionais e internacionais, aqueles que vêm dedicando-se a esse processo de construção, para que, em rede, possam atuar estrategicamente no fomento deste campo, sob diferentes olhares e perspectivas, incluindo-se ao que já vem sendo produzido na área. Dessa maneira, nos ensinou as lideranças do passado, que promoveram um movimento em que a arte negra e seu legado foram armas de consciência negra e atitude.

É chegado o momento da universidade brasileira reconhecer os valores das artes negras e imprimir diálogos com as diversas áreas científicas, como a Educação, Antropologia, Filosofia e outras que envolvem o referido campo.

A intensificação da política de ação afirmativa nesse espaço de formação torna-se urgente para nossa realidade, na direção de melhorar nossas práticas, convívios e diminuição do fosso existente entre o que os bens os quais a ciência privilegia, distantes da realidade social.

Isso implica em como formar artistas e professores na Bahia e noutras localidades do Brasil, se permanecermos apenas reproduzindo os aportes do teatro europeu e norte-americano, que são importantes, mas não são os únicos.

A contribuição negra na dança e no teatro aponta para o que se tem a conhecer, reconhecer e referenciar nos espaços de educação em todos os níveis, incluindo-se a instância superior.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A luta pela implementação das leis e políticas de ação afirmativa no Brasil vem permitindo, mesmo de forma desigual, que estudantes negros, indígenas, portadores de necessidades especiais e grupos que constituem a diversidade, ingressem no Ensino Superior, o que já aponta alguns resultados exitosos. A universidade brasileira vem mudando de cor, pois além da predominância do pensamento e sujeitos brancos, torna-se imprescindível que o pensamento negro e outros os quais participam da pluralidade do nosso país estejam no mesmo patamar de direitos e igualdade.

Apesar da arte teatral e da dança terem como princípio a liberdade de ser, criar, de relacionar-se e interagir na esfera da sensibilidade, na qual o corpo é o centro, contraditoriamente, constatamos aí uma prática de opressão, autoritarismo e negação.

Aquilo que vimos construindo e afirmando enquanto uma episteme africana no Brasil, cujas concepções são identificadas por suas abordagens e diferentes perspectivas, “afro-diaspórica”, “afro-brasileira”, “afro-centrada”, entre outras especificações, ressaltamos o que Sodré (2017, p. 220, grifo do autor) articula no campo nagô, que   “a marca o *cultural* de limiares para posi es singularizadas de crença e pensamento, portanto como a especifica o de um sistema de pensamento, que caracterizamos como uma *filosofia de diáspora*”. Pautados num campo de conflito gerado por situa es sociais, classe, econ micas, étnicas

e diferentes ideologias e atentos às fronteiras da diferença, verificamos o que o discurso das artes cênicas negras vem questionando através de suas obras.

A viabilidade de um campo de produção de diálogos do sensível nas artes requer uma política de regionalização, cultura e identidade, de forma a exercer uma distribuição de recursos públicos, equitativa e justa, superando a concentração aos chamados “grandes centros”, “polos econômicos” ou “grupos de elites”. As artes que têm nas suas obras a dimensão de objeto material são diferentes daquelas em que a efemeridade é o objeto resultante, como a ação do teatro e da dança. Estas passam por dificuldades para manterem-se economicamente, se pensarmos em termos de comercialização de seu produto, reprodução e profissionalização.

Sublinhamos como resultante de uma trajetória de luta dos artistas negros e pessoas engajadas a este movimento, estudantes de Teatro, Dança e dos demais cursos da UFBA e das outras universidades, que, ao longo desses anos, perseguem o direito de ingressarem ao espaço científico/acadêmico, o que se soma aos discursos, produções e referenciais da sua cultura de pertença, ou seja, do conjunto artístico e cultural do povo brasileiro, dentre os quais os afrodescendentes constituem uma significativa presença.



REFERÊNCIAS

ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de. *Estratégias poéticas em tempos de Ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-Ba*. 282 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

FANON, Franz. *Pele negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O Fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. 2012. 291 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MAYLIN, Maria; MBASSI, Jean-Pierre; LAFFONT, Geneviene. *Indépendances africaines*. Les portes du Soleil éditeur. France, 2010.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. Ação educativa. São Paulo, 2006.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Intelectualidade negra e pesquisa científica*. Salvador: EDUFBA, 2006.

PINTO, Monilson dos Santos. *Nego fugido: o teatro das aparições*. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2014.

SILVA, Ana Célia. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?* Salvador: EDUFBA, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

UNIVERSIDADE DO SUDOESTE DA BAHIA. *Artes: curso de Licenciatura em Dança*. Disponível em: <http://www.uesb.br/catalogo/artes_info.asp?cod=65> Acesso em: abr. 2017.

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO: é Professora Doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares (Gira). E-mail: ameliaconrado@ufba.br

EM FOCO

A HISTÓRIA DO TEATRO
NEGRO NA BAHIA: A FORÇA DO
DISCURSO POLÍTICO-IDEOLÓGICO
DA NEGRITUDE EM CENA

THE HISTORY OF THE BLACK
THEATER IN BAHIA:
*THE STRENGTH OF THE POLITICAL-
IDEOLOGICAL DISCOURSE OF
BLACKNESS ON THE SCENE*

RÉGIA MABEL FREITAS

FREITAS, Régia Mabel.

A história do teatro negro na Bahia: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena.

Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **86-104**, 2017.2

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar a história do Teatro Negro na Bahia, delatando a força do discurso político-ideológico da negritude em cena. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, os dados foram coletados através de revisão bibliográfica e análise documental. O referencial teórico aporta-se em livros, revistas, produções acadêmicas, sites, blogs, vídeos, documentários entre outras fontes que abordam essa temática. Os resultados apontaram para o seu surgimento a partir do final da década de 1960 através de uma aliança entre o movimento teatral e o sociocultural. Hodiernamente, crescem as companhias que promovem espetáculos baianos artístico-militantes.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Negro. Teatro Negro Baiano. Negritude em Cena. Discurso Político-Ideológico. Espetáculos Artístico-Militantes.

ABSTRACT

This article objective to present the history of the Black Theater in Bahia, revealing the strength of the political-ideological discourse of blackness on the scene. Through a qualitative nature, an ethnographic type and a descriptive exploratory way, the data were collected based on bibliographic review and documentary analysis. The theoretical reference is supported by books, magazines, academic productions, sites, blogs, videos, documentaries among other sources that approach this thematic. The results pointed its emergence from the end of the sixties through an alliance between the theatrical movement and sociocultural. Nowadays, the companies that promote artistic and militant Bahian shows grow.

KEYWORDS:

Black Theater. Black Theater bahian. Blackness on scene. Political-ideological discourse. Artistic and militant shows.



CORTINAS A SUBIR

NUM BRASIL em que, desde o seu achamento, se discursa sobre as falácias étnicas da democracia racial e da fábula das três raças e, hodiernamente, ainda há discursos e práticas racistas, urge uma atuação negra militante como um veículo de ação política. Pelo viés artístico, o Teatro Negro,¹ ao promover um debate político-social sobre as questões étnico-raciais, torna-se mais uma ferramenta através de seus espetáculos cheios de força e poder, calcados em discursos de identidade, que dá voz e vez ao movimento social negro.

Desde João Cândido Ferreira (De Chocolate), com as cariocas Companhias Negra de Revistas (1926) e Teatral Ba-Ta-Clan Preta (1927), e, mais tarde, em 1944, Abdias do Nascimento, com o Teatro Experimental do Negro (TEN), acoplou-se a palavra “negro” a essa arte teatral. Esse posicionamento artístico-ideológico intensificou a crítica contra o preconceito e socializou politicamente experiências, memórias e valores culturais ainda não devidamente apresentados no teatro brasileiro em palcos (infelizmente!) branco-ocidentais.

Abdias, ícone brasileiro na luta pela igualdade racial e direitos humanos, escreveu, atuou, militou e semeou o discurso político, lutando com denodo pelos direitos do negro brasileiro. Ele conseguiu valorizar o ator negro, proporcionando formação pedagógica e especializada, criando um espaço no mercado de trabalho e abrindo

1 Para efeito deste trabalho, Teatro Negro é o “conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra”. (LIMA, 2011, p. 82)

um cenário de militância; enfim, oportunizando a construção de uma cidadania que contemplou os elementos civil, político e social. Douxami (2001, p. 320) ratifica que o TEN “[...] caracterizou-se pela mistura cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte”.


Sobre esse posicionamento semântico-político ao nomear mais um movimento de reivindicação de plena cidadania, Cuti (2010, p. 4) corrobora ao afirmar que o uso da “[...] palavra ‘negro’ [é] porque ela é a única do léxico que, ao ser empregada para caracterizar organização humana, não isenta o racismo”. Continuamente, foram surgindo – e surgem até a contemporaneidade! – companhias teatrais brasileiras com postura assumidamente militante no cenário baiano, inspirando-se na proposta étnico-ideológica do TEN: a isonomia social pós-abolição para os herdeiros dos estigmas escravagistas pelo viés das artes cênicas.

O Teatro Negro brasileiro sempre almejou “[...] derrubar as barreiras da invisibilidade ou dos discursos de naturalização das diferenças e desigualdades raciais”. (ROMÃO, 2005, p. 119) Mais do que apresentação de performances negras, como as brincadeiras populares (bumba-meu-boi) e as manifestações religiosas (congadas), ultrapassando a mera presença negra com personagens subalternizados e arquetípicos (cômico, anedótico, submisso, feio), o Teatro Negro engajado potencializa espetáculos declaradamente militantes. (LIMA, 2011)

Essa postura conscienciosamente política pauta-se nas questões da negritude (pré e pós-Abolição), ressemantiza o legado da ancestralidade, valoriza a cultura afro-brasileira e coaduna as vertentes artística e ideológica. Como protagonistas de suas próprias histórias lutando pela conquista da cidadania plena, esses artistas militam cotidianamente em cena contra a discriminação racial através de um contradiscurso da hegemônica historiografia brasileira, do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento.

Ciente do legado da história do Teatro Negro em todo o território nacional, este artigo debruça-se sobre as companhias teatrais negras baianas, delatando a força político-ideológica da negritude em cena nesta Roma Negra. Após essas notas introdutórias (“Cortinas a subir”), o Ato I apresenta as primeiras presenças negras africanas nos autos populares de encenações seiscentistas até o apogeu de Mário

Gusmão – primeiro ator negro a ganhar um papel de destaque na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). No Ato II, elencam-se, numa breve linha do tempo (1960 a 2012), alguns grupos que tornaram azeviches os discursos dos palcos baianos e tecem-se as considerações finais (“Cortinas a descer”).



ATO I: “SER ATRIZ NEGRA É SER RIO CONTRA OPRESSÕES QUE ME DESEJAM À MARGEM” (ANDRÉIA FÁBIA²)

O teatro baiano de presença e temática negras começou incipientemente a partir do século XVI assim que as mais diversas etnias africanas foram deportadas para o trabalho escravo nesta Bahia de Todos os Santos. Aqui, inspirando-se na tradição dramática ibérica – oriunda de romances históricos, marítimos, mouriscos e cavaleirescos – que foi trazida pelos colonizadores portugueses, os negros contaram as suas histórias de lutas e conquistas através de autos populares. (RAMOS, 1935)

Nessas encenações seiscentistas, os negros ressignificaram a cultura africana e criaram uma genuinamente afro-brasileira com aspectos históricos, políticos e sociais. Além de ser uma alternativa de sobrevivência histórica (RAMOS, 1935), foi também mais uma estratégia negra de resistência e, por conseguinte, um exercício político no processo de construção da cidadania. Sobre a importância dessa atualização de memórias da África, reelaboração de signos de pertencimento e constituição da brasilidade através de um teatro com elenco e temática negros, Nascimento (2002, p. 98) elucida que

[...] evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isso represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo

lacrimogênio. Esta hipótese está muito distante da minha proposição. O que quero dizer é que o tráfico e a escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse.

Aliando a experiência mística à teatral, os rituais religiosos, como os das religiões de matriz africana, também são considerados exemplos de performances negras. Segundo Duvignaud (1973 apud BIÃO, 2009, p. 105-106), o Candomblé da Bahia é uma teatralização espontânea, pois “[...] o transe de possessão é um espetáculo... aqui atuar e ser, na festa desencadeada pelo transe, literalmente se confundem.” Bastide (1972 apud BIÃO, 2009, p. 107) também vislumbra intersecções entre teatro e cultos de possessão, evidenciando os “aspectos espetaculares ou dramáticos do culto” e aproximando-os devido à catarse dos psico, sócio ou etnodramas.

Há também, nesse âmbito performático, os cortejos e as procissões do Brasil Colonial e Imperial, como as congadas – festas em que há a coroação do Rei Congo e a devoção aos santos católicos considerados padroeiros dos negros, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. (LIMA, 2011) Para Andrade (1935, p. 37), “[...] a eleição de reis negros titulares, a coroação deles e as festas que provinham disso, Congos, Congadas, sempre até hoje se ligaram intimamente à festa, e mesmo à confraria do Rosário”. Esse auto popular atualizou no Brasil um costume africano de celebrar a coroação de reis emergentes.

É importante salientar que as congadas eram vistas como uma função social pelo colonizador: a manutenção da ordem escravagista. O europeu aproveitou a existência desse rei negro para ajudá-lo na manutenção do trabalho escravo, tornando-o um intermediário entre o senhor e seus objetos semoventes. Os reis congoleses ajudavam a disciplinar os escravos e, para eles, quem os mandava trabalhar era o seu rei coroadado. Dessa maneira, essa liderança – “reis de fumaça” – funcionava utilitariamente para os brancos. (ANDRADE, 1935) Do século XVI ao XIX,

[...] tradições circenses, de dramas, de danças dramáticas, de folguedos populares e de representações, frequentemente

associadas a festas e festejos religiosos, sobretudo católicos, mas também afro-brasileiros, surgiram, sumiram, mantiveram-se e transformaram-se em quatro séculos de história da Bahia, sem estabelecer com clareza a categoria 'teatro profissional'. (BIÃO, 2009, p. 293)

Na Bahia, o teatro só se fortaleceu efetivamente na segunda metade do século XX e, por conseguinte, tardou o surgimento do teatro negro engajado. Segundo Douxami (2001, p. 324), até 1950, o teatro ainda não tinha o apoio da sociedade baiana e só “[...] se profissionalizou mais tarde, em 1956, com a fundação da Escola de Teatro.” Bião (2009, p. 262) considera que as Escolas de Teatro e Dança da UFBA, desde os anos 1950, são “centros de formação de profissionais, de criação e de difusão de conhecimentos novos, [que incluem] no panorama geral das artes cênicas baianas um forte elemento de ligação com as atuais tendências do teatro e da dança em todo o mundo.”

Dentre as contribuições da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB) para o teatro de presença negra na Bahia, é possível citar que: (i) os atores negros ganharam espaço nos palcos baianos (*O boi e o burro a caminho de Belém*, em 1958); (ii) a temática negra começou a aparecer em cena (*O tesouro de Xica da Silva*, em 1958); (iii) o teatro de cordel e as peças que valorizavam as tradições populares (*Uma véspera de Reis*, em 1960) deram espaço a personagens negras; (iv) o ator negro ganhou pela primeira vez um papel de destaque (Mário Gusmão, em *Auto da Compadecida*, em 1959). (DOUXAMI, 2001)

“Até o início dos anos 90, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi muito alto [e, além disso,] não houve, nesse período, tentativas de teatro negro”. (DOUXAMI, 2001, p. 347) Mário Gusmão, em 1958, foi um dos pioneiros a tornar a academia azeviche. Menino negro e pobre nascido em Cachoeira, interior da Bahia, um ano após o seu ingresso no curso de Interpretação Teatral (UFBA), Gusmão personificou o Cristo Negro, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Pelo sucesso em teatro, cinema e televisão, ele ganhou respeito e notoriedade, e hoje é considerado uma das maiores referências na dramaturgia negra baiana. (BACELAR, 2006)

Além da ETUB, dois grandes marcos contribuíram para a expansão do teatro de presença negra na Bahia, a saber: a criação da Sociedade Teatro dos Novos e a fundação do Teatro Vila Velha. Refratários à gestão arbitrária e centralizadora do diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, os professores João Augusto, Gianni Ratto e Domitila Amaral, juntamente com um grupo de estudantes formandos da primeira turma, decidiram romper com o mesmo. Graças a essa cisão, surgiu, em 1959, sob a liderança de João Augusto, a Sociedade Teatro dos Novos que, em 1964, fundou o Teatro Vila Velha (o Vila). (BACELAR, 2006)

Reunindo “um naipe de pessoas reputadas socialmente e com estabilidade econômica” além de “grande prestígio intelectual e artístico”, a Sociedade Teatro dos Novos iniciou a década de 1960 refletindo sobre as manifestações populares e os ideais progressistas da sociedade local em seus espetáculos. (BACELAR, 2006, p. 94) O intuito dos seus idealizadores era “pensar o teatro numa perspectiva ampla, explorando novas linguagens, colocando-se na vanguarda das artes cênicas na Bahia”. (TEATRO VILA VELHA, 2010) Em pleno golpe da ditadura militar de 1964, os atores aproveitaram o palco para uma diversificada produção cultural em que reinava o espírito crítico.

Neste palco em que preponderaram a comunhão e a liberdade, João Augusto e o seu elenco produziram, muitas vezes através do teatro de cordel, de forma colaborativa e trouxeram à baila uma reflexão sobre a nossa realidade sociopolítica. Ainda sem uma casa de espetáculo própria, “[...] casarões desocupados prestes a serem demolidos e a Galeria Oxumaré foram usados para seus ensaios, oficinas e reuniões” (TEATRO VILA VELHA, 2010) e “[...] os espetáculos eram apresentados em auditórios adaptados em colégios, clubes e praças públicas da capital e do interior”. (TEATRO VILA VELHA, 2010)

Tendo em vista a parca presença de teatros em Salvador, o grupo decidiu construir o seu próprio. Após a cessão do governo estadual, na gestão de Juracy Magalhães, de um terreno no Passeio Público, os membros do grupo iniciaram um processo de sensibilização: “Ajude os Novos a dar um teatro à Bahia”. (BACELAR, 2006, p. 95) “Depois de uma maratona em busca de financiamentos para aquele arrojado projeto junto aos Governos Estadual e Municipal, empresários e toda a

sociedade baiana – muitos bingos e livros de ouro – finalmente [foi] inaugurado o Teatro Vila Velha” no dia 31 de julho de 1964. (TEATRO VILA VELHA, 2010)

Mesclando múltiplas linguagens – teatro, dança e música –, os idealizadores “[...] transforma[ra]m o Teatro Vila Velha no símbolo de resistência cultural de uma época em que era proibido proibir. Atravessaram os anos 60 e 70 provando que ainda existia vida inteligente no país”. (TEATRO VILA VELHA, 2010) Mário Gusmão foi convidado para participar dessa plêiade ainda sem saber o que o esperava: “ali encontraria o afeto, a orientação e a proteção do seu líder – João Augusto –, e teria o seu grande momento no teatro baiano”. (BACELAR, 2006, p. 94) Nas palavras dessa grande estrela negra:

O Vila era, naquele tempo de repressão, um pouco a nossa casa de sonho. Ali nos sentíamos protegidos das coisas do mundo. Era um lugar que era hermeticamente aberto: uma fortaleza para todos que pensavam em liberdade. [...] No Vila se discutia de tudo, todos os partidos de esquerda, todas as inovações, a vontade de mudar o mundo. Todo nosso trabalho era voltado para as transformações. (MÁRIO GUSMÃO, 1975 apud BACELAR, 2006, p. 99)


Indiscutivelmente, “[...] foram a sua luta e o seu talento, nos primeiros momentos do teatro baiano, que permitiram o florescimento da presença negra nos palcos baianos,” sendo “um abridor de caminhos”. (BACELAR, 2006, p. 262) Dentre as inúmeras homenagens que recebeu da sociedade baiana e de organizações negras, cunhou a heroificação pelo seu brilhantismo, criatividade, seriedade, altivez, elegância e profissionalismo; enfim, por conferir dignidade aos negros na arte e contribuir significativamente para a valorização da negritude. Morreu a 20 de novembro, como Zumbi, outro ícone que fez da pele negra a sua maior arma política. (BACELAR, 2006)

Em 2017, houve mais uma necessária homenagem a esse grande ícone do Teatro Negro Baiano através da 51ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA, que, com uma equipe técnica empoderada e eminentemente negra, revisitou o seu legado cultural em “Gusmão – o anjo negro e sua legião”. Nas palavras do diretor Osvanilton Conceição³ (2017):

3 Doutor em Artes Cênicas (UFBA), dramaturgo e diretor do espetáculo Gusmão – o Anjo Negro e sua Legião (2017), 51ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA.

[...] Revisitar a história de vida de Mário Gusmão [...] é como estar diante de um grande espelho e, nele, ver refletida a minha imagem e as imagens de outros artistas da cena, que, assim, como eu, têm corpos, mentes e experiências atravessados por cicatrizes, por memórias e por históricos de batalhas vencidas contra diversos ‘dragões da maldade’.

Herdeiros da legítima idiossincrasia afro-cênica do Teatro Negro, que genuinamente alterna entre a política do terreiro e do quilombo, essa nova Legião Mariogusmânica apresentou, no Teatro Martim Gonçalves, um crítico discurso decolonial que trasladou entre o ontem e hoje, lembrando que “um copo vazio está cheio de ar,” “[...] está cheio de um ar vazio, vazio daquilo que no ar do copo [indiscutivelmente!!!] ocupa um lugar”.⁴



ATO II: “TER UM GRUPO DE TEATRO NEGRO EM CENA JÁ É UM RESGATE” (FÁBIO DE SANTANA⁵)

Nesta Roma Negra, as primeiras tentativas para a criação de um Teatro Negro fracassaram. Fundaram-se dois pequenos grupos para “dar oportunidades às pessoas de cor”, mas nem encenaram uma montagem. Dentre as explicações para esse fracasso, temos: o teatro amador intermitente na Bahia, a necessidade de um esforço desmedido para a realização da arte teatral, a inexperience dos idealizadores, a falta de apoio da sociedade em geral e até mesmo a não aceitação entre os próprios negros ao desacreditarem nesse projeto, além de ser julgado como uma ideia separatista. (AZEVEDO, 1995 apud DOUXAMI, 2001, p. 346)

Com o intuito de fortalecer o Teatro Negro baiano, as novas tentativas aliaram-se ao movimento sociocultural da cidade. Douxami (2001, p. 352) esclarece que “o ressurgimento do teatro negro na Bahia, dos anos 70, não pode ser considerado

4 Copo vazio, de Gilberto Gil, faz parte da trilha sonora do espetáculo “Gusmão – o anjo negro e sua legião”.

5 Bacharel em Administração (Faculdade da Cidade de Salvador), ator do Bando de Teatro Olodum há 16 anos, poeta, arte-educador, músico, produtor cultural, membro do Coletivo de Produtores Culturais do Subúrbio de Salvador (que desenvolve “projetos de comunicação e produção para grupos culturais e entidades de um modo geral”. (COLETIVO DE PRODUTORES, 2012)

como um elemento artístico independente, mas como uma parcela de um movimento artístico e estético geral na capital baiana” (blocos de “índios” ao final dos anos 1960 e blocos afro no início dos anos 1970). Bião (2009) elenca outros colaboradores significativos, como o tropicalismo, a contracultura dos anos 1960 e 1970, a divulgação dos movimentos negros africanos e norte-americanos, a valorização cultural e turística do carnaval afro-baiano, a industrialização, a consolidação da indústria fonográfica e da televisão local etc.

O Teatro Negro da Bahia (Tenha) foi criado em 1969, pela diretora teatral e dramaturga Lúcia de Sanctis. Com o escopo de mudar a situação dos negros na Bahia que não tinham espaço na música e, desejando repetir a experiência do TEN, anunciaram a sua intenção, mas “os jornais da época repudiaram de forma veemente a proposta como sendo racista”. O grupo se desagregou e a diretora formou um grupo de estudo do folclore, do candomblé, mas não tentou nada mais político. (SANCTIS, 1999 apud DOUXAMI, 2001, p. 347) Vale ressaltar que, a partir dessa precursora,

[...] em nenhuma das peças dos escritores da década de 70 em diante é posta na boca das personagens qualquer fala que rebaixe ou diminua o afrodescendente. Em todas elas, as personagens afro-brasileiras se apresentam mais autênticas e convincentes, deixando o estatuto de estereótipo para adquirirem uma vida mais personalizada, mesmo que envolvidas e impregnadas pela ideologia do branqueamento. (AUGEL, 2012)

Para conseguir driblar a censura e manter a temática negra nos palcos, muitos diretores e atores negros da época encenaram alguns clássicos, como *Tito Andrônico* (Shakespeare), *Álbum de família* (Nelson Rodrigues), *Diálogo noturno de um homem vil* (F. Dürremart), *Chico Rei* (Walmyr Ayala) entre outros. (DOUXAMI, 2001) Concomitantemente a essa estratégia de, em cena, valorizar a cultura afro-brasileira e abordar a questão dos negros na sociedade nas peças clássicas, novas companhias com o intuito de militar cenicamente foram surgindo.

Em 1975, a dramaturga e diretora Nivalda Costa montou o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa), mais um grupo que marcou a história da dramaturgia

negra baiana (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010), almejando “denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade”. (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001, p. 349) Os atores, diretores e pesquisadores Lia Espósito e Antônio Jorge Victor dos Santos (Godi), em 1976, fundaram o grupo Palmares Iñaron com o intuito de valorizar as culturas negra e indígena. Esse grupo “[...] brincou com a forma e o conteúdo da arte cênica em espetáculos voltados para a valorização dos dois grupos étnicos (o negro e o indígena) dominados econômica, militar e politicamente, na formação cultural brasileira, pela matriz europeia”. (BIÃO, 2009, p. 288)

Em 1979, surgiram, em Alagados – bairro soteropolitano de extrema pobreza em que a maioria dos moradores é negra –, o grupo infantil Sapinho Colorido e o Grupo de Teatro dos Alagados. Através deles, crianças, jovens e adultos utilizaram “a arte para protestar contra a intolerância religiosa e a precária infraestrutura do bairro”. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010) Essa atividade político-cultural popular reiterou que “[...] a arte, o jogo, a brincadeira e a cultura são criações humanas para superar problemas do dia a dia” (BIÃO, 2009, p. 371) e também possibilidades lúdicas e criativas de reivindicação.

Em 1980, foram criados O Valete, o Grupo de Teatro do Calabar e o Grupo de Teatro do Movimento Negro Unificado. Criado pelo diretor francês Eric Podor, O Valete era formado quase que exclusivamente por atores negros e objetivava dar visibilidade ao talento de artistas negros locais. No Calabar – bairro soteropolitano muito carente de forte presença negra, que é considerado uma invasão pela marginalidade territorial, econômica e social –, foi criado o Grupo de Teatro do Calabar, sempre abordando em seus espetáculos o direito à moradia e denunciando o racismo e a perseguição policial sofrida pelos moradores desse bairro. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010)

O Movimento Negro Unificado (MNU) criou seu grupo de teatro para exercer o seu ativismo também no âmbito cultural. Além dele, alguns blocos afro de Salvador – Ara Ketu, Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza e Olodum – aliaram à sua militância através da música a criação e/ou parcerias com grupos de teatro, estabelecendo uma relação entre o movimento musical e o teatral na Bahia durante toda a década de 1980. Em 1985, surgiu o Grupo Experimental de Teatro do Centro de

Cultura Popular (Cecup) – nome que lembra o Teatro Experimental do Negro –, o qual trouxe aos palcos uma reflexão sobre a violência cotidiana contra negros. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010; DOUXAMI, 2001)

Marcio Meirelles, em 1990, criou o Bando de Teatro Olodum, companhia de presença, discurso e militância negros. Vertente teatral do Grupo Cultural Olodum apenas até 1994, o grupo encena temáticas político-sociais sobre questões da negritude, buscando desmitificar o viés folclorizante de imagens preconceituosas do ator negro. Pré e pós 13 de maio, preconceito contra herdeiros dos estigmas escravistas, ideologia do branqueamento, fábula das três raças, mito da democracia racial, (des)valorização da cultura negra são algumas temáticas abordadas em seus espetáculos artístico-militantes. (FREITAS, 2014)

Em 1991, foi criada mais uma companhia que utilizava a dança, o canto e a música com o intuito de ressaltar a realidade da cultura baiana: a Companhia de Teatro Popular do Serviço Social da Indústria (Sesi). Inicialmente, ela era chamada de Companhia de Teatro Popular Negro. Devido à presença do vocábulo “negro”, o diretor Luís Bandeira e sua trupe não conseguiram patrocínio e foram “forçados” a abdicar desse adjetivo sem, todavia, abandonar a forma e a proposta de atuação. Em seus espetáculos, o grupo leva aos palcos o teatro popular e de rua. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010; DOUXAMI, 2001)

Na cidade de Alagoinhas, interior da Bahia, em 1998, surgiu, num festival estudantil de teatro, o grupo antes chamado de Núcleo Amador de Teatro e Arte e, hoje, Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata), sob a égide da diretora alagoinhense Fernanda Júlia. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010; MEMORIAL, 2011) Esse grupo almeja “[...] divulgar a beleza e a grandiosidade da nossa cultura ancestral africana, [...] levar o teatro baiano para além das fronteiras do estado e principalmente colocar a cultura negra no protagonismo da cena, ocupando os espaços de poder”. (FERNANDA JÚLIA, 2012 apud SIRÉ OBÁ, 2012)

Para essa diretora,

[...] o Bando de Teatro Olodum, a Companhia Teatral Abdias do Nascimento – CAN e a Companhia dos Comuns foram os três

grupos de teatro responsáveis pelo meu encontro com a ancestralidade negra na cena, com a presença do artista negro em protagonismo cênico e político. Através dos seus saberes e fazeres artísticos, tive contato com uma encenação multimídia, colorida, ritualizada e muito politizada. (FERNANDA JÚLIA, 2012 apud SIRÉ OBÁ, 2012)

Os atores e arte-educadores Anativo Oliveira e Rejane Maia criaram, em 2000, o Grupo de Teatro Beje Eró, na Vila Viver Melhor, no bairro do Ogunjá – Engenho Velho de Brotas – com o intuito de valorizar a arte negra e desenvolver ações socioculturais para ocupar crianças e jovens, direcionando-as ao conhecimento e dando-lhes acesso à arte. Nesse grupo, são ministradas oficinas de teatro, dança, capoeira, percussão e cidadania, além de aulas de reforço escolar. Unindo teatro, dança e música, os educadores trabalham em horário oposto ao da escola e por faixa etária distinta. Eles desenvolvem atividades interdisciplinares construtivistas, abordando temas como cidadania, conceito étnico, gênero, sexualidade e identidade cultural. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010; BEJE ERÓ, 2012)

Em 2003, Claudio Mendes e Nauzina Santos iniciaram um trabalho no subúrbio ferroviário de Salvador através da Associação Cultural Herdeiros de Angola na tentativa de alavancar o desenvolvimento de jovens e adolescentes através da dança, teatro, literatura, reuniões e seminários educativos. Primando por ressaltar, valorizar e respeitar as diferenças, a Associação Cultural Herdeiros de Angola (2012) se propõe a “[...] educar, capacitar e elevar a autoestima acreditando no futuro e na garantia dos direitos como cidadãos, [...] respeitando cada indivíduo através da educação e da valorização da sua cultura, sem discriminação de raça, cor ou religião”.

A Companhia de Teatro Abdias do Nascimento (CAN) foi criada em 2002, pelo ator, diretor e ativista Ângelo Flávio para continuar reverberando em cena o discurso político da diáspora negra. Homenageando o grande líder negro Abdias do Nascimento, esse grupo homônimo analisa a questão racial no Brasil na contemporaneidade. Formado exclusivamente por jovens acadêmicos negros da Escola de Teatro da UFBA, o CAN é, também, um centro de estudos em que são discutidas ações de políticas afirmativas e democratização da cultura. (BANDO DE TEATRO OLODUM, 2010; INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA, 2012)

Fundamentando-se nas matrizes africanas e como mais uma estratégia de resistência negra que luta pela cidadania e dignidade dessa etnia, para o fundador Ângelo Flávio (IRDEB, 2012), o CAN assume “[...] com a população negra um compromisso ideológico sem prostituição estatal” de tocar e emocionar o público; “independente da sua etnia, [ele] é conduzido a pensar sua parcela de responsabilidade na construção deste País, na construção de uma sociedade mais justa e igualitária”.

Em 2005, surgiu mais uma companhia com o intuito de lutar contra o racismo nos nossos palcos, o Grupo Oloruns da Arte. Ligado à Central Única da Favela de Sussuarana, tendo como sede o espaço do Centro de Pastoral Afro Padre Heitor Frisotti (Cenpah), o grupo objetiva fazer com que os jovens do bairro de Sussuarana se tornem protagonistas atuantes na comunidade e desconstruam o estereótipo que as pessoas têm da mesma. Através do processo de criação coletiva, o Oloruns transforma arte em veículo educacional, contribuindo para a formação de plateia com apresentações em escolas e instituições. (CORREIO NAGÔ, 2012; OLORUNS DA ARTE, 2012)

Numa tentativa de colaborar na formação cidadã dos jovens participantes e também dos espectadores, o Grupo Oloruns da Arte aborda em seus espetáculos diversos temas, como preconceito racial, violência, sexualidade, religião, diálogo com os pais entre outros. (CORREIO NAGÔ, 2012; OLORUNS DA ARTE, 2012) Primando pelo reconhecimento e valorização da diversidade, a arte-educadora Danúbia (apud CORREIO NAGÔ, 2012), uma das responsáveis pelo grupo, esclarece que o trabalho ensina a “[...] respeitar o que tem dentro das pessoas e [a] ter consciência de que cada um tem o direito de fazer o que quiser da sua vida sem sofrer preconceitos.”

O diretor teatral Luís Bandeira e vários artistas negros – cada um já com trajetória artística nos palcos soteropolitanos –, em 2007, criaram a Cia Gente de Teatro da Bahia, objetivando resgatar e preservar a cultura afro-brasileira para

[...] resgatar a autoestima do povo negro, informando e conscientizando as comunidades carentes sobre direitos humanos, questões de identidade, estética negra e a sua influência marcante na

história [...] através da moda, dança, culinária, e principalmente na construção do Brasil. (CIA GENTE DE TEATRO, 2012)

Em 2008, foi criado, em parceria com o Centro Cultural Plataforma (CCP), o Projeto Teatro Negro no Subúrbio pela Organização Não Governamental Grupo Outra Metade, que atua há 14 anos no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Esse Projeto, que estimula a produção teatral, a formação intelectual e também promove discussões em torno do enfrentamento do racismo no nosso país, deu origem a mais um grupo de teatro para a disseminação da cultura e do teatro negro em Salvador, criado por Hamilton Borges, o Dũdũ Odara – Grupo de Teatro Negro que discute sobre negritude, afrodescendência e eliminação do racismo. (COLETIVO DE PRODUTORES, 2012)

Arte & Sintonia Companhia de Teatro, a Cia de Dança e Teatro E², a Cia de Teatro Axé do XVIII, o Grupo Anexu's, o Grupo Cirand'art, o Grupo Kulturart, o Grupo Mudando a Cena, o Grupo Obás de Oyó, o Grupo PIM, o Grupo Somos Nós, entre outros grupos soteropolitanos (COLETIVO DE PRODUTORES, 2012), com temáticas e/ou estéticas distintas, enaltecem nas mais diversas performances a negritude e contribuem tanto para a promoção de um espaço de “[...] expressão militante para os atores e diretores negros quanto [para a] abertura de possibilidades de existência de um mercado de trabalho para o ator negro”. (DOUXAMI, 2001, p. 361)

Segundo Lima (2011, p. 87), sobre o teatro negro engajado, “[...] mais fôlego se fará necessário para alcançar a continuidade” e, apesar do recorte temporal do presente artigo (1960 a 2012), ainda hoje, felizmente, cresce o número de companhias que militam cenicamente. Trasladando entre o ideal e o real do mundo negro, cada grupo teatral busca cotidianamente “[...] a liberdade de lutar pelo próprio potencial, esforçando-se para refletir o afro-brasileiro na sua diversidade, seu caráter multifacetado, suas aspirações e suas frustrações”. (AUGEL, 2012, p. 20)

CORTINAS A DESCER

Na Bahia, as primeiras tentativas de criação de um Teatro Negro foram fracassadas. Com o escopo de solidificação dessa proposta, foi necessário estabelecer uma aliança com o movimento sociocultural da cidade (blocos afro e de “índios”) e contar com outros colaboradores significativos, como o tropicalismo, a contracultura dos anos 1960 e 1970, a divulgação dos movimentos negros africanos e norte-americanos, a valorização cultural e turística do carnaval afro-baiano, a industrialização, a consolidação da indústria fonográfica e da televisão local, entre outros.

A partir disso, o Teatro Negro baiano cresceu – e, felizmente, ainda cresce na contemporaneidade – célere e de forma engajada. Focando nas questões da negritude e valorizando a cultura afro-brasileira, essas companhias teatrais militam cenicamente, apresentando um contradiscurso da hegemônica historiografia brasileira, do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento. Destarte, “[...] estão sintonizadas com a construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros” (DOUXAMI, 2001, p. 362) – herdeiros dos estigmas escravistas.

Os grupos teatrais negros baianos aqui elencados – criados entre 1960 e 2012 – ampliaram o movimento social negro pelo viés das artes cênicas, uma vez que perpetua[ra]m o ideal de Abdias do Nascimento, o qual propôs caminhos inéditos ao futuro do negro. Urge que continuemos a protagonizar nossas histórias e lutemos com denodo pela nossa cidadania plena nos palcos ainda branco-hegemônicos desta Roma Negra. Afinal, parafraseando Cuti (2010), a nossa grande arma é a cor da nossa pele; destarte, promover Teatro Negro é também exorcizar o racismo convicto.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Os congos. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1935.
- AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigomoema01.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2012.
- BACELAR, Jeferson. *Mario Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com/>>. Acesso em: 03 jan. 2010.
- BEJE ERÓ. Disponível em: <<http://bejeeroart.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 27 maio 2012.
- BIÃO, Armindo. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- CONCEIÇÃO, Osvaniltom. *Programa do Espetáculo Gusmão – o anjo negro e sua legião*. Salvador, 2017.
- CUTI. Quem tem medo da palavra negro. *Revista Matriz*. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2010.
- CIA. GENTE DE TEATRO. Disponível em: <<http://ciagentedeteatroagenda.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.
- COLETIVO DE PRODUTORES. Acesso em: <<http://coletivodeprodutores.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 jun. 2012.
- CORREIO NAGÔ. Disponível em: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/midia-periferica-entrevista>>. Acesso em: 03 jun. 2012.
- DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, v. 26, n. 25, p. 313-363, 2001.
- FREITAS, Régia Mabel da Silva. *Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena*. Recife: EDUFPE, 2014.
- HERDEIROS DE ANGOLA. Disponível em: <<http://herdeirosdeAngola.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 30 maio 2012.
- INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/evolucaohiphop/?p=4860>>. Acesso em: 08 jun. 2012.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. *Repertório*, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: CEAO: EDUFBA, 2002.
- OLORUNS DA ARTE. Disponível em: <<http://olorunsdaarte.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 jun. 2012.
- ROMÃO, Jeruse (Org.). *História da educação do negro e outras histórias*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1935.

SIRÉ OBÁ. Disponível em: <http://sireoba.blogspot.com.br/2011_09_01_archive.html>. Acesso em: 01 jun. 2012.

TEATRO VILA VELHA. Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br>>. Acesso em: 03 jan. 2010.

RÉGIA MABEL FREITAS: é Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora do Teatro Negro Brasileiro. Docente de Graduação e Pós-graduação em faculdades privadas e Articuladora de Arte e Cultura dos Ensinos Fundamental e Médio da Rede Pública do estado da Bahia. Autora do livro *Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena*.

EM FOCO

POÉTICAS E PROCESSOS
CRIATIVOS EM ARTES CÊNICAS:
ALGUMAS NOTAS A RESPEITO
DA INSCRITA NEGRA NA CENA

POETICS AND CREATIVE
PROCESSES IN DRAMATIC
ARTS: *A FEW THOUGHTS ON
BLACK IDENTITY IN THEATRE*

EVANI TAVARES LIMA

LIMA, Evani Tavares.

Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena.

Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **105-119**, 2017.2

RESUMO

Em suas notas, a autora realiza uma breve discussão a respeito das questões que implicam a realização de um discurso negro orientado no processo criativo, nos contextos político, artístico e pessoal. No decorrer do texto, busca desenvolver uma reflexão a respeito de pontos que considera relevantes para proposições estéticas que tenham como fundamento as culturas negras. E, a partir de exemplos de sua prática como artista-pesquisadora-docente, discorre sobre o modo como vem trabalhando e as possibilidades que vislumbra no âmbito da problematização da temática negra nas artes cênicas, na perspectiva poética.

PALAVRAS-CHAVE:

Poéticas Negras. Processo Criativo. Arte Negra. Culturas Negras.

ABSTRACT

In her notes, the author briefly discusses issues that imply the use of an oriented black speech inside the creative process, in the political, artistic and personal contexts. The text presents a reflection about questions that the author considers relevant in terms of esthetic propositions rooted on black cultures. And, taking examples from her own personal practice as an artist-researcher-professor, she discourses about the paths of her work and the possibilities foreseen within the problematization of black themes in dramatic arts, from the poetic perspective.

KEYWORDS:

Black Poetics. Creative Process. Black Arts. Black Cultures.



INTRODUÇÃO

A PROPOSTA provocação da mesa “Cultura negra – poéticas e processos criativos em artes cênicas” durante o I Fórum Negro das Artes Cênicas foi bastante inspiradora para todas e todos que estiveram ali presentes, e, penso, também pode ser para aqueles e aquelas que têm perseguido o caminho de uma prática artística afirmada na perspectiva negra. No diálogo que foi instaurado emergiram muitas questões que precisam de espaço para aprofundamento. Necessitamos ampliar os terrenos já conquistados por iniciativas como o Fórum Nacional de Performance Negra¹ (criado pelo Bando de Teatro Olodum² e Cia dos Comuns³); Festival de Arte Negra (FAN-BH);⁴ A Cena Tá Preta;⁵ Olanodê;⁶ O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas;⁷ AfroTranscendence⁸ e o I Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC);⁹ a revista *Legítima Defesa*,¹⁰ revista *O Menelick 2º*,¹¹ só para destacar alguns eventos e publicações que, com duro empenho, têm criado espaços importantes de trocas, amadurecimento e legitimação.

Por essa razão, ao pensar na discussão que traria para a edição da *Repertório*, optei por continuar o diálogo proposto pela mesa “Cultura negra – poéticas e processos criativos em artes cênicas”. Ineri-me no debate a respeito do negro nas artes cênicas a partir da perspectiva da intérprete e do teatro. (LIMA, 2008) Iniciei investigando aspectos das corporalidades negras na cena; em seguida, quis entender as questões estéticas e as possibilidades pedagógicas que

1 <https://pt-br.facebook.com/performancenegra/>

2 <https://pt-br.facebook.com/bando.deteatroolodum/>

3 <https://pt-br.facebook.com/Cia-dos-Comuns-306171819397528/>

4 https://pt-br.facebook.com/pg/FAN.BH/about/?ref=page_internal

5 <https://pt-br.facebook.com/acenatapreta/>

6 http://olonade2010.blogspot.com.br/p/criar-pagina_4117.html

7 <http://colouioafro-contemporaneo.blogspot.com.br/>

8 <http://nobrasil.co/afro-transcendence/pt/home/>

9 <https://www.facebook.com/forumnegro/>

10 <http://www.letras.ufmg.br/literafro2/resenhas/ensaio/21-legitima-defesa-revista>

11 <http://omenelick2ato.com/o-menelick/>

poderiam se abrir, a partir do discurso negro no teatro. (LIMA, 2016, 2015, 2012, 2010) E essa discussão a respeito dos processos e poéticas da cena, para mim, é uma das mais importantes, porque diz respeito ao espaço mais íntimo da arte: o da criação e da elaboração do pensamento estético. E, sim, o teatro e a dança negra têm muito a dizer e a problematizar com seus traçados contra-hegemônicos para a cena. Observo que, nessas propostas, o que se coloca em pauta, além da inserção da temática, são os modos e usos, o pensamento sobre esse fazer, apoiado na exploração de possibilidades e a busca pela singularidade e afirmação de outros caminhos.

De fato, a temática negra na cena tem sido tratada das mais diversas maneiras (LIMA, 2010), todas dentro de seus contextos, igualmente válidas. Entretanto, em meu ponto de vista, se não houver, aliada à exploração da temática negra na cena, também uma reflexão profunda a respeito do modo como esse discurso é trabalhado, corre-se o risco de reproduzir modelos e falas distorcidas sobre as culturas negras, já que, também no âmbito da estética e da produção artística, nossos parâmetros continuam tendo a branquitude – a pele e a civilização branco-europeia – como seu maior valor. (SODRÉ, 2010, p. 327) Ou seja, não somos imunes a absorver e a reproduzir ideologias racistas em nenhuma instância de nossas vidas.

Dessa maneira, a realização artística de negrura estética torna explícito algo que não é novidade, mas que, às vezes, passa despercebido: a arte não é inocente! Sem uma postura crítica diante dos modelos absorvidos e veiculados, só se perpetua o que já está estabelecido. A arte negra orientada, nesse sentido, inscrevendo seu contradiscurso crítico e revisionista, traz disposição para desvelar a própria fala, criar e/ou reinventar discursos fundados na experiência negra.

A discussão sobre percursos criativos e poéticas passa, necessariamente, pela problematização dos referenciais e ferramentas que utilizamos. Salles (1998, p. 42) aponta que “[...] o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral”. Somos filhos e filhas de nosso tempo. Por essa razão, tratando dessa temática, a autorreflexão é altamente desejável: será que, de fato, a minha formação realista, lendo clássicos gregos, contempla tudo que preciso dizer? E esta ou aquela prática corporal; o horizonte imagético

e sonoro que até então tenho bebido, colaboram mesmo para ampliação das perspectivas de tratamento que posso dar a essa temática? Passando por essa problematização, invariavelmente, nos damos conta das lacunas resultantes de intencional descaso, da legitimação da herança negroafricana em nossa formação. Nesse sentido, inscrever-se artisticamente em negro requer, entre tantas coisas, a disposição para a busca, combate e descoberta.

De fato, propor processos criativos e poéticas cênicas a partir de referenciais negros amplia e desconstrói paradigmas. Coloca em cheque verdades instituídas e cria uma cisão entre o que nos era familiar, esperado, e o estranho, que pede para não ser exótico. Os desafios se apresentam ao outro ou a outra; testemunha da mudança, mas também para quem se envereda por este caminho, afinal de contas, labirintos também fazem parte dessa estrada. E como não repetir modelos? Onde encontrar referências? Com quem dialogar? Os hiatos de nossa experiência negra também são matérias nesse percurso criador. E, como, como escapar às formas redutoras associadas às culturas negras? Mesmo sabendo que há tantas estéticas negras, quantas as pessoas de nós, confrontar o imaginário coletivo pela coisificação, subalternidade, entre outros (ARAÚJO, 2000; LIMA, 2010; MENDES, 1982, 1993), atribuídas às personagens negras é inevitável.

A expressão e existência das culturas negras na diáspora têm se constituído, de modo geral, em verdadeiros atos de resistência; esses, sim, de legítima defesa. A cosmovisão perpetuada pela cultura negra vem contra toda uma epistemologia fundada no racismo em nossa sociedade. (OLIVEIRA, 2012, p. 38) Não à toa, ela é protagonista em todas as situações de empoderamento negro.

Nos jogos de corpo preservamos nossos sistemas de pensamento; na arte do povo, mantivemos nossos segredos e os publicizamos; na estética negra fabricamos nossa potência filosófica e científica, ao mesmo tempo, com tensão, mas sem conflito entre elas. (OLIVEIRA, 2012, p. 38)

E na produção dessa arte negra, a cosmovisão africana segue, felizmente, [...] enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando

imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. (OLIVEIRA, 2012, p. 40)

A compreensão da cultura como sistema de pensamento e, portanto, como fonte de aprendizado, permite que, no trabalho sobre a experiência negra, os elementos das culturas negras sejam tomados com todas as possíveis inter-relações, princípios, singularidades, enunciados, dinâmicas e matizes, possibilitando a criação de obras complexas e singulares em suas proposições.



IMPLICAÇÕES DE UM DISCURSO NEGRO ORIENTADO NO PROCESSO CRIATIVO

Segundo Rey (2002, p.124), o processo da criação de obra de artes envolve três principais momentos: o das ideias, conceitos ou temas que se quer desenvolver; o do fazer, que envolve a aplicação e estratégias de utilização de métodos, ferramentas e dispositivos escolhidos; e por fim, a fase da elaboração, na qual pensamento, formas, materiais, repertórios pessoais e culturais se fundem para gerar a obra. No caso de percursos criadores que buscam na negrura e na cosmovisão africana referências para o trabalho, ousou-me a salientar alguns pontos que considero significativos.

Entendo que, num processo criativo que tenha como foco a exploração de referenciais das culturas negras, a primeira necessidade é estar dentro. Ou seja, não creio que uma temática tão complexa como essa, por tudo que implica, possa gerar grandes contribuições quando trabalhada de modo distanciado, em terceira pessoa. Pois entendo que, para criar/improvisar/recriar/reinventar e deixar-se afetar, é necessário estar minimamente instalado no lugar de onde se fala, não somente porque esse lugar permite ter acesso ao repertório material e imaterial desse universo, mas também possibilita ter a empatia necessária para o mergulho,

o fluxo e refluxo nos diversos encontros e enfrentamentos que um processo envolvendo a problemática negra pode implicar.

Compreendendo que, ao falar do outro, eu só posso falar de mim mesma, penso que esse nível de envolvimento é a chave que me permitirá alargar os viciados horizontes que a distância e o preconceito nos trazem a cada dia. Certamente, concebo a existência de outras abordagens da temática e/ou utilização de formas negras na cena, contudo, em se tratando de elaborações de poéticas negras, considero essa condição fundamental.

Tendo entrado nesse universo, a tarefa que se apresenta é lidar com os “lugares comuns” e as concepções sobre as culturas negras, herdadas da epistemologia do racismo que formou e deformou o pensamento cultural brasileiro. (OLIVEIRA, 2012) Nesse sentido, o diálogo com referenciais teóricos, artísticos e pesquisadores legitimados pelos pares se torna imprescindível. Legítimos no sentido de estarem em igual busca pelo enegrecimento; por encontrarem eco e reconhecimento na e pela comunidade da qual falam. Isso porque, certamente, não será nos referenciais produzidos pelo sistema, baseados nas ideias da *branquitude*, que encontraremos o contradiscurso que apresenta as culturas negras na complexidade natural de todas as outras. Branquitude, segundo Cardoso (2010, p. 50), “[...] é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo”. E ser branco pode significar *ser poder e estar no poder*. (CARDOSO, 2008 apud CARDOSO, 2010, p. 50)

Na resistência, o povo negro tem escrito sua própria fala e é ela que deve ser ouvida nesse movimento de incursão na exploração temática negra na cena. Não há lugar para repetição de um discurso cunhado em modelos brancos sobre os negros. Nesse espaço, só o *Outro*, as outras possibilidades são bem vindas – a quem a fala foi silenciada. Esse Outro nos salva dos centrismos éticos, estéticos e políticos do etnocentrismo. Como bem lembra Eduardo Oliveira, o Outro é o mundo (OLIVEIRA, 2012, p. 45), o que nos abre tantas portas e nos enriquece. Ou seja, esse é um processo cuja transformação de si, dos olhares e concepções torna-se imprescindível para adentrar à esfera da criação, uma vez que só posso corromper o que entendo, e para entender, preciso ver de dentro.

Dessa maneira, não há como não se colocar e se expor, porque durante esse percurso, o enfrentamento de nossas posições e crenças, eventualmente errôneas, será inevitável. Nesse sentido, crítica e autocrítica devem andar juntas, honestas e deliberadamente, de modo a levar a descobertas e transmutações. E, como bem assinala Rangel (2009, p.129), “A questão política não se constitui em impeditivo para a poética; ela é substância, não barreira”. Em nosso caso, os desafios que o trabalho com a questão política nos traz devem servir como degraus para avançar em todas as instâncias que envolvem a criação de uma obra de arte com essa temática: pessoa-mundo-artista-comunidade-política-arte.

Eventualmente, durante uma ou outra prática, sinto a necessidade de sublinhar para os participantes (negros/as ou não negros/as) a importância de não se colocar na situação de acusador ou acusado, e nem mesmo de reprimir-se com intuito de evitar alguma posição “politicamente incorreta”. Alerto-lhes, recordando Luiz Gama (1830-1832), em seu poema *Quem Sou Eu?* (1861),¹² que, apesar de sermos um país de negros e negras, a todo custo se tenta esconder esse fato pela impotência em reconhecer a grandeza da herança civilizatória africana que corre nas veias. As consequências estão em toda parte e podemos facilmente ratificá-las em nossa linguagem e na visão de mundo, pois, infelizmente, somos filhos e filhas dessa incongruência, sublinhada pelo professor Juracy Tavares:¹³ “*um país de pretos, onde todos e todas nascem brancos. Ter ciência e atitude crítica em relação a essa situação é um dos caminhos para a construção de contradiscurso afirmativo negro*”.



APONTAMENTOS A RESPEITO DE UM PROCESSO CRIATIVO EM ARTES CÊNICAS

A artista e também pesquisadora Sonia Rangel (2009, p. 99) nos diz que para “[...] cada criador, corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem ‘métodos’

12 Vide em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/lgama01.html>

13 Palestra na Cena tá Preta.

diferenciados”. Eu me coloco nesse lugar de busca e diálogo entre o que sou enquanto pessoa política, social, histórica, afetiva e artista, com minhas interjeições e aspirações. É uma trajetória que me permite ver a ponta do fio da meada e, quanto mais eu puxo, mais tenho para puxar. E, como diria o sábio para seus discípulos: “*o que me resta é confiar*”! Criar e permitir-se seguir na busca. O que tenho desenhado em minha trajetória como pesquisadora das culturas negras na perspectiva das artes cênicas, processos criativos e pedagógicos, são possibilidades ainda em trânsito para algum lugar, seja o permanecer, ou o esvair-se. Neste momento, destacarei alguns experimentos que têm feito parte deste trajeto que, considero, vêm a propósito da discussão que apresento.



FIGURA 1: Comunicação no Ateliê Acadêmico do projeto *Remue-Ménage* 19/07 – Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA)
Fonte: Sarah Glaysen.

De início, gostaria de compartilhar uma pequena intimidade: durante boa parte de minha vida, sofri com baixa autoestima, de modo tal que não conseguia me olhar no espelho. Esse pequeno e profundo objeto era meu inimigo, e não era fácil, para mim, admitir esse fato tão triste. Em minha narrativa pessoal, esse eu-espelho era o “bicho da cara preta”; a figura fantasmagórica que toda criança aprende a odiar desde o berço. Esse foi um dos inimigos a enfrentar que emerge durante um processo de elaboração de uma fala no Ateliê Acadêmico, “Relações entre os gêneros refletidas nas obras de arte contemporâneas”, do projeto *Remue-ménage* (2012), coordenado pelo pesquisador Adailton Santos.¹⁴

Nesse caminho que havia assumido para mim mesma, como não falar da mulher negra que era eu? A menina guerreira que aprendeu a vencer suas bravatas, estava, agora, mais fortalecida com os tropeços e processos, podia já deixar ecoar sua fala. A mesma que a personagem MC Patrícia, do espetáculo “Cabaret da raça”,¹⁵ do Bando de teatro Olodum, como tantas ressoaram: “*sou negra, sim, e hoje sou diferente, sou diferente de ontem, porque eu hoje posso me assumir como gente*”. A essa altura, o espelho já não me amedrontava, ao contrário, servia como mote para criação por tudo que representava, semântica e simbolicamente em minha história e dos meus irmãos e irmãs. Não tinha mais medo, mas um “prato cheio” de possibilidades.

14 Ateliê Acadêmico: “Relações entre os Gêneros refletidas nas Obras de Arte Contemporâneas”. Idealizada pelo coletivo suíço Charlatan, o projeto *Remue-ménage*. Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), 2012.

15 Criação coletiva, em cartaz em sua... Temporada.



FIGURA 2:
Comunicação no ateliê acadêmico do projeto *Remue-ménage* 19/07 – MAM/BA
Fonte: Sarah Glaysen.

É dessa maneira que elementos, ainda que fortes e impactantes, têm sido incorporados em meus processos. Nas questões e/ou desdobramentos que trazem, são exploradas as dimensões que apresentam: cores, sabores e formas poéticas.

O que denomino como narrativa pessoal é uma ferramenta que tenho lançado mão nos processos que conduzo e é inspirada em práticas que fazem parte de minha formação, particularmente, o Lume Teatro¹⁶ (mitologia pessoal), entre outras. Nela, o/a participante sublinha os aspectos que melhor o/a descrevem; momentos memoráveis de sua trajetória; traços da personalidade; preferências de elementos, cores, sabores, relação com espaço, entre outras. Não é autoanálise, o intuito é a realização de um passeio por si, trazer para dentro o que, em alguns processos, pode ser deixado de lado. Em se tratando de artistas negros e negras, não é incomum ser obrigado a exilar-se ou a migrar de seus territórios de pertencimento para poder se adequar aos padrões ditados por referenciais brancos europeus. Assim, fazem-nos acreditar que o “batuque” que aprendi com a tia avó não serve ao teatro; que as formas narrativas e jogos, passados de geração a geração, só podem subir ao palco em contextos pré-estabelecidos, e assim por diante. No contexto negro africano tradicional, arte e vida não são separados (MUNANGA, 2004), se alimentam e é essa visão de mundo que fundamenta a utilização da narrativa pessoal nos processos que desenvolvo.

Trazer a narrativa pessoal para esse trabalho se dá, também, pelas imensas possibilidades que ela apresenta para a criação artística, relacionadas às formas dramatúrgicas e à diversidade de material, pois cada artista traz seu repertório de vivências, e todas as outras aberturas que ocorrem quando quebramos os muros e dizemos não aos padrões. Novamente, os procedimentos de trabalho com essa ferramenta ainda estão bastante relacionados com o que cada um traz. De modo geral, os processos envolvem um momento de pesquisa/levantamento de material, de vários tipos; objetos, alimentos, músicas, entre outros. Tudo deve ser cuidadosamente anotado. As formas de registro também podem ser diversas: desenhos, linhas, poemas, prosas, cores, formas, quanto mais variado for, melhor, desde que a variação expresse sentimento ou emoção a respeito do que se está registrando. O outro momento é o da experimentação, da visitação do que foi anotado na brincadeira da criação, espaço no qual o artista dialoga com os elementos, deixa-os falar, permite guiar-se por ele e deixar/ajudar a emergir pequenos

esboços de possíveis obras. E posterior a essa, há ainda a fase da elaboração, de aprimoramento dos desenhos, através de sobreposições, atravessamentos, articulações de materiais, momentos, ferramentas, referências etc. A ideia é que o resultado final seja uma espécie de ressonância dos lugares por onde passou.

Se a narrativa pessoal entra nesse processo como ferramenta, o universo mitológico dos orixás tem sido uma fonte fértil no que diz respeito a modos de tratamento e abordagens de material. Ela é um sistema que congrega símbolos, filosofia, arte, ritual e cosmovisão de mundo. Além disso, ensina o quão diversas podem ser as possibilidades de exploração: texturas, cores, cheiros, paladar, pensamentos, imagens, simbologias, espacialidade, elementos da natureza, rezas, cânticos, danças, ritmos, indumentária, energia, postura e comida. Tudo isso está relacionado ao orixá e seu mito, mas, num processo criativo negro orientado, esses elementos nos oferecem conexões com essas vias de saber e fazer que guardam esse celeiro das culturas negras no Brasil, particularmente, a Bahia.

De fato, além dessa referência metodológica, a mitologia dos orixás tem sido trabalhada de outras maneiras. Em geral, o ponto de partida, como na narrativa pessoal, é a estória; os artistas-pesquisadores e pesquisadoras são solicitados a levantar informações objetivas a respeito de um orixá específico, valendo-se e cruzando fontes diversas (livros, folhetim, iniciados e afins).

Selecione um orixá do panteão do candomblé para estudo. O que vc deve levantar: estória e/ou estórias (há diferentes versões, junte-as como achar melhor. Pegue diferentes referenciais - oral e escrito). Além disso, leve seu olhar para os seguintes aspectos de sua movimentação: angularidades, ritmos, níveis, texturas e elementos. Atenção; essa será uma estória que você deverá contar, mas **não** será objeto de seminário ou algo com formato parecido. Na coleta de dados, aja como um etnógrafo colhendo as informações de modo mais objetivo, concreto; e também como um artista que colhe informações a partir de seu olhar particular. Saiba tudo que puder ou achar interessante saber sobre seu orixá. A estória é sua, assim, como o recorte e o formato. (LIMA, 2016, p. 45)¹⁷

17 Essa prática fez parte de uma das atividades do curso Laboratórios da performance negra, ministrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), por ocasião da pesquisa de pós-doutorado.

Posteriormente, esses conteúdos, após serem dispostos objetivamente, passam a ser explorados em dimensões que envolvem tanto as texturas desse universo, quanto a percepção e o perfil de cada participante. A função dos elementos concretos: lenda, movimentação, cantos, entre outros, é atuar como célula propulsora para a criação, mas também como um princípio gerador de novas formas. Na fase exploratória, alguns desses elementos são trabalhados isoladamente, depois fundidos ou transformados. Determinam, nesse trançado, os encontros, tanto as similaridades, quanto as oposições, a medida pode ser a desmedida se a mesma estiver em consonância com a lógica interna do que se quer dizer.

Nesse trabalho laboratorial, quanto mais recursos e disposição, mais proveitosa pode ser a jornada. Um orixá como Oxumarê, por instante, apresentou as seguintes possibilidades: relação com o céu/alto e a terra/baixo; o elemento água; a sinuosidade; movimento; colorido, cores, arco íris; luminosidade; riqueza; serpente que morde a própria cauda; pode ser generoso e pode ser terrível. Enfim, são infinitas as possibilidades de traçados, no entanto, para que esta dança aconteça a contento (conforme as pretensões), é necessário que discurso e forma estejam irmanados.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preciso dizer que acredito na dinâmica própria das culturas, seus diálogos, negociações obscenas, flertes, ressonâncias, transportes e transformações, que também atingem as expressões culturais negras. Entretanto, como busquei explicitar, esse universo negro ao qual faço referência está ancorado nas práticas, saberes e fazeres que guardam conexão, ou buscam, com a herança civilizatória negro africana.

Entendo que a proposição de processos criativos e poéticas dessa natureza, fundados nas culturas negras descendentes, além do contundente apelo afirmativo, constitui-se como uma inestimável contribuição para as práticas e concepções das artes cênicas no Brasil. Que, como já assinalado anteriormente, têm relegado

boa parte de sua riqueza, negras e indígenas, à margem das referências e legitimação, pela dificuldade de reconhecer os valores que lhe dizem o espelho.

O campo de possibilidades que pode emergir de propostas como essas é infinito, tanto quanto das perspectivas de contribuição para a cena. Estamos ainda no começo de diálogos desse tipo, no qual nos reconhecemos e nos damos a conhecer. A legitimação e visibilidade de práticas como essas passam, obrigatoriamente, pela existência e fomento desses espaços; de publicação e eventos artísticos e acadêmicos. No mais, não tenho dúvidas das potencialidades revolucionárias das poéticas inscritas em negro!



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

CARDOSO, L. Retrato do branco racista e anti-racista. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 2, p. 46-76, 2017. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/download/1279/1055>>. Acesso em: 22 set. 2017.

LIMA, E. *Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro (TEN) e do Bando de teatro Olodum*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, E. *Capoeira angola como treinamento para o ator*. Salvador: Secretaria da Cultura/Fundação Pedro Calmon, 2008. v. 500, p. 126.

LIMA, E. Contribuições da performance negra para o teatro brasileiro. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. *Relatório do PNPD*. Salvador: UFBA/PPGA, 2016.

LIMA, E. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>>. Acesso em: 13 set. 2017.

LIMA, E. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, v. 17, p. 82-88, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2017.

MENDES, M. G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo, Ática, 1982.

MENDES, M. G. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. São Paulo: Hucitec, 1993.

MUNANGA, K. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. In: AJZENBERG, E. (Org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: PGEHA, 2004. p. 29-44. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>>. Acesso em: 20 set. 2017.

OLIVEIRA, E. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/7029>>. Acesso em: 21 set. 2017.

RANGEL, S. *Olho desarmado*: objeto poético e criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Org.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140. Disponível: <<http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/CENA/DOC/DOC000000000046610.PDF>> Acesso em: 20 set. 2017.

SALLES, C. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1998.

SODRÉ, M. Sobre a identidade brasileira. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 7, p. 321-330, 2010. Disponível em: <<http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/viewFile/225/222>>. Acesso em: 13 set. 2017.

EVANI TAVARES LIMA: é Coordenadora do I Fórum Negro das Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA – 2017). É atriz, pesquisadora e professora da área de Artes. Docente adjunta em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 2010). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2002). *Capoeira Angola como Treinamento para o Ator*. Salvador: EdUFBA, 2008.

EM FOCO

A FORMAÇÃO DE UMA
ENCENADORA NEGRA:
O ENCONTRO COM TRÊS
COLETIVOS NEGROS

THE FORMATION OF A BLACK
ENCENADORA: *THE MEETING
WITH THREE BLACK COLLECTIVES*

ONISAJÉ (FERNANDA JÚLIA)

ONISAJÉ (Fernanda Júlia).

A formação de uma encenadora negra - o encontro com três coletivos negros.

Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **120-133**, 2017.2

RESUMO

O presente artigo aborda parte do processo de formação da encenadora negra Onisajé (Fernanda Júlia), e revela como o encontro com três coletivos negros – Bando de Teatro Olodum, Coletivo Abdias Nascimento (CAN) e Cia dos Comuns – oportunizou uma ampla apreciação estética e poética do fazer negro da cena. Nutrindo e colaborando para a implementação do projeto poético do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata), grupo que a autora do presente artigo dirige há quase 20 anos.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Negro. Encenadora. Formação. Identidade Cultural. Ancestralidade.

ABSTRACT

This article discusses a part of the process of formation of the black director Onisajé (Fernanda Júlia), and reveals how the encounter with three black collectives (Banda de Teatro Olodum, Abdias Nascimento Collective - CAN and Cia dos Comuns) gave a wide aesthetic and poetic appreciation of the nourishing and collaborating for the implementation of the poetic project of the Afro Brazilian Nucleus of Theater of Alagoinhas - NATA, a group that the author of this article has directed for almost 20 years.

KEYWORDS:

Black Theater. Director. Formation. Cultural Identity. Ancestry.



A FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA NEGRA: O ENCONTRO COM TRÊS COLETIVOS NEGROS

O BANDO de Teatro Olodum, a Companhia Teatral Abdias Nascimento (CAN) e a Companhia dos Comuns foram os três grupos de teatro responsáveis pelo meu encontro com a ancestralidade negra na cena, com a presença do artista negro em protagonismo cênico e político. Através dos seus saberes e fazeres artísticos, tive contato com uma encenação multimídia, colorida, ritualizada e muito politizada.

Assisti a espetáculos que me fizeram compreender a necessidade de colocar em cena uma diversidade de assuntos que representam o dia a dia da comunidade negra brasileira. São exemplos os espetáculos *Cabaré da Rrrrrraça*, *Sonho de uma noite de verão* e *Áfricas*, do Bando de Teatro Olodum; *A casa dos espectros*, *O dia 14* e *Sortilégio – Mistério Negro de Zumbi Redivivo II*, do CAN; *Candaces – A reconstrução do fogo*, *Bakulo – Os bem lembrados* e *Silêncio*, da Cia dos Comuns.

O Bando, o CAN e a Comuns, dentre outros grupos e coletivos cênicos, são responsáveis por contribuírem com a valorização e divulgação da cultura negra, e o desenvolvimento de experimentações estéticas nas últimas décadas que aliaram a matriz estético-política africana ao teatro contemporâneo brasileiro a partir de uma perspectiva *desde dentro para fora*.¹ É um processo de *afrografamento*²

1 *Da porteira para dentro e da porteira para fora* auxiliou na criação do conceito metodológico de pesquisa *desde dentro para fora*, utilizado por Juana Elbein Santos e Inacyra Falcão, 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*. Juana Elbein Santos utilizou essa abordagem como método de pesquisa para sua tese de Doutorado, publicada em 1986. A singularidade dessa abordagem deve-se, acima de tudo, por incluir seu pertencimento a uma Comunidade de Axé, por iniciar-se na religião e integrar os rituais internos, fazer parte efetivamente da comunidade e adotar os princípios éticos e estéticos da religião do Candomblé como suas. Foi esse pertencimento que deu suporte para realizar a pesquisa e a escritura que a tornaram e a seus escritos uma referência sobre o entendimento antropológico e etnográfico acerca das tradições nagô na Bahia e, por conseguinte, no Brasil.

2 Referente ao conceito “Afrografia” cunhado pela artista negra, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Leda Maria Martins, em seu livro *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

do corpo, da voz dos atores e da encenação como um todo, que busca nessa “afrografia” cênica aliar os elementos contidos na religiosidade, musicalidade, corporeidade e visualidade africana e afro-brasileira em suas montagens.

CABARÉ DA RRRRRRAÇA – ENCONTRO COM O TEATRO NEGRO

Ao assistir ao espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum,³ percebi o fazer cênico que mais desejava fazer e que de forma instintiva já o vinha fazendo. Vi em cena atrizes e atores negros a cantar, a dançar e a se vestir com elementos da cultura negra, e esses elementos amalgamaram-se em cena não apenas ornamentando-a, mas sim determinando a encenação do espetáculo, como seu eixo de força principal e determinante. Esse encontro apontou um caminho para a encenação do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata), deu pistas de como colocar em cena questões que vínhamos abordando desde o espetáculo *Senzalas*,⁴ porém de um modo incipiente.

O *Cabaré da Rrrrrraça* é um espetáculo sobre o racismo, uma revista crítica sobre o que é ser negro no Brasil, como escreveu o crítico teatral e jornalista Marcos Uzel (2003, p. 175):

Um espetáculo didático, fashion, panfletário, interativo, pop e tão polêmico que na semana de estreia, deu muito que falar na mídia nacional, aglutinou representantes do movimento negro em torno de discussões acirradas, envolveu juristas, repercutiu no Ministério Público e virou notícia até mesmo fora do país, via internet.

A repercussão que relata o jornalista Uzel (2003) é compatível com a qualidade e a profundidade do espetáculo. É uma aula cênica de discussão de conceitos e pré-conceitos importantes para o empoderamento do indivíduo, seja ele negro ou não. O espetáculo estreou no palco do Teatro Vila Velha em 1997, e é um dos maiores sucessos do grupo. A força da teatralidade, o vigor, a poesia da dança afro e a pulsação da música negra brasileira foram decisivas para que, a partir

3 O Bando de Teatro
 Olodum nasceu no dia 17 de outubro de 1990, em parceria com o Grupo Cultural Olodum. Nascido em uma cidade na qual a raça negra ocupa cerca de 80% de sua população, o elenco baiano do Bando tem como proposta uma linguagem cênica contemporânea, comprometida com um teatro engajado. Suas peças mesclam humor e discussão racial, leveza e ironia, diversão e militância. Além da palavra, os atores utilizam a dança e a música. O Bando tem seu teatro enriquecido pela experiência dos diretores Márcio Meirelles (fundador do grupo, porém hoje não mais dirige o Bando) e Chica Carelli, do coreógrafo Zebrinha e do diretor musical Jarbas Bittencourt, que deram base estética à linguagem do Grupo, formado atualmente por 25 artistas negros. Com uma linguagem própria e contemporânea, o grupo já produziu cerca de 26 espetáculos de teatro, além de atuações no cinema e na TV, o que lhe proporcionou expressão nacional e internacional. Mais informações consultar o livro *O teatro do Bando – Negro, baiano e popular*, de autoria de Marcos Uzel (2003), e acessar o blog: bandodeteatro.blogspot.com.

4 Senzalas A História, o Espetáculo, estreou em novembro de 2002 e foi a primeira bem-sucedida tentativa artística do Nata em abordar a herança cultural africana em cena em Alagoinhas.

daquele momento, saísse modificada da plateia e buscasse “afrografar” meu fazer cênico com mais consciência.

Nessa apreciação artística, observei pontos importantes que mais à frente serviram de baliza para a construção do projeto poético do Nata; dentre esses, destaco dois:

- a. *A musicalidade negra brasileira* – as composições e a direção musical de Jarbas Bittencourt davam ao espetáculo beleza e força. A utilização de ritmos como *rap*, *pop rock*, samba, pagode e *blues* aliados a toques do Candomblé compunham uma música pulsante e auxiliava no ritmo do espetáculo. Além disso, os variados ritmos utilizados na peça ajudavam na instalação das atmosferas da cena e vi nisso um elemento importante para a construção de um espetáculo que pudesse aliar teatro e ritual. Outro fator relevante sobre a música em *Cabaré da Rrrrrraça* é o fato de grande parte delas serem executadas ao vivo: além dos músicos, alguns atores também tocavam, realizando um diálogo entre a banda do espetáculo e as bases gravadas. Tudo isso apontou um caminho que foi experimentado pelo Nata na montagem de seus espetáculos, principalmente de *Siré Obã*;
- b. *O corpo negro em cena*⁵ – as coreografias de Zebrinha exaltavam a beleza das músicas, mas também a beleza desses atores em cena. Entretanto foi a utilização da dança dos Orixás que, naquele momento, chamou mais a minha atenção. A maior parte da coreografia do espetáculo era composta por movimentos das danças de divindades africanas, e esse fato me fez perceber o quão cênicas são essas danças. Mais que isso, eu me fiz a pergunta: como seria o corpo e a expressividade de um ator se fosse treinado a partir da investigação das danças dos Orixás? Surgiu ali o que mais tarde seria um dos pontos de partida para a preparação corporal do Nata.

O Bando de Teatro Olodum é um referencial que nos inspira até hoje; foi assistindo a seus espetáculos, refletindo e debatendo sobre eles, que vimos na prática alguns dos princípios que hoje norteiam o Nata. Mesmo a religiosidade africana e afro-brasileira não sendo o foco principal dos espetáculos do Bando, ela se faz

5 Os atores do elenco de estreia foram: Agnaldo Buiú, Auristela Sá, Cássia Valle, Cristovão da Silva, Gerimias Mendes, Jorge Washington, Lázaro Machado, Lázaro Ramos, Leno Sacramento, Luís Fernando Araújo, Merry Batista, Nildes Vieira, Rejane Maia, Tânia Toko, Valdinéia Soriano. Em 2005 quando assisti já não faziam mais parte do elenco os atores: Agnaldo Buiú, Cristovão da Silva, Lázaro Machado, Lázaro Ramos e Tânia Toko, haviam entrado os atores: Érico Brás, Sérgio Laurentino, Telma Souza, Elane Nascimento e Jamile Alves.

presente no figurino, na maquiagem, na musicalidade e na dança. O Bando realiza um teatro político, militante e voltado para questões relacionadas à negritude e às discussões sobre raça e racismo no Brasil, elementos importantes na organização do nosso fazer teatral.



FIGURA 1: Atores do Bando de Teatro Olodum no espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça* – Teatro Vila Velha, 2008
Fonte: Divulgação.

A CASA DOS ESPECTROS: NO INTERIOR DA CONSCIÊNCIA NEGRA

Outra experiência significativa para a minha formação foi a montagem de formatura do diretor Ângelo Flavio, aluno do curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA e diretor da CAN,⁶ intitulada *A Casa dos Espectros*. A montagem estreou em Salvador em 2006, no subsolo em ruínas da antiga Faculdade de Medicina da UFBA, no Pelourinho, centro histórico da capital baiana. O espetáculo, construído a partir do texto originado do livro *Funnyhouse of a Negro*, de Adrienne Kennedy, foi minha primeira experiência como assistente de direção em Salvador.

O espetáculo conta a história de Sara, uma jovem negra que repudia sua raça criando espectros de pessoas brancas em sua cabeça esquizofrênica para embranquecer-se. Ela repudia o pai negro e ama e idealiza a mãe branca, buscando intensamente traços brancos em seu corpo e personalidade. A tragédia da protagonista

6 A CAN nasce na Escola de Teatro UFBA, em 2002. Formada exclusivamente por estudantes negros, é dirigida desde a sua fundação pelo ator e diretor Ângelo Flávio Zualê. Juntos, passam a discutir a constante ausência do negro em cena e nos papéis principais, o inexistente estudo da dramaturgia escrita por negros, sua aplicação na grade obrigatória curricular da instituição, além de debater o eurocentrismo que, até hoje, é cânone epistemológico nas universidades. O CAN, além das montagens sempre bem-sucedidas e elogiadas pela crítica especializada e público em geral, vem realizando constantes atividades nas quais se discutem ações de políticas afirmativas e democratização da cultura. (Informações cedidas pelo diretor Ângelo Flávio em março de 2015 por meio do histórico do grupo e se encontram também disponíveis: www.memorialdeartesescenicass.com.br).

foi contada em um espaço que antes havia sido palco das experiências e escritas eugenistas realizadas contra o povo negro nas décadas de 30 e 40 do século XX.⁷ Já na porta de entrada do espetáculo, encontrávamos uma mulher negra com imenso cabelo a fechar o acesso das escadarias. O público precisava atravessar esse portal para entrar no espaço de representação – uma metáfora apropriada para adentramos simbolicamente no interior da consciência dela.

Sobre o espetáculo, o diretor teatral e professor da Escola de Teatro, Luiz Marfuz (informação verbal)⁸ falou publicamente na cerimônia de formatura da turma de licenciatura em Teatro da UFBA. A cerimônia foi realizada no auditório da mesma ex-Faculdade de Medicina da UFBA, no Pelourinho, espaço onde estreou a montagem:

De forma dilacerante e bela, Flávio coloca diante de nossos olhos o teatro do incômodo, pungente e radical, como sua inquietante voz de artista que milita e sonha na carne e no osso do teatro. Com 'A casa dos espectros', o jovem diretor expõe as vísceras de nossa civilização, nesse espaço físico, que é simbolicamente o lugar da morte e da cura, mas que passa a ser ressignificado pelo teatro como o espaço de transgressão e do renascimento.

A fala de Marfuz expressa a potência artística da montagem e reitera o quanto essa experiência de assistência de direção foi importante. Ali, comecei a perceber na prática conceitos, princípios e procedimentos teatrais que utilizo ainda hoje quando dirijo, a exemplo das noções de atmosfera e concepção cênica. Na prática, o diretor utilizou o texto como pretexto para a cena, atualizando a discussão, ambientando-a para a nossa realidade baiana e brasileira e intensificando a atmosfera expressionista buscada por ele em cada elemento da encenação, desde a música à exploração do subsolo da Faculdade de Medicina, cenário da peça.

A montagem de *A Casa dos Espectros* foi reveladora. Ainda caloura, no início do curso de Direção, pude acompanhar todo o processo de construção de uma montagem profissional desde a escolha do texto até o último dia de temporada, compreender as dificuldades, desafios e também vitórias e superações que uma

7 A Faculdade de Medicina da UFBA, situada no Centro Histórico do Pelourinho, cenário das pesquisas eugenistas impetradas por Nina Rodrigues no século XIX.

8 Em discurso proferido como paraninfo da turma de Licenciatura em Teatro do semestre 2006.1.

empreitada assim traz. Com essa experiência, observei os percalços e os desafios que iria encontrar na graduação, na formatura e na carreira de encenadora.

A assistência de direção, posso afirmar, foi minha quarta escola. A primeira foi o Nata; a segunda, o Teatro Vila Velha; a terceira, a graduação em Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA e a quarta, sem sombra de dúvida, somam-se todas as assistências de direção que fiz. A montagem dirigida por Ângelo Flávio me possibilitou os primeiros contatos com a realidade do ofício de encenadora e de artista da cena em geral, compreender as dificuldades de apoio, patrocínio, a necessidade de projetar as ideias e principalmente a “desglamourização” da arte teatral e sua peculiaridade artesanal e coletiva.

Além disso, a capacidade de delegar, e o quanto bons assistentes de direção podem contribuir para o bom caminhar da montagem ao realizar interlocuções com o encenador e ser ponte de diálogo da concepção e das indicações do encenador com os demais criadores do espetáculo. E o mais importante: era possível dialogar interculturalmente com o teatro universal e fincar as raízes da ancestralidade e da negritude na cena, desconstruindo o texto original e fazendo da encenação o epicentro dos discursos ético, estético e ideológico.



FIGURA 2: Convite do espetáculo *A Casa dos espectros* – 2006
Fonte: Divulgação.
Acervo – CAN.

BAKULO – OS BEM-LEMRADOS, O PODER DA NARRATIVA

O espetáculo *Bakulo – Os bem lembrados*, da Cia dos Comuns,⁹ é um espetáculo-protesto, montagem que não tem medo da palavra, da narrativa, da luta assumida em cena. Uma montagem dialética, brechtiana, contundente. Estreou em 2005, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma criação coletiva, com a direção de Márcio Meirelles, baseada principalmente no livro *Por outra Globalização*, do geógrafo baiano Milton Santos, com nove atores, dentre eles o diretor do grupo Hilton Cobra e mais cinco músicos.

O espetáculo propunha uma discussão sobre a cultura e a globalização, com forte presença de elementos do Candomblé, como os *orikis* (poesias em exaltação ao Orixá), a musicalidade e a corporeidade dos atores. Por meio de uma abordagem épica e dialética, *Bakulo* era um espetáculo de problematizações políticas, éticas e estéticas, sobre a luta do povo negro contra a discriminação racial e social. Ele obteve grande repercussão de público e de mídia e foi “lembrado” pela crítica teatral Barbara Heliodora (2001), em *O Globo*, como uma encenação de “alta qualidade artística”:

O didatismo, desta vez, é declarado, seguido de episódios que seriam ilustrativos da influência dos ‘ancestrais’ (significado exato da palavra ‘*bakulo*'). [...] A condenação da atual cultura ocidental é radical. A cenografia, de Marcio Meirelles, é simples, basicamente composta por elementos retangulares de madeira que servem como banco, como pedestal, ou o que quiserem, e os figurinos de Biza Vianna são todos brancos, bustos nus, calças/saias brancas com largos panejamentos que permitem belas composições. Paletós brancos indicam ocidentalização. A luz de Jorginho de Carvalho é bonita e funcional, e a direção musical de Jarbas Bittencourt, como a preparação vocal de Agnes Moço e Carolina Futuro, fazem uma notável contribuição ao espetáculo. A coreografia de Zebrinha, a preparação corporal de Denis Gonçalves e a preparação de dança afro de Valéria Monã são todas de alta qualidade.

9 Tomando como referência o Teatro Experimental do Negro (TEN), a Companhia dos Comuns foi fundada no Rio de Janeiro, no ano 2000, pelo ator baiano, radicado na capital carioca Hilton Cobra. Formada só por atores negros, o grupo trata da inserção do negro na cultura brasileira, em textos de criação coletiva. Os seus três primeiros espetáculos (*A roda do mundo*, *Candaces – A reconstrução do fogo* e *Bakulo – Os bem lembrados*) foram encenados pelo diretor baiano Marcio Meirelles. Já a quarta montagem do grupo, o espetáculo *Silêncio*, foi a estreia de Hilton Cobra como encenador. O grupo conta com mais de 20 artistas, dentre atores e demais criadores do grupo. (Informações cedidas pelo diretor Hilton Cobra, em abril de 2015, por meio do histórico do grupo).

O espetáculo trazia uma força cênica inebriante, com um jogo vigoroso entre dramaturgia e encenação por meio de instrumentos cênicos potentes e de um discurso convergente com meus ideais políticos, religiosos e culturais. Mas é a narrativa e o poder da palavra que saltou à minha percepção. O espetáculo colocava em diálogo elementos do dramático, com elementos épicos, e o choque dialético entre esses dois estilos davam ao espetáculo uma dinâmica inusual.

Mas a narrativa à queima roupa para a plateia, expondo pontos de vista ideológicos em alguns momentos e, em outros, enaltecendo e poetizando nossa ancestralidade foi o fator que me despertou maior interesse e atenção. Algumas questões foram surgindo enquanto assistia à peça, tais como: de que maneira colocar em cena as lendas dos Orixás? Como aliar a narratividades dos *itans* (lendas dos Orixás) e dos *orikis*, a possibilidade de diálogo entre personagens numa montagem? O espetáculo não abordava essas questões, mas sua estrutura dramatúrgica apontava possibilidades de respostas aos meus questionamentos.

Bakulo era um espetáculo de alta qualidade no que tange à encenação, porém o trabalho dos atores e o vigor de sua dramaturgia sobressaía-se dos demais elementos. Para exemplificar essa questão, apresento a seguir fragmentos da cena de abertura do espetáculo.

PRÓLOGO.

COBRA:

(Entra e fala ao microfone.)

Queremos fazer uma reflexão independente sobre o nosso tempo
ter um pensamento sobre os seus fundamentos materiais e
políticos
temos vontade de explicar os problemas e dores do mundo atual
e apesar das dificuldades da era presente queremos
também
ter razões objetivas para continuarmos vivendo e lutando...

ABERTURA 01.

(Cobra olha a plateia. Ouve-se o mar. Cobra começa a chorar e, aos gritos, vai para trás, para os tambores. Começa a tocar o Tema dos Bakulo.

NEGRET:

Em pé, em cima do banco.
a noite cobriu meus olhos
a fome e o frio
foi-se o dia da minha terra
que lugar é esse pra onde me levam
longe da minha terra e das coisas que conheço
nunca vi tanta água
parece que não tem fim
ninguém me toque antes que eu toque de novo a terra
(Programa do espetáculo, 2005)

Nos fragmentos acima apresentados, as duas formas narrativas que compõem o texto de *Bakulo* deram pistas para a criação da dramaturgia dos espetáculos *Siré Obá* e *Ogun*. A união entre épico e lírico nos instigava, pois desejávamos pôr em cena espetáculos que tivessem a narratividade dos *itans* e a beleza dos *orikis* sem perder a perspectiva ética e ideológica. Acreditávamos que esse seria um dos princípios e procedimentos a nortear a construção do nosso projeto poético.

O contato com a Companhia dos Comuns contribuiu para que pudesse ampliar minhas referências intelectuais sobre artistas e intelectuais negros, seja pela força da cena e da dramaturgia de seus espetáculos e todas as referências intelectuais negras utilizadas para sua construção, seja pelo ativismo e militância de seu diretor Hilton Cobra, que, em consonância com o Bando de Teatro Olodum, idealizou e criou o Fórum Nacional de Performance Negra. Esse evento reúne artistas negros de dança e teatro e intelectuais das duas áreas de todo o país para discutir políticas públicas para a arte e cultura negra e também questões relacionadas ao fazer cênico negro. Pude participar de todas as edições.¹⁰

10 Representei o Nata nas quatro edições do evento. Lá, além das mesas redondas e das plenárias, tive contato com o pensamento e a obra intelectual de Abdias Nascimento, Cuti, Evani Tavares, Conceição Evaristo, Inaicyrá Falcão, Cristiane Sobral, *Makota* Valdina Pinto, Ubiratan de Castro, Clyde Morgan, Julio Moracen, Paulo Lins, Carlos Moore, Leda Maria Martins, pensadores e fazedores das artes cênicas negras brasileiras.



FIGURA 3: *Bakulo – Os bem lembrados*, espetáculo da Cia dos Comuns – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2006
Foto: André Spinolla.

O encontro com esses três grupos de teatro¹¹ foi uma imersão no universo do teatro de grupo e do teatro negro brasileiro. A partir das montagens e depois das conversas, encontros, eventos, publicações, fóruns em que representantes desses grupos estavam presentes, pude ir conhecendo a história do teatro negro no Brasil desde o TEN, fundado e dirigido pelo já ancestral Abdias Nascimento, até os dias atuais, e encontrar diversos grupos de teatro que possuem como eixo norteador a cultura negra para as suas pesquisas e encenações.

Percebia, assim, que o projeto poético do Nata e o meu, embora não tivesse plenamente desenhado, estava em um processo de construção agregativa no qual podia identificar traços e elementos de minha formação religiosa e artística, ao qual se somavam os aprendizados com os mestres do Axé e os mestres de coletivos e do Teatro.

11 E com os demais artistas ligados a eles, como Hilton Cobra, Zebrinha, Jarbas Bittencourt, Ângelo Flávio, Chica Carelli, Márcio Meirelles, Gustavo Mello, Débora Almeida, Rodrigo dos Santos, Valéria Monã, Evani Tavares, Valdinéia Soriano, Auristela Sá, Telma Souza, Érico Brás, Fábio Santana e Jorge Washington.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Fernanda Júlia. *Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora*. 2016. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Sonia Lucia Rangel.
- HELIODORA, Barbara. Contestação no universo do negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 2001.
- LIMA, E. *Um olhar sobre o teatro negro do teatro experimental do negro (TEN) e do Bando de teatro Olodum*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadã: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- RANGEL, Sonia Lúcia. *O olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.
- RANGEL, Sonia Lúcia. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- RANGEL, Sonia Lúcia. Processos de criação: atividade de fronteira. *Territórios e Fronteiras da Cena. Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades*. Ano 3, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://kinokaos.net>>. Acesso em: 23 mar. 2015.
- 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: padê, asêsê e o culto egun na Bahia*. Petropolis, RJ: Vozes, 1986.
- UZEL, Marcos. *O teatro do Bando: negro, baiano e popular - Vila Velha*. Salvador: P5555 Edições, 2003.

ONISAJÉ (FERNANDA JÚLIA): é Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), mestre em Artes Cênicas pelo mesmo Programa com a dissertação "Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma Encenadora" (2016) sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sonia Rangel. Diretora fundadora do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata). Professora substituta da Escola de Teatro.

EM FOCO

PERFORMING MEMORY AT THE MOVEABLE SHRINE

M. NOURBESE PHILLIPS

PHILLIPS, M. Nourbese.
Performing memory at the moveable shrine.
Repertório, Salvador, ano 20, n.29, p. **134-145**, 2017.2

RESUMO

O artigo investiga como a performance conceitual do longo poema-livro **Zong!** consegue transe/formar um texto escrito para um texto performativo enraizado na oralidade, sendo que essa transe/formação (trance/formation) segue um caminho que reindigeniza o trabalho em um contexto estético africano de performance. Este artigo também envolve uma variedade de abordagens e de influências incluindo a poética do fragmento, o papel da improvisação, o efeito do trauma histórico e sua performance, seu ritual, bem como o prolongado e repetido momento fantasmológico (hauntological), o Silêncio dentro e fora da Palavra e a tecnologia do sagrado. Este texto ilustra ainda o uso da poética aplicada, revelando **Zong!** como uma como ícone e portal para um lugar onde o que fora desvalorizado, a Negritude, restabelece a si mesma como lugar gerador de totalidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Zong. Performance.
Estética africana.

ABSTRACT

*The paper explores how the performance of the formally conceptual, book-length poem **Zong!** trance/forms from a written text to a performative text rooted in orality. This trance/formation follows a path that re-indigenizes the work in an African aesthetic context of performance. The paper engages with a variety of approaches and influences including the poetics of the fragment, the role of improvisation, the effect of historical trauma and its performance, ritual and the extended, but repeated hauntological moment, the Silence within and without the Word and the technology of the sacred. The paper illustrates the use of an applied poetics, revealing **Zong!** as both icon and portal to a place where that which was devalued, Blackness, reestablishes itself as a generative place of wholeness.*

KEYWORDS:

Zong. Performance. African
Aesthetic.

ARTISTS HAVE a profound and significant role to play in the healing of diasporic Africans from the pernicious and lingering effects of the transatlantic slave trade. The roots of art are archaic and much of what we recognize as art today are practices that would have been integrated into the daily lives of communities. Through ritual, ceremony and the spiritual; they would have been used in healing or balancing of the individual or the group. Given its archaic nature, when art has a spiritual function, it can approach ritual and become a powerful bridge between material and immaterial life or spirit. As such art can become a powerful, spiritual force which has the potential of balancing forces and energies that have been wrenched out of place through historical and/or traumatic events.

There are forms of spiritual reparations that only we, descendants of the Maafa,¹ can give to ourselves and our communities, and it is, I believe, our dancers, poets, writers musicians storytellers, painters, sculptors and other artists who are charged with this archaic, yet entirely contemporary, function of using art in restorative and reparative ways.

In African Caribbean cultures, as well as those of the Americas, language is fraught with historical issues and carries the freight and weight of history: having lost our mother tongues and being forced to work in European tongues, language and its accompanying Silence/s have become one of the issues that mark the space that is the Caribbean, an area marked by a history of massive interruptions, discursive, cultural, historical, societal and political. These are the axes around which my work circles and my exploration of language has resulted in my developing a poetics of the fragment, as well as using techniques of disruption to represent these cultural and historical disjunctures.

1 Kiswahili word that means horrific event or disaster that is used to describe the transatlantic trade in Africans.

My last publication in poetry, *Zong!*, (PHILIP, 2008) engages with these issues. The foundational text of this work is a two- page case report of the legal decision, *Gregson vs. Gilbert*, based on insurance law. These are the facts: in 1781 the slave ship, *Zong*, captained by one Luke Collingwood, leaves the west coast of Africa for Jamaica with a “cargo” of Africans. As is the custom the “cargo” is fully insured. Instead of the customary six to nine weeks, this fateful trip will take some four months due to navigational errors on the part of the captain. Some of the enslaved Africans on board the *Zong* fall ill and die. The captain orders that some 150 Africans² be thrown overboard so as to reduce the losses that the ship’s owners, would incur. On the ship’s return to Liverpool, the ship’s owners, the Gregsons, make a claim against their insurers, the Gilberts, for the destroyed “cargo” – the murdered Africans.³ When the insurers reject the claim, the ship’s owners commence legal action to recover their loss. The latter are successful at trial, but the insurers, the Gilberts, appeal the decision and are successful in having a new trial ordered. The only extant, public document of this massacre, more colloquially known as the *Zong* case, is the two-page case report, *Gregson v. Gilbert*, mentioned above.

Through fragments of voices, shreds of memory and shards of silence, *Zong!* unravels the story that can only be told by not telling. It interrupts and disrupts the narrative even as it tries to not-tell the story of the events on board the slave ship *Zong*. The story that must be told, yet can’t be told and as such questions whether the story can ever be told.

Zong! comprises seven sections: *Os, Dicta, Sal, Ventus, Ratio, Ferrum, and Ebor*. An essay, *Notanda*, a glossary and the case report, *Gregson vs. Gilbert*, complete the book, which brought together for the first time my work as a poet and my experience as a lawyer. Formally innovative and conceptual, *Zong!* uses only the words of the case report, *Gregson vs. Gilbert*, from which to make the poem. Fugal both in its polyvocal, counterpointed content, *Zong!* immerses itself in the amnesia of history and memory, particularly as it relates to diasporic Africans. Formally the erasures and amnesia of history are visually represented on the page by lacunae within the text itself, trance/forming the work into a hauntological, polyphonic anti-narrative that “untells” the story that can never be told yet must be told. The work has been received critically as a conceptual work. It both is and is not.

2 Depending on the source this number varies between one hundred and thirty-two and one hundred and fifty.

3 At that time English insurance law stipulated that if an enslaved died from illness, the insurer could not collect insurance, but if she was killed in a mutiny or, as in this case, by being thrown overboard, then the insurers were liable.

Modernity is haunted by the ferocious histories of murder, genocide, war and death that brought it into being, an integral part of which was the transatlantic trade. *Zong!*, the text, is itself haunted into existence by this history. The speculative financing we live with today, which in 2008 brought the world financial system to the brink of collapse, has its roots in the financing practices developed as a part of the transatlantic slave trade. It was possible for instance for someone living in Liverpool, as the Gregsons did, to purchase someone in West Africa, have that person shipped to the Caribbean or the Americas and sold there, and through a system of promissory notes, be paid for that transaction in Liverpool. Knowing this, the untold suffering unleashed on the world as a result of those practices becomes not an aberration but entirely understandable, expected and predictable. As argued by Ian Baucom in *Specters of the Atlantic*, (BAUCOM, 2005) the *Zong!* incident signified a recurring moment – a moment we continue to live with. The flip side of the haunting mentioned above, and perhaps one of its progenitors, is the amnesia that modern society is steeped in. This social amnesia (JACOBY, 1975)⁴ is an integral part of the warp and woof of modern society. I speak here of a cultivated amnesia, carefully nurtured by the media and western capitalist governments, which makes it easy to disrupt bonds of connections and relationships, which, in turn, hurls us into spaces where consumerism trumps all, even as we move irrevocably ever closer towards the destruction of the world as we know it. It is the amnesia that, in part, generates the haunting.

The erasures of the histories of Africans in the so-called New World generate a hauntological pedagogy and field, because we, the descendants of the *Maafa*, have been severed from our indigenous cultures, lost names, have had our spiritual practices outlawed and been made foreign to our very beings. There is a sense in which you could say that shorn of all those things that make humans human, we become ghosts of ourselves, haunted by all that we know we know but can't remember, as well as by what we know we don't know and, simultaneously, spectral beings – duppies, zombies, or jumbies, inhabiting a world that is not truly ours – aware that somewhere out there in a parallel universe there is another world where we could become truly embodied.

When I perform **Zong!** the distance between these two worlds becomes smaller. The bones of the undead **can**, indeed, find a resting place within us. Each time I

4 Jacoby develops the idea of social amnesia, "society's repression of remembrance."

perform **Zong!**, it manifests as Ceremony. In his brilliant essay, “The Ceremony of the Dead,” Caribbean novelist, George Lamming (1960), theorizes about the ceremony by the same name he witnessed in Haiti and argues that the living and the dead share an interest in the future, albeit in different ways. Within African cosmologies this is not at all unusual, since the Ancestors, albeit no longer alive, are a living force. When we engage with them they repay us by releasing their grip on us. The grip, I maintain, is because of the haunting, and when released we can be in a more playful relationship with them. They find a resting place with us not necessarily within us, and it is in the remembering that we give them peace .

Performance of **Zong!** takes place in different but related contexts: one in which I improvise along with a small group of musicians in the first half of the show, after which the audience participates in reading along with me and the musicians. The second method of performance is the durational performance. For the last 5 years I have organized durational performances on or about the anniversary of the start of the massacre, November 29th. These performances constitute collective readings during which the audience and I read the entire book over several hours.

As part of the durational events I have organized simultaneous readings or **Zong!**-related performances in other parts of the world. For instance, in 2014 a dance performance choreographed in response to **Zong!** was performed in Brazil. In 2015 there was a capoeira performance, also staged in Brazil, in connection with the durational reading. There have been “simultaneous” readings in Brazil, South Africa, New York, and Trinidad and Tobago over the years.

My interest in “globalising” these performances arises from the fact that the trade in Africans was the first attempt at globalising the world’s economy, at the heart of which was an international trade in the black body. The slave ship Zong, as all other slave ships, was itself a globalised, multicultural universe afloat on the swelling seas of capital and black bodies were the currency.

These performances are poetic and emotive and return the work to community and the collectivity of voices which suffered the initial rupture; they also animate a radical reversal of the initial fragmentation of community, which has been one of the most pernicious and lasting aspects of slavery.

Performing the text of **Zong!** demands an engagement with orality, utterance, silence, sound, music, movement and gesture within an African aesthetic approach. The result is a trance/formative embodied poetics of performance.

The following are areas that I have been exploring through performances of **Zong!:**

- the aspect of poetic utterance, speech and orality that is grounded in the sacred, spiritual and even the spectacular;
- the poetics of embodied utterance through its revelation of the archaic, which may offer a way of somatic healing of historical trauma for African peoples;
- the existence and persistence of orality within the context of literacy and the book;
- the relationship between audience and poetic text and how a text through performance may sculpt an audience and its receptivity;
- the nature of the sacred, the spiritual, ritual, art and ceremony within the context of African spirituality, both continental and diasporic and how it relates to performances of **Zong!;**
- whether and how **Zong!** becomes a sacred text through performance;
- whether animation and performance of **Zong!** trance/forms the text into a kinetic, moveable shrine – a hallowed place of memory;
- how and whether creating spaces in which audiences can engage with history, its traumatic legacies, and the historical archive documenting that trauma can become restorative, recuperative spaces;
- how embodiment and performance of historical trauma through **Zong!** can become a form of spiritual reparations;
- how the poetics of the fragment can become embodied and enlarged through performance;
- the relationship between the use of digital technology and embodied performances of the sacred.

These questions inform my exploration of the following areas:

Improvisatory performance: Improvisation is a significant way of being for the diasporic or Afrosporic African. From the moment of capture and enslavement, the enslaved person had to begin improvising, an activity that was both a way of managing the unmanageable and a way of continuing to create meaning in the world. The fragmentary nature of **Zong!** lends itself intensely to improvisation with or without musicians.

Ritual and the Sacred: African ritual theatre, Ousmane Diakhate (2017) writes is “at the crossroads of the sacred and the profane, orality and the written word, of inner roots and external adjuncts.” Given the historical rupture of African traditions, I have been exploring African ideas of ritual and ritual theatre addressing issues such as how ritual complements and differs from drama; the role of ritual gestures, movements and actions and their consequences; the effect of ritual delineation of spaces, and the effect of ritual on participants and observers alike. If **Zong!** is a sacred text, how does one perform such a work in a modern, secular society in which spirit and the sacred are hived off and become the property of organized religion? How does one, should one, work with African sacred/spiritual practices such as Ifa within a modern, secular context when such practices have been dismissed as superstition at best and demonised at worst? How can the participatory performance of **Zong!** be seen as creating a temporary, moveable shrine, even if we understand shrine in the plainest of senses as a “hallowed place of memory.” (OED)

Space, Location and Physical Position: One marked aspect of the African aesthetic is the kinetic, which is central to many African art forms. The slave ship, *Zong*, however, was a space of confinement – a profound denial of the kinetic. The reported case, *Gregson vs. Gilbert*, also, in reducing the lives of 470 captive Africans to two pages of desiccated legal text, and removing all markers of humanity also represents an attempt to deny the possibility of movement into being across time. I have been exploring the tension between confinement and movement, between physical restriction and freedom and how this might impact on performance of the work. For instance, we were all seated when we performed the entire text in April 2012. What might change if we changed our positions; if

we all stood, for instance? What if readers sat or lay on the ground? Further, what if voices were divided spatially, or by gender or age, by race even?

What differences flow from staging performances outdoors, in churches or other sacred spaces? On a ship, for that matter? What happens if the static location of the shrine – the place hallowed by some memory – becomes kinetic, moveable, following the movement of Africans around the world?

Dance/Movement: I am particularly interested in the differences between improvisatory and repetitive movements and their links to ritual and trauma.

One aspect of ritual is repetition; It is also a marker of traumatic behaviour. What if any is the relationship between these types of movements?

Silence and Sound: For diasporic Africans Silence is writ large in the vast lacunae that surround personal, familial and cultural histories. Not to mention the Silence represented by the erasure of their historical presence in, and contributions to, the societies in which we have lived for long periods of time. Silence, however, is not entirely or always negative, and African cultures are replete with different kinds of silence – the silence of the proverb, for instance, in which what is said is not said; the silence of spiritual knowing; the silence of secret societies. One of the formal aspects of **Zong!** is the use of words and space to create pools of silence on the page. In my solo readings of the work, I respect those spaces, allowing the silence to linger before moving on to the next word or word cluster. Does the collective, group reading destroy that or does that initiatory silence linger and echo beneath the noise of History trapped in the voiced text? This process allows me to discover ways to translate this idea of Silence into more performative action.

I am particularly interested in making connections between this type of experimental work and Deaf culture. There is a sense in which the Africans on board the Zong entered a world in which they became deaf and dumb while retaining speech. No one understood them or cared to understand them. They often could not and would not have have understood each other. They would not have understood the language in which they were told to jump overboard. “‘Hearing’ across an unfamiliar pastiche of sonic and visual space – or even ‘hearing’ that we cannot

in fact literally hear – necessitates a third ear, an improvisational cross-sensory mode of listening. Listening with the third ear shifts our attention from the overt content of the performance to its nuanced forms of expression.” (KOCHHARLINDGREN, 2006) One of the remarkable aspects of reading aloud “together” is how quickly one begins to hear the other, to listen to the other; indeed, one quickly comes to recognize the impulse to sync one’s voice and one’s self with the Other.

Performing Trauma: “This happened there, back then, to them, by them...We are not implicated except to the degree that we can understand the information being transmitted to us...” writes New York University professor Diane Taylor in her article “Trauma as Durational Performance,” (TAYLOR, 2011) which describes a visit to the torture site, Villa Grimaldi in Chile. Reiteration and repetition are two of the signature marks of trauma which is “never for the first time.” Richard Schechner, who Taylor references, describes the “never for the first time” as “restoration behaviour.” Performing *Zong!* like many commemorative events such as the marches of the Mothers of Plaza de Mayo “makes visible the memory paths that maintain another topography of place and practice, not of terror but of resistance – the will not only to live but also to keep memory alive.” (TAYLOR, 2011)

Participatory Performance: Within the context of African ritual and performance, the distinction between performer and spectator is often blurred. In the case of *Zong!* the audience becomes the performers. Is there a space for the spectator? Should there be? The audience/performer raises some challenges since rehearsals and preparation cannot be relied on as resources and every performance risks the unknown – the improvisatory. There is, however, a sense in which “being thrown” into the experience generates a sort of growing awareness that is important to the performance.

Music/ Noise: I continue to explore ideas of dissonance as it manifests in the collective, durational performances. I am interested in understanding how to bring the improvisatory performances into the participatory performances. In Spike Lee’s 2006 film on Katrina, *When the Levees Broke*, Wynton Marsalis the renowned trumpeter describes a New Orleans street dance: “The musicians are improvising; the dancers are improvising and they are doing something they have been doing a long time, so they have the feeling not only that the moment here is

something that has never happened, but it is a moment that has always happened.” What is the distance between what has never happened and that which has always happened. The work is fugal in two senses: in the musical sense of repetition but repetition with a difference and in the fugal sense of amnesia, which has resonances for African peoples in the Americas and the Caribbean.

Technology: There is a sense in which Zong!’s creation is linked to computer technology. I have read the text to the accompaniment of ring tones on a cell phone and am interested in developing an app for Zong!, so that performer readers can, if they wish, download the poem to their tablets or phones and read from that.

There has been a profound rupture for Afrosporic Africans from African traditions, particularly spiritual traditions. Indeed, fear of these traditions both for continental and Afrosporic Africans is still probably the dominant response as a result of colonialism. Is perhaps the journey of the text from the page to orality, despite reader performers remaining tied to the book the distance between that which has never happened and that which has always happened?

The text, **Zong!**, serves as an icon that is simultaneously a portal to another time and dimension – one of history, sorrow, mourning and loss, and also of spiritual reparations, potential redemption and restorative justice for all participants. The way through the portal is through the collective, communal performance, which is simultaneously a performance of the secular and the sacred. It is a process that offers us a form of spiritual reparations at a moveable shrine where the unsaid and unsayable are honoured and heard, where we can perform our memory and trauma and move towards wholeness.

REFERENCES

- BAUCOM, Ian. *Specters of the Atlantic*. Durham: Duke Press, 2005.
- DIAKHATE, Ousmane; EYOH, Hansel Ndumbe. The Roots of African Theatre, Ritual and Orality in the Precolonial Period. *Critical Stages: The IATC Journal*, n. 5, June, 2017.
- JACOBY, Russel. *Social Amnesia*. Boston: Beacon Press, 1975.
- KOCHHAR-LINDGREN, Kanta. *Hearing Difference*. Washington DC: Gallaudet University Press, 2006.
- LAMMING, George. *The Pleasures of Exile*. London: Michael Joseph, 1960.
- PHILIP, Nourbese M. *Zong!* Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- TAYLOR, Diane. Trauma as Durational Performance. In: HARDING, J. M.; ROSENTHAN, C. (Ed.). *The Rise of Performance Studies*. Studies in International Performance. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 237-247.

M. NOURBESE PHILLIPS: is an award-winning poet, essayist, novelist and playwright and former lawyer who lives in the space-time of the City of Toronto. Author of five books of poetry, one novel and three collections of essays, her most recent work, **Zong!**, is a genre-breaking, book-length poem which engages with law, history and memory as they relate to the transatlantic slave trade.

EM FOCO

TEATRO LEGISLATIVO
E RACISMO: ARTE,
POLÍTICA E MILITÂNCIA

LEGISLATIVE THEATER
AND RACISM: *ART, POLITICS
AND MILITANCY*

NOELI TURLE DA SILVA (LICKO TURLE)

SILVA, Noeli Turle da (Licko Turle).
Teatro legislativo e racismo: arte, política e militância.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **146-162**, 2017.2

RESUMO

A partir da comparação de similaridades entre as propostas de ação política dos mandatos das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella, em Belo Horizonte-MG, e o de Augusto Boal, no Rio de Janeiro-RJ, separados temporalmente em 20 anos, o artigo traz uma primeira observação de como, neste novo momento da vida política e social brasileira, o Teatro Legislativo é retomado como tática estética, com o propósito de dar visibilidade e protagonismo à população negra, excluída, marginalizada e historicamente colocada na periferia do poder decisório.

PALAVRAS-CHAVE:

Racismo. Teatro do Oprimido. Teatro Legislativo. Teatro Fórum. Gabinetona.

ABSTRACT

From the comparison of similarities between the political action proposals of the councilors Áurea Carolina and Cida Falabella in Belo Horizonte-MG and Augusto Boal in Rio de Janeiro-RJ, separated temporarily in twenty years, the article brings a first observation of how, in this new moment of Brazilian political and social life, the Legislative Theater is retaken as an aesthetic tactic, with the purpose of giving visibility and protagonism to the black population, excluded, marginalized and historically placed in the periphery of the decision making power.

KEYWORDS:

Racism. Theater of the Oppressed. Legislative Theater. Theater Fórum. Gabinetone.

TEATRO LEGISLATIVO E RACISMO: ARTE, POLÍTICA E MILITÂNCIA



FIGURA 1: Ilustração
da Chamada Pública
da Gabinetona, Belo
Horizonte, 2017.
Arte Gabinetona.

O TEATRO LEGISLATIVO é uma das várias técnicas que constituem a *Árvore do Teatro do Oprimido*, desenvolvido por Augusto Boal em seu Mandato Político-Teatral na Câmara Municipal do Rio de Janeiro quando vereador do Partido dos Trabalhadores (PT), entre 1993 e 1996. Nesta ocasião, o teatro foi utilizado como instância mediadora entre o parlamentar e o cidadão, fazendo da relação entre o artista e o público uma discussão de interesse comum. Anos depois, a ideia é retomada na Câmara Municipal de Belo Horizonte pelas vereadoras do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Áurea Carolina e Cida Falabella, que reeditam parte da proposta de Boal, criando um projeto singular batizado como “Gabinetona”.

Em 1993, o Mandato Político Teatral de Augusto Boal levou um grupo de teatro para atuar em sua assessoria parlamentar: os *curingas*, atores-educadores do Centro de Teatro do Oprimido (CTO). Em 2017, reconhecendo que já existe, hoje, um número significativo de orientadores profissionais que atuam nessa área, inovando e democratizando o processo de composição de assessoria parlamentar, a Gabinetona propõe uma ação inovadora no processo de formação de sua equipe, divulgando uma Chamada Pública para a ocupação dos cargos comissionados relativos a esse espaço:

CHAMADA PÚBLICA

Seleção de pessoas para compor a gabinetona, a equipe parlamentar do mandato coletivo das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella.

1- APRESENTAÇÃO

Em outubro de 2016, Áurea Carolina e Cida Falabella foram eleitas vereadoras em Belo Horizonte pelo PSOL, junto à movimentação *Muitas pela Cidade que Queremos* e à Frente de Esquerda BH Socialista, em uma campanha coletiva, aberta e que se propunha a construir outras formas de fazer política. Desde a campanha, manifestamos a importância de ações afirmativas. A equipe montada até agora buscou diversidade de gênero, étnico-racial, geracional e de orientação sexual. É formada, hoje, por 32 pessoas, sendo 21 mulheres, 16 pessoas negras e 13 LGBTIQs. São 13 mulheres negras e uma indígena. Esse mosaico de corpos

e lutas foi um desejo, um compromisso e uma construção real. A vontade de compor parte da equipe da gabinetona por meio de chamada pública surgiu nas imersões e oficinas abertas que realizamos no final de 2015 e reflete um desejo por processos mais abertos, transparentes e democráticos.

2 - VAGAS

Nessa primeira experimentação de composição de equipe por chamada pública, abriremos 7 vagas, sendo: [...]

- 1 (uma) vaga para o projeto de Teatro Legislativo [...] (grifo do autor)

2.3 - Vaga para o Facilitador em Teatro Legislativo

Será aberta 1 (uma) vaga para Facilitadora/Facilitador em Teatro Legislativo, com 6 horas diárias flexíveis. A colaboradora ou o colaborador que ocupar esse espaço irá atuar pelo período de 1 (um) ano na formação e no treinamento da equipe que compõe o Núcleo de Mobilização Social e Educação Popular da gabinetona. A Facilitadora/Facilitador em Teatro Legislativo terá como base metodológica as técnicas do Teatro do Oprimido, especialmente as do Teatro Legislativo concebidas por Augusto Boal durante seu mandato como vereador no Rio de Janeiro entre os anos de 1993 e 1997, e outras formulações sobre o tema. O trabalho a ser desenvolvido terá como principal objetivo fomentar em grupos e/ou comunidades processos de construção ativa e participativa de legislações de seu interesse, em consonância com os princípios de atuação do mandato coletivo e aberto das vereadoras. Será pré-requisito para o preenchimento da vaga conhecimentos básicos em Teatro do Oprimido. Segundo Boal: “O Teatro do Oprimido procura desenvolver o desejo e criar espaço no qual se possam ensaiar ações futuras. O Teatro Legislativo procura ir além e transformar esse desejo em lei”, e “O teatro legislativo é uma extensão do Teatro do Oprimido, em que o espectador se transforma em ator: agora, o cidadão se transforma em legislador”. Salário bruto para a vaga é R\$3.000,00, mais um auxílio alimentação de R\$27,50 por dia de trabalho. [...]

3 - INSCRIÇÃO [...]

4 - SELEÇÃO

Esta não é uma chamada meritocrática. O processo de seleção levará em conta, além da capacidade técnica e trajetória profissional, o compromisso de manter paridade entre mulheres e homens, e entre pessoas negras/indígenas e brancas. Temos o desejo de abrigar outras diversidades, como pessoas LGBTQs, egressas do sistema prisional, imigrantes, pessoas com deficiência, entre outras. [...]

5 - CONTRATAÇÃO

As pessoas que passarem pela segunda etapa serão contratadas/os como assessores parlamentares vinculados aos gabinetes de Áurea Carolina ou Cida Falabella, ocupando cargos de confiança de livre nomeação e livre exoneração, nos termos do art. 147 da Lei no 7.863/1999. Tratam-se de cargos em comissão que não se confundem com os cargos de provimento efetivo para a Câmara Municipal, que devem ser precedidos por concurso público de provas ou de provas e títulos realizado pela Instituição, conforme o disposto no art. 37, II, da CR/88. [...] (<https://drive.google.com/file/d/0B69612xmec2aOGJncUJFFS2s1aE0/view>)

Em 1º de janeiro de 1993, começava a experiência do Teatro-Legislativo do Mandato Político Teatral Augusto Boal. O gabinete foi dividido em dois setores que dialogavam intensamente, tanto nos momentos de construção das leis, quanto nos processos cotidianos, ligados à assessoria jurídico-parlamentar. O primeiro setor, o político, era formado por advogados especialistas, secretárias, motorista, *office-boy* e assessores parlamentares que constituíam o “gabinete interno”. No segundo setor, o artístico, situavam-se aquelas pessoas que atuavam de forma direta nos espetáculos de Teatro-Fórum e nos comícios festivos: atores, cenógrafos, figurinistas, bailarinos, pintores, músicos, dentre outras funções. Era o chamado “gabinete externo”. Esses profissionais formavam um coletivo de 25 pessoas, divididas em cinco equipes; cada uma delas com cinco pessoas, as quais tinham como coordenador um curinga do CTO.

A tarefa de cada equipe, dentro do projeto político do mandato, era criar o maior número possível de grupos de Teatro do Oprimido pelos bairros da cidade, de

forma a construir uma rede de núcleos com o objetivo de trazer à tona e discutir abertamente os problemas de suas comunidades, utilizando como ferramenta metodológica as técnicas do Método Boal, principalmente o Teatro-Fórum. Assim, seriam realizados debates públicos em que as intervenções cênicas dos *espect-atores*,¹ criadas inicialmente dentro de um contexto de encenação, poderiam ser transformadas em proposições essencialmente políticas, surgidas do anseio popular *in natura*, passando a fazer parte efetiva dos projetos de lei a serem apresentados pelo mandato para votação na Câmara dos Vereadores. Outra possibilidade seria, por exemplo, o de prestar orientação jurídica para casos em que já houvesse legislação sobre o tema. Se fosse essa a opção, entrariam em cena, no Teatro-Fórum, questões de ordem política-jurídica.

Dentre os principais grupos que a assessoria do gabinete do vereador Augusto Boal criou, acompanhou e desenvolveu com sucesso, destacaram-se os seguintes: Núcleo de Teatro do Oprimido “Sol da Manhã”, formado por integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST); grupo de professoras de escolas públicas; Juventude Católica da Teologia da Libertação; empregadas domésticas; jovens negros universitários. Deste último, surgiu o Núcleo de Teatro do Oprimido do Coletivo Estadual do Negro Universitário (Cenun), cujas atividades político-artísticas extrapolaram as fronteiras do país.

Esse Coletivo produziu dois trabalhos artísticos entre 1994 e 1995: o primeiro, estruturado sob a forma de cenas de Teatro-Fórum, tratava do acesso ao ensino superior pela população negra. Mais do que um espetáculo propriamente dito, esse trabalho configurou-se como uma ação teatral que se tornaria, inclusive, precursora do movimento de reivindicação das cotas para estudantes negros nas universidades, o qual alcançaria resultados concretos somente no início do século XXI.² Buscava-se, com isso, trazer à tona um debate sobre a situação de exclusão dos negros, existente, de forma velada, dentro do sistema educacional brasileiro, e cujos efeitos se evidenciavam nas estatísticas oficiais do período: em 1997, apenas 2,2% de pardos e 1,8% de negros, entre 18 e 24 anos, cursavam ou tinham concluído um curso de graduação no Brasil. O segundo, intitulado *O Pregador*, apresentava a dificuldade de inserção do profissional liberal negro no mercado de trabalho no país. Ambos os trabalhos foram construídos a partir da estrutura dramatúrgica do Teatro-Fórum, técnica em que o espectador sai da

1 Termo criado por Augusto Boal para designar o espectador que observa a cena para depois atuar na mesma durante uma sessão de Teatro-Fórum.

2 As cotas para negros e pardos (40% das vagas) e para estudantes de escolas públicas (50%), nas universidades estaduais do Rio (Lei nº 3.708/2001), foram regulamentadas por um Decreto de lei sancionado em julho de 2002 pela governadora negra Benedita da Silva (PT).

passividade comumente atribuída ao observador de teatro, entra efetivamente em cena e ensaia, com o apoio do elenco de atores, uma ação real futura como possibilidade de transformar a realidade opressora apresentada cenicamente. O núcleo de teatro do Cenun foi organizado em 1994, mas foi em 1995, com esse espetáculo, que atingiu o seu melhor nível artístico e alcançou maior êxito em seu propósito de promover a reflexão crítica sobre a questão da discriminação racial no trabalho.

O texto de *O Pregador* foi escrito pelo grupo a partir dos exercícios do Método Boal, em que relatos de opressões reais são teatralizados e analisados, de modo a possibilitar a seus participantes discutir, pública e teatralmente, uma questão social ou política pertinente a um determinado grupo.

(MC)
VOU CANTAR PRÁ VOCÊS
O RAP DA CLARINHA,
ENTROU PRÁ FACULDADE,
FICOU MAIS ESPERTINHA! Papapapará!

(MC): CAXIAS
(CORO): PUC
(MC): SÃO JOÃO
(CORO): UERJ
(MC): BANGU
(CORO): FUNDÃO
(MC): BONSUCESSO
(CORO): GAMA FILHO
(MC) MADUREIRA
(CORO): UNI-RIO
(MC) E LÁ NO MEIER?
(CORO): SUAM
(MC) NOVA IGUAÇU
(CORO): UFF
(MC): VIGÁRIO GERAL,
(TODOS como sirene de polícia): UAU, UAU, UAU!

(MC)

SE JUNTAR, NÃO DÁ DEZ POR CENTO DE NEGÃO
É A REALIDADE
A DISTÂNCIA, A MENSALIDADE,
É UMA BARRA FAZER FACULDADE
ENSINO PÚBLICO E GRATUITO?
É UMA PILHÉRIA.
NEGÃO TEM QUE RALAR PRÁ FUGIR DA MISÉRIA
COMPRAR LIVRO, NÃO DÁ
SÓ DÁ PRÁ XEROCAR
PRÁ FAZER O MEU ACERVO, TÔ ROUBANDO LIVRO EM
SEBO!

NA SUA SALA DE AULA
VOCÊ TEM QUE PROCURAR
SE VOCÊ FOSSE CONTAR NO DIREITO, MEDICINA,
ENGENHARIA,
QUANTOS NEGÕES VOCÊ ENCONTRARIA?
POR QUE SERÁ?
SERÁ PORQUE NEGÃO NÃO SABE PENSAR?
OU É O VESTIBULAR QUE NÃO SABE AVALIAR?
TUDO BEM, E AÍ? DEPOIS QUE CONCLUIR?
QUEM É QUE VAI TE ADMITIR?
VOCÊ TEM QUE SUAR, CORRER PRÁ TODO LADO,
PRÁ ARRUMAR ALGUM DINDIM.

TÁ NA HORA
TÁ HORA DE GRITAR
TÁ NA HORA DE ENCARAR
DE ASSUMIR O SEU LUGAR (BIS)
NA SOCIEDADE,
NA SUA CIDADE,
NA SUA FACULDADE!



FIGURA 2: *O Pregador*. Teatro Cacilda
Becker, Rio de Janeiro, 1995
Foto: Renato Velasco

A conquista das cotas deu-se a partir da mobilização coletiva de atores sociais, organizados fora da universidade, com os poderes Executivo e Legislativo, e *O Pregador* fez parte desse processo, debatendo o tema em diversas instituições: Universidade Federal Fluminense (UFF), Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) *Campus* Ilha do Fundão, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ *Campus* Largo de São Francisco, Pontifícia Universitária Católica (PUC/RJ). Em 9 de novembro de 2001, foi sancionada a Lei nº 3.708/2001, que implementou as cotas raciais e instituiu a cota mínima de até 40% para as populações negra e parda nos cursos de graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF).

No período entre 1993 e 1996, foram criados ou mobilizados 60 grupos que criavam cenas de Teatro-Fórum a partir de suas realidades e se apresentavam em todos os cantos da cidade maravilhosa: do Arpoador à Rocinha, do Centro à Zona Oeste, de Madureira à Pavuna. Nesse período, foram elaboradas 13 propostas de lei, geradas pelas discussões suscitadas pelo Teatro Legislativo.

Se durante o mandato de Boal nasceu o Cenu – o qual se propunha a tratar, naquele momento, do racismo presente no sistema educacional brasileiro –, na proposição das vereadoras mineiras Áurea Carolina e Cida Falabella, é criado o coletivo artístico “AZ Diferentonas”, grupo de teatro e educação popular, tendo o Teatro Legislativo como o seu método preferencial de participação e mobilização popular.

A candidata aprovada para assumir o cargo de assessora de Teatro Legislativo na seleção da Chamada Pública mineira foi Gabriela Chiari,³ pesquisadora do Teatro do Oprimido que realizou estudos no CTO-RJ, e junto ao Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (Gesto), o qual assume a função de curinga do grupo.

O primeiro experimento de Teatro-Fórum, intitulado *Até Quando?*, teve como objetivo expor e discutir, dentro do Seminário Segurança Cidadã, realizado na Câmara dos Vereadores de Belo Horizonte, o genocídio do povo preto que vem ocorrendo sistematicamente na periferia da capital mineira. A peça gira em torno de um jovem negro adolescente que simplesmente caminha na rua com a sua mãe, quando sofre uma abordagem truculenta das personagens alegóricas “Sistema” e “Poder”, as quais personificam o racismo e a opressão social sobre a população negro-brasileira.

Segundo Chiari, o texto foi escrito a partir de depoimentos de jovens negros que já sofreram violência policial nas ruas de suas comunidades em Belo Horizonte. Através do Teatro-Fórum, a performance fomenta a busca de soluções para políticas municipais sobre segurança pública cidadã e direitos da juventude negra, tema do Seminário.

DEMENOR (Para mãe): - Porque tudo pra gente é mais difícil. Eu só queria ser feliz! **Só queria ser!** Porque tudo pra gente é um drama, é um negro drama... “Dinheiro, problemas, Inveja, luxo, fama. Cabelo crespo, E a pele escura, A ferida, a chaga, A procura da cura. Tenta ver e **não vê nada, A não ser uma estrela, Longe meio ofuscada. Sente o drama, O preço, a cobrança, No amor, no ódio, A insana vingança.** Eu sei quem trama, E quem tá comigo, O trauma que eu carrego Pra não ser mais um preto

3 Gabriela Chiari é atriz, professora e doutoranda em teatro na UFMF.

fodido.” O Sistema – (batendo palmas) – **Já acabou com o Negro Drama? Não temos tempo a perder. O que querem? Não precisam dizer** pois **já sei. Aposto que querem centavos, migalhas. Porque coisas iguais a** vocês, só sabem engravidar, pedir, feder e a roubar. Já nascem predestinados.

O PODER: - Ah se eu pudesse, se os direitos humanos não viessem me atazanar, eu mandava tirar cada crioulinho, cada macaquinho, do ventre da mãe preta! Para não pôr nunca mais uma peste como essa no mundo.

MÃE - Eu só queria... (é interrompida)

O PODER: - E desde quando você pode querer? Quem te permitiu querer? Eu sou o poder! Eu sou a glória! Só eu posso permitir quem pode ou não querer.

DEMENOR: - *Ei. Ei! Eu sou...*

O PODER E O SISTEMA: De menor! O delinquente! O marginal! É isso quem você é: o menor

DEMENOR: - Não... Sou Gabriel! Estudante! Artista. Cheio de sonhos. Um jovem potente. Cheio de energia. De vitalidade necessária para propor coisas novas. Pra pensar num novo mundo. Um novo mundo é possível. Basta acreditar. E isso que eu sou: o futuro.

O SISTEMA: - O futuro? Venha aqui agora: Vejam essas orelhas de abanos, essa cabeça grande, esse queixo pra fora. Essa boca carnuda. Essa bunda grande. Esse cheiro forte. Esse é o corpo do futuro? Aposto que tem tatuagens, pois tipos assim não sentem dor, só sentem ódio. São esses que violentam, estupram nossas mulheres. São esses que roubam nossos bens?

O PODER: - Violam nosso direito de ir e vir... Nos fazem ficar trancados em nossos condomínios luxuosos... São esses que fazem com que nosso carros sejam blindados. Que atravessamos a rua quando o vemos! Que seguramos nossas bolsas quando cruzamos com ele. São esse que nos fazem sentir medo, insegurança. Eu decreto morte a essa gente de cor. Porque vidas Pretas não importam! Choro aos poucos mortos no atentado em Paris. Choro por todos os brancos que foram mortos por engano. Mas

não choro a morte de Gabriel de 14 anos, morto no baile *funk*. Não choro por Igor Mendes morto por uma bala de fuzil, em Ouro Preto. Não choro pelo corpo arrastado de Claudia. Não choro por Amarildo. Não choro pelos cinco jovens baleados quando festejam o primeiro emprego. Não choro pelo menino morto porque carregava bolinha de gude. Não choro pelos mortos do Haiti e muito menos pelos mais de 400 mortos em Serra Leoa. Porque Vidas Pretas não importam! Quantas vezes vou ter que dizer.

A MÃE!: - E os nossos direitos?

O PODER: - Direitos?

Para o teatrólogo Augusto Boal, o uso do teatro como instrumento de transmissão ou reforço de pensamentos, ideologias ou propostas políticas é uma prática que se confunde com a própria história dessa arte. Em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, ele faz uma reflexão sobre os fins políticos do espetáculo teatral desde a tragédia e a comédia da Antiguidade Grega. Para Boal, o teatro é um fenômeno intrinsecamente político, ainda que os fazedores teatrais da *polis* atual não tenham consciência de tal fato.



FIGURA 3: Até Quando?. Câmara dos Vereadores de Belo Horizonte, 2017
Foto: Abraão Bruck.

Analisando o que chama de “poéticas políticas”, Boal (2005) procura ir além de Bertolt Brecht na relação palco/plateia, ator/espectador. Ele afirma que, ao participar de uma celebração teatral, o espectador: 1) continuará sofrendo e se emocionando (descoberta aristotélica); 2) deverá ser levado a raciocinar e decidir-se a modificar a sociedade (proposta brechtiana); e 3) agir imediatamente, modificando o próprio ato teatral que reflete a sua vida social (proposta do Teatro do Oprimido).

Nessa perspectiva, o Método Boal se configura como uma poética política, como o próprio autor a denomina ao tecer suas análises. Para ele, o teatro – enquanto forma estética consagrada oficialmente pelas classes dominantes – é utilizado como recurso de doutrinação coercitivo; propõe, em contrapartida, que o teatro seja devolvido ao povo. A ideia é que o espectador volte a representar, a atuar, que seja o protagonista de suas ações, como o foi, aliás, nas formas cênicas originárias, consideradas *para* ou *extrateatrais* para o pensamento hegemônico. Em suas experimentações pelo mundo afora, Boal cria e sistematiza as técnicas de seu arsenal: Teatro-Jornal (Brasil), Teatro Invisível (Argentina), Teatro-fórum e Teatro-Imagem (Peru), Arco-íris do Desejo (França), Teatro-Legislativo e Estética do Oprimido (Brasil), conjunto metodológico que compõe, juntamente com os jogos e exercícios “para atores e não atores”, o sistema do Teatro do Oprimido, simbolizados por Boal na imagem da Árvore do Teatro do Oprimido. (BOAL, 2005)

Sobre a proposta do Teatro Legislativo, Boal explica:

RESUMO - Semelhança entre o Teatro do Oprimido (o espectador se transforma em ator) e o Teatro Legislativo (o cidadão se transforma em legislador). A proposta do Mandato de Vereador, a falaciosa democracia direta grega, a democracia representativa e a ideia de uma democracia ‘transitiva’, ‘participativa’ ou ‘interativa’.

[...] O mesmo se tenta com o Teatro Legislativo. Não admitimos que o eleitor seja um mero espectador das ações do parlamentar, mesmo quando corretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz o seu parlamentar. (BOAL, 1996, p. 45-46)

É interessante perceber que, na época da sistematização do Método, Boal indicava a Poética do Oprimido somente para grupos teatrais “verdadeiramente revolucionários”. Posteriormente, contudo, ampliou o seu uso para todos os que desejassem desenvolver um diálogo social por meio da arte do teatro.

O criador do Teatro do Oprimido identifica os monólogos sociais⁴ em todos os níveis de relações – homem/mulher, pais/filhos, governante/povo, primeiro/terceiro mundo – nos binômios dialéticos, quando somente um é agente e o outro é, obrigatoriamente, paciente da ação. Nestes monólogos, encontramos o racial, que no Brasil acontece entre brancos (ricos) / negros (pobres). O primeiro fala, age, tem privilégios; o segundo não pode falar, tem que ouvir, não tem acesso ao desenvolvimento social e ao consumo, tem pouco acesso à educação. Seguindo esta concepção do diálogo social, os negros também teriam o direito de serem atores, protagonistas de suas vidas! (TURLE, 2014)

Na Gabinetona, as vereadoras eleitas Áurea Carolina e Cida Falabella, que fazem parte do movimento “Muitas pela Cidade que Queremos”, coletivo de ativistas de direitos sociais, ao criarem um gabinete legislativo conjunto, pretendem que seus mandatos estejam permanentemente integrados a movimentos sociais que abraçam temas essenciais da contemporaneidade: feminismo, racismo, a questão LGBT, o Movimento Sem Teto, as ocupações urbanas e outros, cujos atores são a própria sociedade civil da cidade de Belo Horizonte.

O espetáculo *Até Quando?* foi apresentado no Seminário de Segurança Cidadã promovido pela Gabinetona, no plenário da Câmara Municipal, colocando, sentados lado a lado, mais de 50 policiais da guarda municipal e jovens do movimento *Hip Hop*. A guarda municipal participou do Teatro-Fórum, substituindo o personagem “DeMenor”, assumindo, assim, o papel do oprimido diante da agressão realizada pelo “Sistema” e o “Poder”. A sequência de intervenções realizada pelo público presente foi, aos poucos, gerando um debate ético-estético sobre como se dá a repressão sobre a juventude negra e que procedimentos deveriam ser evitados em uma abordagem. Logo, o Teatro Legislativo está instaurado e, sob a coordenação das vereadoras, a sessão parlamentar simbólica é aberta, levando a assembleia popular a opinar sobre a legislação e suas alternativas. Arte e política juntas!

4 Boal utiliza os termos “monólogo social” quando somente um fala ou age enquanto que o outro escuta ou é obrigado a ficar passivo; e, “diálogo social” para a relação ideal utópica entre os homens quando todos têm o direito a falar e agir igualmente.

Tal resgate, 21 anos depois de sua concreção enquanto proposta de mandato do então vereador Augusto Boal na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, mostra a força inventiva do Teatro do Oprimido – ganhando, aqui, um recorte no Teatro Legislativo – como possibilidade de pensamento que vai muito além de um projeto datado, limitado àquele contexto histórico e, sobretudo, como potência de ação nas políticas públicas contra todas as formas de discriminação e, em especial, o racismo.

Trata-se, de um lado, do esforço de construção de outros saberes, diferentes daqueles instituídos como verdadeiros; de outro, da descoberta de uma nova ética, pautada nas vozes periféricas e contra-hegemônicas da sociedade.



REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*. Versão Beta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

TURLE, Licko. *Teatro do Oprimido e Negritude: a utilização do teatro-fórum na questão racial*. Rio de Janeiro: E-Papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

NOELI TURLE DA SILVA (LICKO TURLE): é Professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre, Doutor e Pós-Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Consultor *Ad Hoc* Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) em Teatro do Oprimido. Ator e diretor teatral.

EM FOCO

MEMÓRIA VISUAL DO I FÓRUM NEGRO DAS ARTES CÊNICAS

VISUAL MEMORY OF THE
1ST BLACK FORUM OF THE
PERFORMING ARTS

FABRÍCIA DIAS

DIAS, Fabrícia.
Memória visual do I Fórum negro das artes cênicas.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **163-177**, 2017.2

RESUMO

Realizado em fevereiro de 2017, o I Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC) fomentou discussões e iniciativas no âmbito do ensino das artes cênicas, sobretudo no contexto de articulação da Escola de Teatro e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desenvolveu atividades dedicadas à formação, promovendo mesas de discussão, conferências, atividades culturais e debates importantes a partir de ateliês temáticos – os ateliês foram espaços de diálogo em que se propusessem sugestivas de inserção de temáticas negras (estética, poética, ensino) no currículo acadêmico e na práxis docente. Esta breve curadoria fotográfica, tecida durante a realização do FNAC por fotógrafos colaboradores da cidade de Salvador, homenageia e busca inscrever na memória esse momento marcante, no qual professores, estudantes, arte-educadores, artistas e coletivos engajados com as pautas negras no âmbito acadêmico e cultural se debruçaram a refletir e propor ações a serem implantadas no ensino superior, promovendo a visibilidade e representatividade de negros e negras pesquisadores e fazedores das artes cênicas, nos âmbitos regional, nacional e internacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Negra. Formação e Pesquisa. Fórum Negro das Artes Cênicas. Memória. Registro Fotográfico.

ABSTRACT

Realized in February 2017, the I Fórum Negro das Artes Cênicas - FNAC (1st Black Forum of the Performing Arts) promoted discussions and initiatives in the field of the teaching of performing arts, especially in the context of the Escola de Teatro and the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas of the Universidade Federal da Bahia – UFBA. This event developed activities dedicated to formation in the performing arts, promoting discussion spaces, conferences, cultural activities and important debates from thematic ateliers – these ateliers were spaces of dialogue in which they proposed suggestions of insertion of black themes (aesthetics, poetics, teaching) in the academic curriculum and in teacher praxis. This brief photographic curatorial work, whose photos were taken during the FNAC by collaborating photographers of the city of Salvador, wants to honor and inscribe in memory this remarkable moment, where teachers, students, art educators, artists and collectives engaged in black themes in the academic and cultural scope have focused on reflecting and proposing actions to be implemented in higher education, promoting the visibility and representativeness of black researchers and performers of the performing arts at the regional, national and international levels.

KEYWORDS:

Black Art. Formation and Research. Fórum Negro das Artes Cênicas. Memory. Photographic Register.

MESAS TEMÁTICAS E VIDEOCONFERÊNCIAS INTERNACIONAIS



Mesa “Culturas negras, ensino, pesquisa e formação em Artes Cênicas”, com Fernanda Júlia, Hilton Cobra, Inaicyr Falcão e Adalberto Silva Santos. Salvador, 2017. Foto: Diney Araújo.



— Mesa “Negras poéticas e processos I: Discurso negro como escritura cênica”, com Tina Melo, Valdinéia Soriano, Toni Edson e Ângelo Flávio. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.

— Mesa “Negras poéticas e processos II: Cultura negra – poéticas e processos criativos em artes cênicas”, Érico José, Cidinha da Silva, Tom Conceição, Evani Tavares e Edileusa Santos. Salvador, 2017. Foto: Ingrid Lago.

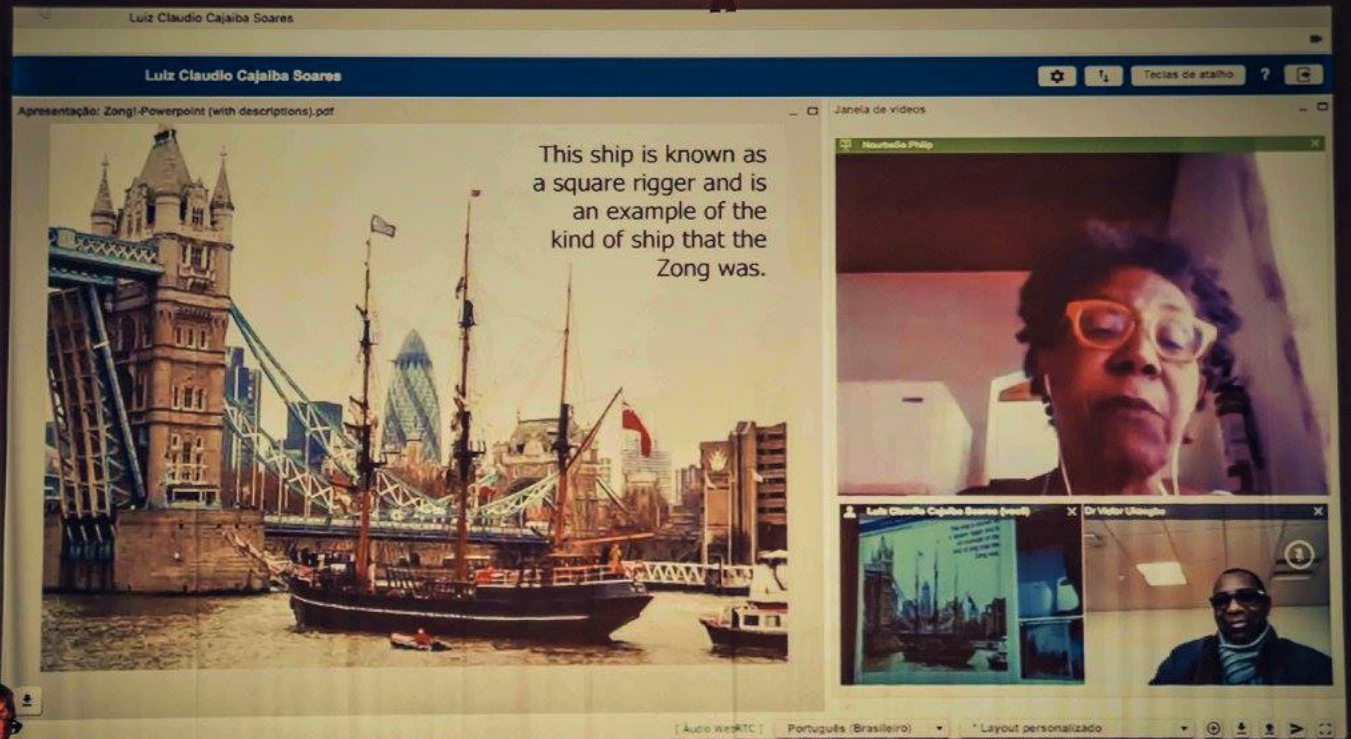


— Mesa “Negras
práticas pedagógicas
e epistêmicas”, com
Licko Turle, Rosângela
Malachias e Carlindo
Antonio Fausto.
Salvador, 2017. Foto:
Diney Araújo.



— Mesa “Editorias
Negros”, com Vera
Lopes, Marcus
Guellwaar Adún, Diego
Pinheiro. Salvador,
2017. Foto: Ingrid Lago.





Videoconferências Internacionais com Victor Ukaegbu e M. Nourbese Philip. Tradução/ Intermediação: George Mascarenhas (à esquerda). Transmissão do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas (UFBA). Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.

MOSTRA ARTÍSTICA: EM CENA, A CENA NEGRA

Iyá Ylu, solo de
Sanara Rocha, Grupo
N.A.T.A. Salvador, 2017.
Foto: Diney Araújo.



Iyá Ylu, solo de
Sanara Rocha, Grupo
N.A.T.A. Salvador, 2017.
Foto: Diney Araújo.



— PretAto, cenas curtas, Organização Dandara Gusmão. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.



— PretAto, cenas curtas, Organização Dandara Gusmão. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.



— *Tenho medo de monólogo*, leitura com Vera Lopes. Salvador, 2017. Foto: Ingrid Lago.



— *Tenho medo de monólogo*, leitura com Vera Lopes. Salvador, 2017. Foto: Ingrid Lago.



✓ *Lôtus*, solo de
Danielle Anatólio.
Salvador, 2017. Foto:
Andrea Magnoni.



✓ *Lôtus*, solo de
Danielle Anatólio.
Salvador, 2017. Foto:
Andrea Magnoni.



RODA BAIANA DE PESQUISADORAS/ ES: ARTE E PRESENÇA NEGRAS

Momento de abertura da “Roda Baiana de Pesquisadoras/es: Arte e Presença Negras”. À direita, Mabel Freitas, uma das coordenadoras da roda, seguida de participantes. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.



Público participante da “Roda Baiana de Pesquisadoras/es: Arte e Presença Negras”. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.



ATELIÊS TEMÁTICOS



Ateliês Temáticos.
Momento de
reflexão no ateliê
“Pensamento estético
e desconstrução
de paradigmas”.
Salvador, 2017. Foto:
Diney Araújo.



Ateliês Temáticos.
À esquerda, Tom
Conceição, um dos
coordenadores do
ateliê “Pesquisa e
produção teórica
sobre a temática
negra”, seguido
de debatedores.
Salvador, 2017. Foto:
Diney Araújo.

PLENÁRIA ABERTA E CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

Plenária aberta.
Estudantes leem a
Carta com propostas
elaboradas durante
os ateliês temáticos.
Salvador, 2017. Foto:
Andrea Magnoni.



Plenária
aberta. Parte dos
coordenadores
e debatedores
responsáveis
pelas propostas
elaboradas durante
os ateliês temáticos.
Salvador, 2017. Foto:
Diney Araújo.





Conferência de encerramento com Amélia Conrado. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni



Parte da equipe de organização e monitoria do I Fórum Negro das Artes Cênicas. Salvador, 2017. Foto: Andrea Magnoni.

FABRÍCIA DIAS: é *Performer* e pesquisadora do teatro e performance negros brasileiros. Coordenadora do Fórum Negro das Artes Cênicas. Licencianda em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e formada pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música (FAFI-ES). Atuou como bolsista nos projetos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), Grupo Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos (CELULA), e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), Teatro UFBA. Articuladora no Laboratório Poéticas da Afetividade e no coletivo Pulso Artes Cênicas.

EM FOCO

OS COLORIDOS

THE COLORS

CIDINHA DA SILVA

DRAMATURGIA: CIDINHA DA SILVA E CIA OS CRESPOS

SILVA, Cidinha da.
Os coloridos.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **178-193**, 2017.2

RESUMO

Como pode se realizar um discurso negro através da dramaturgia? Essa foi a questão colocada na Mesa “Cultura negra – poéticas e processos criativos em artes cênicas”. Através do texto, que o segue, pretende-se apresentar uma proposta a essa questão. *Os coloridos* é uma peça para crianças, criada em parceria com a cia paulistana de teatro negro, Os crespos, a partir de uma proposta estética inspirada em referenciais negros e nas experiências das(os) integrantes do grupo.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia negra.
personagem negra. poética
negra.

ABSTRACT

How can a black speech be achieved through dramaturgy? This question was brought to light at the discussion table “Black Culture – poetics and creative processes in Scenic Arts”. Through the upcoming text it’s intended to present a proposal to this question. The Colorful ones is a play for children, created by a partnership with Cia Paulista de Teatro Negro, Os Crespos, from the perspective of an aesthetic proposal inspired by black people and the group members experiences.

KEYWORDS:

*Black dramaturgy. Black
character. Black aesthetic.*



OS COLORIDOS

Sinopse da peça: Dois narradores se encontram numa praça pública, e em ritmo de desafio, narram suas histórias. Um narrador é vermelho, outro amarelo, e eles contam ao público porque são tão diferentes. No auge do conflito, chega outro personagem em perna-de-pau, o narrador Azul, que se propõe a solucionar a questão. Azul é um sábio africano disfarçado de perna-de-pau que resolverá o conflito explicando como surgiram as cores e tornando o público multicolorido, por meio de uma pacífica pulverização de cores, que simbolizam as marcas diversas da humanidade das pessoas. A narrativa de Azul é adaptação livre de dois contos da tradição Maya mexicana.

Play's Synopsis: Two narrators meet at a public square and through rhythmic poetry they tell their stories. One narrator is Red, another is Yellow and they explain to the audience why they are so different. At the peak of the conflict a third character arrives and promises to solve the issue. He is Blue and walks on stilts. Actually the Blue man is an African wise disguised who will solve the conflict by explaining how colors have appeared. He will also turn the audience multicolor with a peaceful pulverization of colors that symbolize the several marks of people's humanity. The Blue man's narrative is in fact an adaptation of two short stories from the tradition of Maya people from Mexico.

A arara vermelha e a amarela entram na cena realizando gestos cotidianos de araras, sempre um de costas para o outro, até que se encontram. Um examina outro e surge o primeiro espanto porque os dois têm olhos, orelhas, nariz e boca, mas cores diferentes. Eles se tocam para ficar explícito para quem observa que os dois estão se reconhecendo como iguais. Iniciam um diálogo:

Vermelho (bem enfático): quem é você?

Amarelo (responde jocoso): eu vi você primeiro. Quem é você?

Vermelho: não vou responder, eu perguntei primeiro.

Amarelo: eu também não. Vamos passar o dia inteiro calados, então.

A dupla não sai do impasse, emburrada e de braços cruzados. Um olha para o céu e assovia. O outro chuta pedrinhas. Ambos provocam a plateia, já tentando trazê-la para o seu lado. Amarelo quebra o gelo.

Amarelo: meu nome é Amarelo e eu vim do país Amarelo.

Vermelho: pois o meu nome é Vermelho e eu nasci no reino superior dos vermelhos.

Amarelo (irritado): você é muito arrogante, isso sim! Por que o seu reino é superior ao meu país?

Vermelho: ora, ora, somos superiores porque o vermelho é cor forte, vibrante. É a cor do tomate, da maçã, do morango, da lava do vulcão. É a cor da alegria, do sol que se põe no horizonte, da labareda da fogueira de São João.

Amarelo (pensativo): pois o amarelo é cor do ouro, da gema do ovo onde mora a vida, é a cor do Sol, o rei dos reis, e nem por isso o povo do país Amarelo se acha superior aos outros povos.

Vermelho (*insolente*): o vermelho é a cor do sangue, mais vital do que a gema do ovo. Os vermelhos têm o sangue ainda mais vermelho e por isso são conquistadores.

Amarelo (*indignado*): isso não é verdade! Os seres de todas as cores deveriam ser irmãos e amigos, mas vocês querem tudo pra si...

Os dois se ofendem usando expressões esdrúxulas (MOMENTO DE IMPROVISO), tais como: seu meia de chulé, seu cara de uva podre; seu cheiro de sapato molhado guardado na sapateira; seu cheiro de peixe estragado; nada que lembre ofensas reais, mas que mostrem o preconceito em relação ao outro e a necessidade de ser melhor.

Música: Embolada colorida

Autoria: Belize Pombal

Refrão

Sai pra lá bicho esquisito não quero ser seu amigo

Eu sou muito mais bonito sai seu cara de furico

Sei mais do que você, sou mais forte que você

Tenho mais do que você, qualquer bobo pode ver

Vermelho canta:

Amarelo! Isso lá é cor decente?

Cor de queijo mau cheiroso

Seu amarelo seboso

Sai pra lá bicho feioso

Cara feia de chulé

Amarela canta:

Ah é?! Hunf...

ô Vermelho, você é bobo

Deixa de ser invejoso,

grosseiro e deselegante

Sua lombriga gigante

Cara de pum de elefante
Você é mesmo um zê mané

Refrão

Sai pra lá bicho esquisito não quero ser seu amigo
Eu sou muito mais bonito sai seu cara de furico
Sei mais do que você sou mais forte que você
Tenho mais do que você, qualquer bobo pode ver

Vermelho:

Ah!
Pode dizer o que quiser
Agora eu vou lhe contar
Vermelho é superior
Não adianta reclamar
Vermelho é sempre melhor
De todos é o maior
É muito elogiado
Sempre privilegiado
por força, batalha e guerra

Amarelo:

Ô bocoió, você não sabe de nada
Amarelo é cor danada
Cor do ouro, irmão da prata
Cor do sol e da banana
Do maracujá e manga
Amarelo é cor vibrante
Muito mais interessante
Luminosa e empolgante
Ofusca os arrogantes

Refrão

Sai pra lá bicho esquisito não quero ser seu amigo
Eu sou muito mais bonito sai seu cara de furico

Sei mais do que você sou mais forte que você
Tenho mais do que você, qualquer bobo pode ver

Eis que vem surgindo Azul, o terceiro personagem, cheio de ginga. Azul porta um pequeno tambor embaixo do braço (tambor de axila, um pequeno djembê, originário do povo mandinga) e o toca sempre que quer pausar a conversa e/ou chamar a atenção do público. Azul cumprimenta a dupla de brigões.

Azul: boa tarde, senhores brigões! Olhem que dia lindo, que criançada bonita e sorridente e os senhores aí brigando – podem me dizer o porquê?

Vermelho: ih, já chegou outro metido a sabidão. A questão aqui é a seguinte: esse Amarelinho de nada, esse cor de lombriga anêmica, não aceita a superioridade dos Vermelhos. Nós somos desbravadores de selvas e florestas, de mundos desconhecidos, campeões da navegação em mares turbulentos. O vermelho é a cor da vitória! Nós somos vencedores por natureza e o Amarelinho não quer aceitar isso. Nós inventamos a bússola, as grandes embarcações, os instrumentos de navegação, os pássaros que voam. E os Amarelos, inventaram o que?

Amarelo (*irritado no início*): antes de vocês, outros povos inventaram a canoa e cruzaram oceanos e povoaram terras distantes. Vocês não foram os primeiros, nem são os mais inteligentes. Eu só acho que existe lugar no mundo para todas as cores, viajante! Uns têm espírito mais bélico, outros são pacíficos. Uns contemplam a natureza e cuidam dela, como o povo de onde venho. Mantemos o azul dos rios com amor e respeito pelas nascentes; mantemos o verde das matas ao cuidarmos das águas limpas que as alimentam; o colorido dos frutos e a beleza das flores, nós mantemos ao cuidar da saúde das raízes, e cultuamos o Sol, pai de tudo, mas não nos achamos melhores do que Marte, o planeta vermelho. Mas esse Vermelho aí se acha melhor do que todo mundo, quer humilhar as pessoas, explorá-las e ser maior do que elas.

Vermelho: eu sou o melhor, meu caro! Esta é a questão! (*Bem irônico e ao mesmo tempo engraçado*) Aceita que dói menos!

Amarelo (*reticente*): viajante, eu desisto. Esse Vermelho é muito cabeça dura. Quem sabe você consegue alguma coisa, mas, conte pra gente, de onde você vem?

Azul: eu venho do país da ginga, onde as pessoas usam pernas-de-pau e moram nas copas das árvores para ver a beleza do mundo com melhores ângulos de visão e para ficar mais perto das frutas mais doces.

Amarelo mostra-se interessado.

Vermelho caminha de um lado para o outro, insatisfeito. Amarelo retoma a palavra, entre animado e tímido, com um ar bem sonhador.

Amarelo: eu queria ter pernas-de-pau para ajudar a sustentar o céu como meus antepassados fizeram.

Vermelho: (*para a plateia*) Hahahahahaha... que ridículo! Ele nem é Vermelho e acha que pode fazer alguma coisa grande como sustentar o céu. (*para Amarelo*) Explique-se, seu maluco!

Amarelo (*ainda sonhador, responde à provocação de Vermelho, mas não dá a mínima bola para ele, conversa com o público, com Azul e, acima de tudo, com seu sonho*): Não é que o céu não esteja firme, mas segundo os ancestrais do meu povo, é necessário sustentar o céu para que ele não despenque. Porque de vez em quando, ele fica fraco e quase desmaia e se deixa cair como as folhas caem das árvores, e então acontecem verdadeiras calamidades. O mal chega ao milharal, a chuva quebra o milharal. O Sol castiga o solo. Quem manda é a guerra, quem vence é a mentira, quem caminha é a morte e quem pensa é a dor.

Disseram nossos ancestrais Amarelos que isso acontece porque os deuses que fizeram o mundo, os primeiros, se empenharam tanto em fazer o mundo que, depois de terminá-lo, não tinham muita força para fazerem o céu, ou seja, o telhado da nossa casa. Então, encaixaram assim, do jeito que deu, e o céu ficou desencaixado em cima da terra, como um telhado de plástico, sabe? É por isso que o céu não está bem firme, e às vezes, parece que afrouxa.

Azul (*pensativo e atencioso, batendo no tambor para chamar a atenção da plateia*): amigo Amarelo, o que acontece quando o céu fica frouxo?

Vermelho (*bem irônico, voltado para o público e com as mãos na cintura*): vocês falam tanta bobagem que daqui a pouco o céu vai cair na cabeça de vocês.

Azul (*também voltado para o público*): não dê bola para o Vermelho, amigo Amarelo, continue sua história. Nós queremos saber, não é meninada?

Amarelo (*bem animado e gesticulador*): quando o céu fica molenga lá em cima os ventos ficam bravos, as águas ficam nervosas e barulhentas, o fogo se espalha, a terra se levanta e caminha sem sossego pensando num jeito de colocar ordem nas coisas.

Azul: eu só não entendi ainda, amigo Amarelo, por que o céu ficou frouxo? Foi por cansaço dos deuses ou dos operários?

Amarelo: os deuses do meu povo são trabalhadores, amigo Azul. Eles colocam a mão na massa. São deuses e são operários.

Vermelho: hahahahaha! Só deuses bobos mesmo é que vão colocar a mão na massa. No meu país...

Azul (*interrompendo Vermelho e tocando o tambor*): por favor senhor Vermelho, vamos ouvir a história.

Vermelho faz cara de desagrado.

Amarelo: minha avô contava, amigo Azul, que depois de trabalhar muito, quatro deuses voltaram ao mundo como gigantes, pintados de cores diferentes. Cada um deles tinha a função de ficar em um dos quatro cantos do mundo para prender o céu e evitar que ele caísse. A ideia era deixar o céu bem plano para que o Sol, a Lua, as estrelas e os sonhos caminhassem por ele (o céu) sem sofrimento nem dificuldade, mas eles, mesmo sendo deuses, se cansavam. As mulheres e os homens Amarelos solidários com os deuses guardiões do céu resolveram ficar

mais próximos deles e ajudar a sustentar o céu. Só que, como eles não tinham o tamanho gigantesco deles, inventaram as pernas-de-pau para se aproximar do céu.

Vermelho: Amarelinho, você não se cansa de falar tanta besteira, não? E as nuvens, seu bobo? Não vejo plenitude nenhuma no céu com aquele montão de nuvens! *(Diz isso desafiador, olhando para o céu e convidando o público a fazer o mesmo).*

Azul: seu Vermelho, o senhor atrapalhou a história de novo!

Vermelho: *(sem se importar com o aviso):* vamos, vamos, Amarelinho, responda!

Amarelo: é simples, Vermelho! As nuvens se formam quando o céu espirra! Cada nuvem é bolsão cheio de água que chove quando fica muito cheio e...

Vermelho: ai que nojento! Quer dizer então que os deuses Amarelos chovem cuspe aqui na terra?

Azul: senhor Vermelho, por favor, você continua atrapalhando a história.

Vermelho: tá, tá! Vamos amarelinho, acaba logo com essa história, mas eu te peguei, você não respondeu à pergunta das nuvens.

Amarelo: pode ser, Vermelhinho! Mas o mundo não teria sonho se tivesse resposta para tudo.

Vermelho: ora veja, é muita bobagem junta! Que história sem pé nem cabeça. Onde já se viu um bando de Amarelinhos com poder para sustentar o céu? É uma piada pronta e sem graça.

Amarelo: pois saiba, amigo Vermelho...

Vermelho *(Vermelho interrompe Amarelo com o dedo em riste):* Sr. Vermelho, por favor! Para você eu sou “senhor”. Não sou seu amigo e não lhe dei intimidade.

Amarelo (*aproximando-se de Vermelho e colocando a mão em seu ombro em total desconsideração ao aviso de Vermelho*): pois saiba, amigo Vermelho, que tem sido assim desde que o mundo é mundo (*Vermelho faz uma cara relaxada e deixa Amarelo com as mãos em seu ombro*). Os deuses não sustentam o céu sozinhos! Tem sempre uma mulher ou um homem que os ajudam. Em contrapartida, os deuses mantêm a alegria na Terra, mesmo quando ficam tristes por causa da guerra e das matanças, da destruição.

Azul: é uma história muito bonita, amigo Amarelo!

Vermelho: (*mau humorado*): que história bonita que nada! É uma história boba, uma bobagem e vocês são dois bobões!

Amarelo: sabe, amigo Vermelho...

Vermelho: já falei que não te dou intimidade pra me chamar de amigo!

Azul: é preciso ter ginga para viver a vida, amigo Vermelho, já nos ensinaram os africanos.

Vermelho: hahahahaha, ginga é esse negócio de ficar balançando a bunda que a gente vê nas danças dos Azuis?

Amarelo: acho que não, amigo Vermelho...

Vermelho: fica quieto, Amarelinho, nem Azul você é. O que é que sabe deles?

Azul: não seja tolo, amigo Vermelho, o conhecimento é uma bebida doce e nutritiva que todos devem provar.

A ginga é a alma de uma luta chamada Capoeira, que nasceu no Brasil. Alguns dizem que veio de uma dança chamada N'golo lá de um país chamado Angola. A ginga é o movimento que faz que vai e não vai só para ver como o outro reage. Às vezes você ginga mais rápido, às vezes mais devagar, às vezes em trevo ou em X, com os pés trocados. Depende do que a vida sugere ou exige. A ginga é única, cada pessoa

tem a sua, é como uma impressão digital. Gingar é uma maneira de não entrar no confronto direto como nosso amigo Vermelho faz. A gíngua é o movimento que embala o corpo, como a música embala as palavras. Quando você gíngua, você não olha, mas vê.

Amarelo: o que acontece com o bebê esperto quando está na barriga da mãe? Ele gíngua, faz esforço para não ser sufocado pelo cordão, até na hora de nascer tem que ser malandro, não pode ficar sentado, preguiçoso, precisa se movimentar e se encaixar no lugar certo. Gingar é falar com o corpo inteiro, e quando alguém fala com o corpo inteiro, fala mais.

Azul: tem uma história que aconteceu na Nigéria, outro país do continente africano, como Angola, de onde veio a dança que inspirou a nossa capoeira, que explica muito bem o que é a gíngua. Veja se ouve com atenção e aprende alguma coisa, amigo Vermelho. Contam que Ogum, um deus muito bravo, depois de mais um dia de fúria, feriu muitas pessoas inocentes, e então ele se escondeu na mata, envergonhado. Não mais trabalhava afundado em remorso e sofrimento. Como resultado, as pessoas na vila padeciam duas vezes, pois Ogum era ferreiro, e quando ele não trabalhava, não havia ferramentas para cultivar a terra, não havia armas para a guerra, não havia tecnologia. Ogum é o deus da tecnologia. Os súditos tentavam se aproximar dele no coração da floresta, mas era inútil. Só Oxum, moça graciosa e arteira, enviada pelos mais-velhos conseguiu aproximar-se daquele coração de menino frágil e turrão. Ela canta, dança e encanta Ogum, que a segue boquiaberto por sua juventude e beleza. Oxum se exhibe, faceira, sempre gíngando de frente para o guerreiro e vai seduzindo e enganando, andando de costas até chegar à vila, e lá os súditos recebem o Ferreiro em festa e o convencem a ficar. E a ciência no mundo volta a florescer.

Vermelho (*mais flexível, sensibilizado por tudo o que ouviu*): hummm... quer dizer que outro povo além do povo Vermelho conhece a tecnologia há muito tempo?

Azul: sim, Vermelho. O conhecimento, além de doce e nutritivo, é também generoso, habita a casa de todos os povos do mundo.

Música: Cores do mundo

Autoria: Belize Pombal

Tem no mundo tanta gente
Tem no mundo tanta história diferente
Tantas cores, tanta vida
Pare e pense
Quantas formas de viver no passado e no presente
No mundo tem muito mais que mil sabores
Tem no mundo vários tipos de cheiros e flores
Em todos os povos lindas descobertas,
Que podem fazer da vida,
Uma generosa festa

No mundo há vários povos
Muito pra se conhecer
São tantas sabedorias diferentes
Pode crer
Você aprende comigo
Eu aprendo com você
Todo ser tem algo bom pra ensinar e aprender

Tem no mundo tanta gente
Tem no mundo tanta história diferente
Tantas cores, tanta vida
Pare e pense
Quantas formas de viver no passado e no presente
No mundo tem muito mais que mil sabores
Tem no mundo vários tipos de cheiros e flores
Em todos os povos lindas descobertas,
Que podem fazer da vida,
Uma generosa festa
Em todos os povos lindas descobertas,
Que podem fazer da vida,
Uma generosa festa.

Vermelho: é, talvez vocês tenham razão.

(Azul e Amarelo piscam um para o outro).

Azul: Eu vejo uma arara que atravessa o horizonte. Estão vendo como ela é colorida? Parece mentira que um só pássaro tenha tantas cores. *(Azul mostra a Vermelho, a Amarelo e ao público uma arara multicolorida, real ou imaginária).* Os mais velhos contam que a arara não era assim. Ela quase não tinha nenhuma cor. Era só cinza. Suas penas eram curtas, como uma galinha molhada. Os próprios deuses não sabiam quem fizera as araras. Ou como haviam sido feitas. Assim era a vida.

Os deuses despertaram depois que a noite disse para o dia 'agora é a minha vez'. E as pessoas estavam dormindo e os deuses lutavam, sempre lutavam. Esses deuses eram muito briguentos. Eles guerreavam porque o mundo era muito chato, pois era todo pintado somente com duas cores; uma era o preto, que comandava a noite, a outra era o branco, que caminhava durante o dia. A terceira não era uma cor, era o cinza. Esses deuses eram briguentos, mas sábios. E, durante uma reunião, conseguiram chegar a um acordo para criar mais cores. Um dos deuses machucou a cabeça e deu nome à cor do sangue de vermelho. Depois, outro deus procurava uma cor para pintar a esperança e encontrou o 'verde'. Outro deus começou a cavar fundo na terra e encontrou o 'marrom-café'. Outro foi para cima. 'Vou olhar de que cor é o mundo', disse, e começou a subir e a subir até lá no alto. Quando chegou bem alto encontrou o 'azul'. Um outro Deus estava procurando cores quando escutou uma criança rindo, aproximou-se com cuidado e, quando a criança se distraiu, o deus lhe arrebatou a risada e encontrou o amarelo. *(Durante essa descrição, os atores vão buscando ajuda da plateia para dizer os nomes das cores).*

Nesse momento, os deuses já estavam cansados e foram beber aluá, uma bebida refrescante, e dormiram, deixando as cores numa caixinha, debaixo de uma árvore chamada baobá. A caixinha não estava muito bem fechada e as cores saíram, começaram a brincar, se amaram e surgiram mais cores diferentes. Quando os deuses acordaram, já não eram sete cores, eram muitas cores. Então subiram no alto da copa do baobá e dali começaram a jogar as cores ao acaso: o azul ficou parte na água e parte no céu, o verde caiu nas árvores e nas plantas. Os deuses

lançavam as cores e nem se preocupavam onde elas iam parar, e algumas cores salpicaram nas pessoas e é por isso que existem pessoas de diferentes cores e diferentes pensamentos.

E então, para não esquecer ou perder as cores, pensaram numa forma de guardá-las. Foi então que viram a arara e nela começaram a colocar todas as cores. Aumentaram suas penas para que coubessem todas. E foi assim que arara ganhou tantas cores e anda por aí passeando, para que os homens e as mulheres não se esqueçam que existem muitas cores e pensamentos, e que o mundo só será alegre e belo se todas as cores e todos os pensamentos tiverem seu lugar.

Música: Diferenças

Autoria: Margareth Darezzo

Cada um tem um...

Rosto, corpo, nome, jeito de ser

Todo mundo tem nariz

Todo mundo tem um pé, outro pé...

Todo mundo é diferente sendo igual

Todo mundo é igual, sendo diferente

A linda paisagem tem mil cores

E todas as cores são tão importantes

Todo mundo é diferente sendo igual

Todo mundo é igual, sendo diferente

Cada um tem um...

Rosto, corpo, nome, jeito de ser

Todo mundo quer amar

Todo mundo quer viver e ser feliz

Todo mundo é diferente sendo igual

Todo mundo é igual, sendo diferente

A linda orquestra tem mil sons

E todos os sons são tão importantes

Todo mundo é diferente sendo igual

Todo mundo é igual, sendo diferente

Amarelo: isso, vamos espalhar as cores pelo mundo e fazer de todas elas irmãs.

Vermelho: como as pessoas, não é amigo Amarelo, diferentes, mas respeitando umas às outras.

Fim.

TEXTO: Cidinha da Silva

DRAMATURGIA: Cidinha da Silva e Cia Os Crespos

MÚSICAS: Belize Pombal e Margareth Darezzo

* A narrativa do personagem Azul é adaptação livre de dois contos da tradição Maya mexicana.

CIDINHA DA SILVA: é Autora de 11 livros de literatura e 3 peças de teatro encenadas. Organizou as obras *Ações afirmativas em educação: experiências brasileiras* (2003) e *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* (2014). Seu livro mais recente é *#Parem de nos matar!* (crônicas, 2016).

EM FOCO

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, O REI! (1995)

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO,
THE KING (1995)

FAUSTO ANTÔNIO

ANTÔNIO, Fausto.
Arthur Bispo do Rosário, o rei! (1995).
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **194-219**, 2017.2

RESUMO

O monólogo *Arthur Bispo do Rosário, o Rei!*, de Fausto Antonio, grafa, em dois atos e dois quadros, a inscrição do corpo, da arte e da vida do Bispo do Rosário; a história é a reatualização do artista genial. A história densa, sinuosa e fascinante põe em ação um personagem feito por retalhos cindidos pelas memórias, pela arte, pelo delírio-consciência e pelos registros autobiográficos.

PALAVRAS-CHAVE:

Monólogo-vertigem.
Negrografias. Memórias.
Poéticas. Autoexpressão
negras.

ABSTRACT

The monologue Arthur Bispo do Rosário, the King!, of Fausto Antonio, engraves, in two acts and two paintings, the inscription of the body, art and life of the Bishop of the Rosary; the story is the reactualization of this genius artist. The dense, sinuous and fascinating story sets in motion a character made up of fragments split up by memories, art, delirium-consciousness, and autobiographical records.

KEYWORDS:

Vertigo-monologue. Black spellings. Memories. Black poetics. Self-expression.



NOTAS SOBRE O MONÓLOGO *ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, O REI!*, DE FAUSTO ANTONIO, E AS “NEGROGRAFIAS”

O PERSONAGEM, nesse monólogo-vertigem, confunde-se com o narrado; os fatos surgem, apesar das datas, atemporais, como no fluxo de consciência. A figura do Bispo, como é mostrada neste texto, comove exatamente porque é direta. A linguagem veicula o delírio: “*Não importa o que um homem possa transmitir a outro*”. É uma frase-chave. O texto, criado a partir da vida e obra do artista Arthur Bispo do Rosário, reafirma a independência estética. A arte é o canal, pensada assim, para transfigurar a vida.

Dessa forma, o motivo autobiográfico está subordinado aos valores cênicos e dramáticos assentados em “negrografias”. A inventividade, no entanto, não destrói a narrativa comovente do personagem. A linguagem telegráfica e as imagens alucinantes não se subordinam à história biográfica. Recriam, inclusive utilizando-se de *flashback* e algumas frases filosóficas, a essência da loucura e da nossa humanidade. Esse monólogo recupera a figura de um sobrevivente da criatividade negra diaspórica, como um Jean Michel Basquiat e tantos outros alucinados geniais.

Negritando a emergência e/ou as sistematizações de poéticas negras, é muito oportuno publicar textos que alinham cuidados na construção de uma carpintaria cênica que reúne, numa obra, planos da memória, da criação e autobiográficos. As poéticas negras, margem bradada e acalentada pela vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, por autoria e por coautorias, recepção, empatizadas com a cosmogonia negro-brasileira, dialogam com um histórico iniciado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e ampliado nos dias atuais por dramaturgos(as) negros(as). Não é demais dizer que a obra aqui apresentada, o monólogo *Arthur Bispo do Rosário, o Rei!*, é um espaço de encontro; de um lado, temos a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário transfigurada em planos, em complexidade e vigor poético-estético e, nela encruzilhado, o exercício cênico da negrura delimitado por uma autoria negra e ressonante em recepções que querem, numa relação de empatia com o ser negro linguagem, arte e vida, um mergulho literal na corporeidade e “negrografias” herdadas e em trânsito dos nossos ancestrais. O monólogo é a atualização, no corpo e nas grafias, da autoexpressão do Bispo e do dramaturgo.

Souza (2013, p. 22-24),¹ professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no prefácio do livro, ainda inédito, *Arthur Bispo do Rosário, o Rei! e outras peças: teatro negro-brasileiro*, fala da relação dialógica mobilizada pela consciência e delírio, que é um lugar também para a materialização da autoexpressão. No texto, na compreensão da pesquisadora

o poeta e contista Fausto Antonio recorre aos arquivos da memória cultural do negro no Brasil para apresentar uma parte da rica história de Artur Bispo do Rosário. Artista negro, nascido em 1909 ou 1911, segundo seus biógrafos, na cidade de Japaratuba, Sergipe, viveu cerca de 50 anos em manicômios e produziu uma vastíssima obra em que demonstra os modos como via e encarava a vida e seus desvãos. Bispo sofreu na vida cotidiana as opressões e discriminações de uma sociedade desejosa de estabelecer, para alguns, os limites e fronteiras rigorosas para tudo: arte e não arte, sanidade e loucura. Gênio? Louco? Artista? Estas questões, principalmente quando se referem a Bispo do Rosário, não podem ser respondidas com um seco sim ou não. Performático, criativo, inovador, subversivo, múltiplo, são alguns dos adjetivos utilizados

1 ANTONIO, Fausto. *Arthur Bispo do Rosário, o Rei! e outras peças: teatro negro-brasileiro*. Campinas, SP: Selo Editorial SI ORI, 2013. p. 22-24.

pelos críticos na tentativa de fornecer uma imagem aproximada do Bispo do Rosário. Hoje reconhecida pelas instâncias legitimadoras oficiais, sua obra tem gerado textos, teses, performances nas quais os autores tentam explicar e/ou entender os processos de sua produção artística. Fausto Antonio participa deste conjunto de apreciadores que deseja construir um Bispo do Rosário, produzindo um texto em que funde a densidade do monólogo e história, biografia e orientações para encenação na tentativa de fornecer flashes nada simples da vida do grande artista Bispo do Rosário – vida dedicada a reconstruir infinitamente o mundo a partir das linhas que desfiava de uniformes, cobertores e lençóis e com as quais fazia-refazia mantos e panos.

A produção de linguagens, nos espaços banais; prisão-manicômio, e na espacialidade do cotidiano, rompe com o esmagamento artístico e existencial do Bispo do Rosário. A consciência e o delírio, malha de carne e de fogo, sopro criador, promovem o encontro, na senda do tecido autoral e, no reverso, arquitetam um jogo de tessitura e de inscrição nos objetos, nas palavras, nas memórias e nos corpos.

É desse deslizar de consciência e delírio que avultam as memórias atualizadas pelo monólogo. A tessitura, então, se faz pelo fluxo de consciência e pelo fluxo de produção; fluxo engendrado pela criação, que rompe com as limitações impostas pelo recolhimento, pelo emparedamento.

Recolhido, ele tecia intensamente seu mundo com palavras e objetos, recusando os limites e contenções do cotidiano. Fausto Antonio também tece o seu Arthur Bispo do Rosário com a memória e a emoção de admirador que deseja fixar emoções. Do monólogo emerge um personagem cujo discurso é pontuado frequentemente pela repetição do nome, Arthur Bispo do Rosário, como a querer conter a vazão do inconsciente que se derrama pelo texto. A repetição contém e realça o diálogo, que não chega a se efetivar, com a Vaníssima Senhora: 'A morte com sua crina solta!' Ela paira sobre o texto que parece lutar para afastá-la. O texto sugere o deslizar entre consciência e delírio, entre desejo

de vida e a iminência da morte. Construído por frases curtas, algumas das quais se repetem com intensidades diferentes, o monólogo de autoria de Fausto Antonio vai pontuando aspectos conhecidos da vida e obra do grande artista, e criando outros, como a tentar reencenar o fluxo contínuo de sua produção artística e o fluxo de consciência, como a encenar as forças intensas que marcam os trabalhos do Rei, Arthur Bispo do Rosário. (SOUZA, 2013, p. 22-24)

O texto de Souza (2013, p. 22-24) sugere a produção tecida por relações; por individualidades que se compõem numa tessitura coletiva. O hipertexto, assim enunciado e/ou estribado numa enunciação de negrura, é tessitura de individualidades e de um coletivo humanizado pela pluriversalidade de tantas vozes textualizadas pelas “negrografias”.

São os hipertextos da negrura em trânsito; no Bispo do Rosário, num encadeado de costuras e, no dramaturgo, numa encruzilhada dessas possibilidades de criação verbal e cênica. Emergem, então, nas costuras, no tecido do texto e na tessitura do Bispo e do dramaturgo Fausto Antonio, a linguagem e a autoexpressão negra.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, O REI!

MONÓLOGO EM DOIS ATOS

Cenário

Quando a peça se inicia, o Rei Arthur Bispo do Rosário está à frente do banheiro móvel. Ao fundo ou ao lado, veem-se os quadros e os painéis do artista. Deve haver uma forma de se arrumar o palco e de permitir ao personagem caminhar do fundo de cena para a boca de cena. À entrada, a porta pode ser pintada num pano para permitir a visão do interior do banheiro. É aconselhável um itinerário interno e externo para os planos de loucura, memória além, é claro, do autobiográfico.

Primeiro Ato

(Nome)

Arthur Bispo do Rosário.

(Ainda se apresentando)

Negro!

Solteiro, naturalidade desconhecida,

profissão... **(pensando melhor)**

Sem profissão,

alfabetizado,

antecedentes policiais, internado em 25 de Janeiro de 1939.

Diagnóstico: esquizofrenia paranóide.

(Insistindo)

Esquizofrenia paranóide!

(Como num interrogatório)

Mais alguma coisa?

(Dando as últimas informações)

Artista, visionário..

(Num lance de lucidez)

Imortal!

(Olhando para os quatro cantos)

Imortal!

(Luz bem centralizada, apalpando o corpo)

O último representante da espécie...

(Além do plano biográfico, confessando)

Ali estavam os monstros, as aves, os répteis...

(Apontando o vaso sanitário)**(Bestialmente)**

E eu, o rei, me sujando nas fezes dos meus antepassados!

(Afirmção rápida num olhar desviado mais à esquerda)

Aqui, ali, em toda parte.

(Olha para os lados, grita)

A Vaníssima Senhora, a Vaníssima...

(Esclarecendo)

A morte com sua crina solta!

(Delirando)

O último homem da Terra!

(Com sofrimento)

Mas não conheço a morte, mas a vida.... **(Deixa em suspense)**

(Atitude reflexiva, mostra com as mãos)

A vida! **(Gira sobre os próprios passos)**

(Lembrando)

Andava dentro da minha própria casa.

(Irado)

Onde estão os meus filhos? Minha mulher, os meus pais?

(Grita exultante)**(Sem exaltação, resignado)**

Mas nada, estou só. Mas será que posso afirmar: sobrevivi a uma catástrofe.

(Como um hipotético narrador, dirigindo-se a alguém)

Essas eram as palavras que muitos esperariam do imortal.

(Apertando o rosto entre as mãos)

Tudo em vão!

(Em tom de superioridade, aceitando o fato)

Estava desoladamente só!

(Mudando o tom e reproduzindo a opinião de contador de sua história)

Contam que ele era o único.

(Repete o próprio nome)

Arthur Bispo do Rosário!

(Repete baixo)

O rei!

(Imitação pura, ainda reproduzindo uma opinião dada por
alguém)

Alguns mais sábios diziam: o único.

(Com ênfase)

O único!

(Pensando melhor)

O imortal.

(Numa revolta, porém contida)

Lastima-me não morrer!

(Apavorado)

Na verdade o único perdedor.

(Divagando)

Ouvir os pássaros!

Tocar a terra!

O prazer da fartura!

(Riso acompanhado de pavor, reafirmando tudo)

Porque quero ouvir os pássaros!

Porque quero tocar a terra!

Porque quero o prazer da fartura!

(Em tom de palestra, narrando)

A Vaníssima Senhora estava bem defronte de mim.

(Sobressaltando-se)

Cristo e sete anjos azuis...

(Delirando)

De sons, cores, número: cantai um cântico novo!

(Plano de reconstrução do passado)

E no mesmo instante bateram à porta.

(Relatando)

Cristo e sete anjos azuis!

(Correndo)

Cristo e sete anjos azuis levitando.

(Reproduzindo)

Murros, murros e a Vaníssima... foi saindo **(Diminui a voz)**

A Vaníssima Senhora.

(Fala com Cristo e se confunde com ele)

Cantai um cântico novo e o seu ritmo e sonoridade, por si sós,
serão a salvação da vida.

(Discurso desconexo)**(Falando para alguém na platéia)**

Nada de mentira ou verdade.

(Reafirmando)

Nada de alguma coisa vagamente humana, então, cantai a
misteriosa prostração diante da morte

(Aflito, questionando)

Mas sem ela, será que as coisas recuperariam o seu sentido
próprio?

(Passa as mãos pelo rosto)

Cristo e sete anjos levitando! **(Num delírio rápido)**

(Retomando, lucidez demoníaca)

Tanto é que, às vezes, mesmo sem compreendermos a obra,
num átimo deixamos o sentido oculto embalar as nossas

preces na magia da compreensão que nos inunda e, só assim,
muito lentamente, deixamos que as coisas recuperem o seu
sentido óbvio.

(Num salto para frente)

De súbito entendemos tudo!

(Como visionário)

Num silêncio escancarado.

(Secamente)

De vaziez!

(Constatando)

Mas quando falamos, pronto!

(Friamente)

A língua do paraíso desmorona...

(Refletindo)

Estamos diante do inominável.

(Revelando a opinião de Cristo)

Ficou impressionado, como se estivesse diante do homem -
antípoda.

(Assustado)

Como se não fôssemos esse acordar para dentro.

(Delirando)

Os anjos travando um duelo de almas.

(Conectando o discurso)

Os anjos e Cristo lhe deram vida eterna.

(Baixo)

Não morreu porque bateram à porta.

(Retomando o seu discurso biográfico)

Eles contam tudo.

(No mesmo fio narrativo)

Mas interromperam as suas fezes.

(Fazendo coro para si mesmo)

Mil fezes!

(Bruscamente)

De milhões de homens!

(Irritação)

Homens, homens que eu imaginava representar!

Todos ali.

(Tentativa de fugir, narra o fato)

Tentou em princípio fugir, se levantou para abrir a porta.

(Desespero)

Mas não foi possível!

(Desesperadamente)

Era horrível um homem, o último representante da espécie, se sujar nas fezes dos seus antepassados.

(Lembrando)

Fechei a porta e permaneci firme! (De cócoras, defecando)

(Falando baixo)

Todos os carnívoros estavam ali, também os peixes...

(Leve pausa, em tom aterrador)

Os monstros...

(Retomando)

As aves aladas e os lagartos subterrâneos.

(pausa... ri)

Os ricos...

(Num acelerado)

Os pobres, as mulheres e as outras mulheres, os homens e os outros homens e as mulheres e as mulheres!

(Informativo)

Todos habitavam a minha barriga...

(Gritando)

E fui esvaziando.

(Como narrador)

Isso ele mesmo confessa.

(Como narrador, enfocando melhor o problema)

Porque teve tudo, e depois a derrota?

(Repete baixo)

Derrota! (Meio questionando)

(Vem à boca de cena)

O fato é que sou único.

(Contra argumenta)

Mas que tolice!

(Meio sem nexo)

Não importa o que um homem possa transmitir a outro.

Um ovo?

Uma geração?

O passado?

(Como um débil mental)

Não acredito que um ovo seja comunicável pela forma, pelo branco da casca.

(Num tom bíblico)

Sempre a criação do mundo...

(Aperta a cabeça entre as mãos)

Será possível?

(Senta-se num ponto alto, olha o público)

É por isso que... às vezes...eu mesmo me julgo condenado...

(Num lamento)

Ali estava o mundo todo! **(Aponta as fezes)**

(Lembrando)

Arthur Bispo do Rosário!

(Falando em coro para si mesmo)

Bispo do Rosário!

(Voz do interior - passado)

Ponha a roupa menino! **(Voz da mãe)**

Olha o sapato!

Já estou vestindo! **(Arruma a roupa, imagina um espelho)**

(Informando o público)

Sáí para ver a morte.

(Ar de felicidade, paradoxo)

Estava feliz, no caminho, o dia e a noite estavam juntos. **(Leve riso)**

(O choque, plano da memória)**(Coro)**

Vê a sua irmãzinha!

(Eco)

Olhinhos fechadinhos!
Está lindinha, mas friinha!

(Eco)

Tão paradinha!
Negrinha, negrinha num caixãozinho branquinho!

(Adulto reproduzindo voz infantil)**(Triste, olhando alguém na platéia)**

A morte... **(Titubeia um pouco)** Luxuriante...

(Com firmeza)

A própria morte ensina o mal. **(Um leve riso)**

(Num jogo de palavras)

Quem se alimenta da vida? Senão tu, Vaníssima Senhora!

(Numa reflexão profunda)

A morte não passa de um artifício da eternidade, será? Então,
cantai!

(Num grito fulminante)

Cantai!

Segundo ato

Primeiro quadro

(Numa intenção autobiográfica)

Registro de minha passagem pela Terra.

(Espacial)

Do prédio?

Pode ser qualquer coisa remotamente dividida em salas frias, brancas. No desespero, usa - se qualquer coisa que lembre uma casa.

(Olhar perdido)

De preferência os velhos colégios, as prefeituras já desativadas.

Desaconselha-se a presença de pessoas já humanizadas, suficientemente humanizadas.

(Informativo)

Das coleiras?

Podem ser feitas com, literalmente, o que estiver à mão.

(Com crueldade)

Tijolos, madeiras empilhadas, cercas... cercas, remédios, arames, choques e pessoas.

(Olhando fixamente para além)

Quanto às pessoas, recomenda-se o uso de pessoas “normais”.

(Caminha alguns passos para trás)

Da duração do tratamento?

(Firme)

Atê a Vaníissima chamar!

(Correndo para frente)

O trânsito no interior das casas brancas? Os gordos não saem dos quartos, só comem, comem. Os magros mostram os ossos, sem camisa, é claro. O homem “ruim” vai para o quartinho dos fundos! O perneta, o que usa óculos, enfim, todos são bem encaminhados.

(Voz baixa)

A permanência? Só pode ser interrompida numa dessas eventualidades: primeiro, se o interno acordar morto; segundo, se o interno sair por uma janela.

*Segundo quadro***(Ainda autobiográfico)**

Registro de minha passagem pela Terra.

(Frase quebrada)

Um certo... Bispo do Rosário.

(Delirando nas ruas do Rio de Janeiro)

Com que voz?

(Segue)

De anjos azuis...

De Cristo levitando.

Com quem voz?

De anjos clamando fome.

Com que voz?

Como um herói!
Com que voz?
O desígnio, a transgressão do ímpio...
Com que voz?

(Reflexivo)

Desvendando potestades.
Desvendando! Desvendando!
Ainda nas ruas do Rio de Janeiro, lembrando seu mundo de
trabalho.
7 Barras, metalon
50 x 30.

(Segue)

11 chapas de 200 x 120.

(Riso bestial)

5 barras T $\frac{3}{4}$.

(Tristíssimo)

8 barras e $\frac{1}{2}$ cantoneira...

(Concluindo)

$\frac{5}{8}$, barras, ferros e Cristo boiando ao lado. Anjos clamando
fome.

(Sério)

Anjos Azuis!

(Voz baixa)

Azuis... de um céu de março!

(Registro)

16 de março, Sergipe.

(Respondendo)

Capital?

(Com Meiguice)

Interior!

(Enfatizando)

Interiorano, Japaratuba.

(Profissão)

Marinheiro!

(Aproveita apenas a música marinheiro. Cantiga de capoeira e improvisa)

Oh! Marinheiro só! Cada louco é guiado por um cadáver e o louco só fica bom quando se livra desse cadáver! **(Como ladainha de angola)**

(Tempo na Marinha)

Nove anos!

(Ainda Itinerário)

Prisão.

(Motivo, secamente)

Insubordinação!

(Frase solta)

Sal.

(Desconexo)

Sol.

(Na seqüência)

Fome, sol, sal, fome.

(Grito fulminante)

Expulso!

(Revela outra vez o motivo)

Insubordinação!

(Dá socos, porém, lentamente)

Cristo e sete anjos azuis.

(Lembrando o boxeador decadente)

Cristo e sete anjos azuis.

(Murros em câmara lenta)

Cristo e sete anjos azuis.

(Já exausto)

Os bondes da Light!

(Delirando)

Passa pano.

(Atitude bestial)

Passa pano... passa pano.

(Ritmadamente)

Os bondes da Light!

Passa pano, joga água...

Esfrega!

Esfrega!

Limpa!

Passa pano, joga água!

(Distanciando-se)

Bondes da Light!

(Afastando-se)

Bondes da Light.

(Longe, fundo de cena)

Passa pano, joga água!

(Chorando)

Arthur Bispo do Rosário!

(Saborear as palavras)

Bispo do Rosário!

(Entre risos e lágrimas)

Joga água... joga água. Passa pano! Passa pano!

(Lembrando o barulho de um trem)

Arthur Bispo do Rosário!

Passageiro... joga água, passa pano... bondes da Light!..

(Informativo)

Dois dias de delírio!

(Respondendo a alguém)

Quando?

(Pensativo)

Três dias...

(Nova pergunta)

Quando?

(Esclarecendo)

Três dias antes do Natal!

(Arthur Bispo do Rosário se confunde com Cristo)

Jeosua Ben Pandira foi preso!

(Balbuciando)

Preso!

(Meio admirado)

Preso!

(Agora enfático)

Preso! E depois internado no hospital de alienados da Urca, transferido para o hospital Psiquiátrico Dom Pedro II e, finalmente para a Colônia Juliano Moreira.

(Repete)

Juliano Moreira.

(Agora lentamente)

Juliano Moreira!

(Interrogado)

1944 a 1948?

(Com inocência)

Não sei!

(Outra vez)

1944 a 1948?

(Gritando)

Não sei! (Respira fundo)

(Encara um espectador qualquer)

1954 a 1964?

(Mais um grito)

Não sei!

(Interrogado)

Fonte de inspiração?

(Secamente)

A vida, a loucura...

(Esboça rapidamente um quadro ou algum trabalho plástico)

A vida, a loucura... **(Com um suspiro de alívio)**

A Vaníssima Senhora!

(Repetindo)

A Vaníssima Senhora.

(Conclui o quadro enquanto fala delirando)

Escritório de advocacia, porteiro de hotel, guarda-costas...

(Meio indignado)

Cabo eleitoral! (Continua pintando num frenesi)

(Abre os braços; deixa o manto em destaque)

Vaníssima?

(Com dor)

De sons, cores, números: cantai um cântico novo!

(Chama outra vez)

Chamai, Vaníssima!? Cristo e anjos!

(Na sua chegada ao céu)

Vaníissima?

(Estupefato)

Senhora.

(De repente, num impulso incontido)

Vaníissima Senhora, estou aqui para me apresentar a Deus!

(Olhando para frente)

Arthur Bispo do Rosário!

(Na posição de quem defeca)

Bispo do Rosário!

(Repete outras vezes)

Arthur Bispo do Rosário, o Rei.

(Fica em pé, abre os braços, o manto em destaque)

Bispo do Rosário! Estou aqui para falar com Deus!

(Senta-se no vaso sanitário)

A luz diminui até apagar-se completamente.

FIM

FAUSTO ANTÔNIO: é Professor efetivo da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), São Francisco do Conde-BA. Doutorado em Teoria Literária e História da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP - 2005). Escritor, poeta, dramaturgo e autor presente nas publicações da série "Cadernos Negros".



PERSONA

CULTURAS NEGRAS, ENSINO, PESQUISA E FORMAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, UMA REFLEXÃO

EVANI TAVARES LIMA
FABRÍCIA DIAS

LIMA, Evani Tavares; DIAS, Fabrícia.
Culturas negras, ensino, pesquisa e formação em artes cênicas, uma
reflexão.
Repertório, Salvador, ano 20, n.29, p. **220-232**, 2017.2

RESUMO

A proposta desta fala em forma de entrevista é discorrer a respeito do pensamento estético negro nas artes cênicas, culturas negras e ensino, suas contribuições e possibilidade a partir da prática de uma docente, artista e pesquisadora Inaicyra Falcão. Esta também uma reflexão política respeito de iniciativas como o I Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC). Os principais pontos discutidos durante as mesas do evento serão aqui retomados a título de reflexão, na perspectiva da construção de metodologias pluriculturais para a formação e vivência da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Culturas negras. Artes cênicas. Estética negra. Ensino. Ancestralidade.

ABSTRACT

The proposal of this speech in forms of an interview is to discuss about black aesthetic thought in scenic arts, teaching and black culture, their contributions and possibilities from the practice of an artist, researcher and Professor Inaicyra Falcão. It's also a political reflection on initiatives like the I Fórum Negro das Artes Cênicas - FNAC (1st Black Forum of Scenic Arts). The central points discussed in the event tables will be taken up as a matter of reflexion in the perspective of the construction of pluricultural methodologies to formation and experience in art.

KEYWORDS:

Black cultures. Performing arts. Black aesthetic. Education. Ancestry.

INAICYRA é cantora lírica, professora doutora, livre-docente, foi pesquisadora das tradições africano-brasileiras, na educação e nas artes performáticas no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com mestrado em Artes Teatrais pela Universidade de Ibadan, na Nigéria, doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e livre-docente em Práticas Interpretativas pela Unicamp.

Ganhou notoriedade na cena musical brasileira ao lançar, em março de 2000, o CD *Okan Awa* (Nosso Coração), em homenagem ao centenário de sua avó, Maria Bibiana do Espírito Santo, a Iyalorixa, Mãe Senhora, figura importante na religião de tradição Nagô/Yorubá no Brasil. Na série de cânticos apresentados no CD, Inaicyra recriou esteticamente os poemas e músicas sagradas, dando-lhes uma nova formatação, advinda de sua postura de estudiosa. Como intérprete, articula a técnica do canto lírico aos cânticos tradicionais, os orikis, poemas míticos yorubá, na sua maioria, em estilo metafórico, os quais relatam situações diversas que envolvem o homem com a sua história, o seu cotidiano, a sua sociedade, que falam das forças que regem o universo (os orixás) e os ancestrais (eguns). Dessa forma, estabelece a dinâmica entre a tradição e as instituições envolvidas, como se referiu Mãe Senhora: “da porteira pra dentro e da porteira pra fora”. O livro, *Corpo e ancestralidade*, já na terceira edição, baseado em sua pesquisa de doutorado, é uma importante referência teórica para estudos nessa temática,

com uma metodologia criativa de vivência pluricultural, na construção de uma identidade individual.

Inacyra, com sua prática acadêmica e artística, tem contribuído imensamente para visibilizar o pensamento estético negro nas artes cênicas. A professora esteve presente nesta edição do I Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC), na Escola de Teatro da UFBA, participando ativamente de todas as atividades. Assim, nada mais oportuno do que trazer para esta edição especial da *Repertório*, as reflexões dela, a respeito de alguns dos pontos discutidos pelo I FNAC.

Inacyra is a lyric singer, a researcher of the African-Brazilian traditions, in education and in the performing arts at the Department of Artes Corporais, Unicamp. Graduated in Dance from the Federal University of Bahia, with a Master's Degree in Theater Arts from the University of Ibadan in Nigeria, a PhD in Education from the University of São Paulo.

In March 2000 she became well known with her CD *Okan Awa* (Our Heart) during the centenary of her grandmother, Maria Bibiana do Espírito Santo – Mãe Senhora, who was an Iyalorixa, an important figure in the Nagô/Yoruba tradition in Brazil. Inacyra aesthetically recreated the poems and sacred music into another aesthetic derived from her research. Inacyra as an original interpreter articulated the technique of lyrical singing to the songs, the mythical Yorubá poems, mostly in a metaphorical style, that relate diverse situations that involve the man with his history, his daily life, his society, that speak of the forces that govern the universe (the orixás) and the ancestors (eguns). The book, *Body and Ancestry*, already in the third edition, her Phd research, is an important reference as methodology by searching for the individual identity in the plural society.

Inacyra with her academic and artistic practice has contributed immensely to the visibility of black aesthetic thinking in the performing arts. Inacyra was present at the edition of the 1st Black Forum at the Theater School of UFBA, and actively participating in all activities. Therefore, it is a great opportunity to bring her reflections, of some points discussed in the I FNAC in this special edition of the Repertory.

Em sua I edição, o Fórum Negro das Artes Cênicas buscou pensar formas de inserção efetivas de referenciais da cultura negra no ensino, pesquisa e formação da Graduação, Pós-Graduação e Extensão da Escola de Teatro da UFBA, o que a senhora pode dizer a respeito dessa iniciativa do Fórum?

Foi um marco nacional para a Escola de Teatro da UFBA poder parar para refletir de forma mais aprofundada um modo de pesquisa na educação do negro na inclusão de disciplinas no currículo no sentido suprir a invisibilidade no universo, quer no ensino, pesquisa e formação da Graduação, Pós-Graduação e Extensão. Fórum Negro das Artes Cênicas reafirmou o óbvio do problema e reivindicou uma postura acadêmica e epistemológica não hegemônica de caráter nacional. Há anos, fatos de inconformismos eram sentidos pelo corpo discente, sobre essa invisibilidade, que vinham ocorrendo no currículo. Pouquíssimas ementas dialogavam ou sugeriam conhecimentos sobre culturas africanas, africano-brasileiras e indígenas, conteúdos imprescindíveis na formação do artista cênico brasileiro. Entendendo que os problemas da hegemonia intelectual estavam relacionados aos paradigmas etnocêntricos e poderíamos considerar sem muita validade para os acadêmicos negros. Dessa forma, chegou o momento, os estudantes colocaram questionamentos incisivos nessa ausência, exigindo um novo rumo, frente à diversidade cultural da formação acadêmica. Tive a oportunidade de participar de várias sessões do Fórum, em torno de temas específicos, onde foram abordados conceitos, experiências artísticas e acadêmicas que contribuíram no aprofundar as questões propostas, sobretudo, mostrou amadurecimento de alguns integrantes nas mesas, sobretudo na inserção efetiva dos objetivos do Fórum na prática curricular.

A partir de sua experiência como artista, pesquisadora e docente em Artes, qual sua reflexão a respeito desse cruzamento: Culturas negras, ensino, pesquisa e formação em Artes Cênicas?

Reconheço essa intersecção uma das mais plausíveis tentativas. Desenvolver formas de conhecimento e entendimento dentro das realidades plurais dos grupos, das comunidades, são experiências transformadoras e que podem expandir a consciência e o entendimento humano. Na minha experiência desde cedo com os mais velhos, aqueles que interpretavam a cultura nagôioruba marcaram suas inferências, quer no meio familiar, quer na comunidade-terreiro. Essas experiências basilares em nossa subjetividade e formação pessoal me conduziram em uma trajetória particular de visão de ser negra e conduta como artista, pesquisadora e docente. Este entrelaçamento cedo me conscientizou, na medida do possível, um trilhar e um questionar na sociedade global e contextos específicos, como a academia. Quando certa vez alguém questionou-me que seria delicado considerar tradição iorubá como proposta artística de dança e educação contemporânea, como tese de doutorado, logo argumentei que a inovadora da dança moderna, Isadora Duncan, considerou a mitologia grega como referência. Em uma análise, não existiria controvérsia, ela falou da visão dela, e o conhecimento foi reconhecido na história da dança moderna, mas eu preferia falar de outra tradição, daquela que como artista orgânica de uma comunidade nagô-ioruba conhecia e poderia estruturar uma expressão artística e acadêmica com a mitologia que já fazia parte da mim. A única diferença seria a cor da pele e dos nossos ancestrais.

A ponderação que deve ser observada é que, para existirem esses cruzamentos efetivos, existe a necessidade de ampliações conceituais, sensibilidade por parte dos negros estudiosos. As limitações conceituais acerca desses cruzamentos, ainda

se devem as bases epistemológicas hegemônicas constituídas oficialmente, as quais não fornecem referenciais que difundem a diversidade artística em seus distintos aspectos e contextos. Compreender, dar visibilidade aos processos e estudos utilizados, poderão nos transcender no que está instaurado, do que tem sido entendido pelo poder hegemônico, de algo que é considerado de segunda classe, por apresentar identificadores diferentes dos oficialmente reconhecidos.

De que modo as culturas negras podem escrever discursos e escrituras cênicas efetivas, sem ser uma repetição do mesmo?

O complexo cultural negro-africano, que dá sustentação à cultura africano-brasileira, recria uma particular visão de mundo e de expressão de todo um universo simbólico de valores. Esse ambiente que nos é comunicado por meio de uma cultura oral de mitos, símbolos estabelecidos por meio de gestos, sons, palavras, exclamações, ritmos, cores, vozes, formas que se constituem um celeiro de linguagens. Esse galpão presente de culturas negras que em eventos populares e religiosos em todo o país oferecem falas que podem muito bem serem e inscrições cênicas efetivas sem repetição do mesmo.

Os caminhos são inúmeros, dependem das condições para uma ação dessa natureza, como a liberdade intelectual. Esse é o discurso que irá desafiar as crenças da imaginação nas instituições acadêmicas, assim a necessidade particularmente do reconhecimento do aprendizado 'vivido concebido'. As falas seriam em favor de um esclarecimento social, no instigar convicções da imaginação, respeitar a diversidade, capacidade criativa e sensibilidade. Ressaltar no processo um diálogo entre a tradição e cultura contemporânea, contemplando a importância de fazer com que os conhecimentos produzidos pelas culturas e seus povos. A repetição existe no processo da pesquisa, é o que possibilita incorporar os códigos

vivididos, e depois de uma determinada interação e capaz de dizer algo, escrever um discurso com intencionalidade, da escritura cênica escolhida como possibilidades de linguagens dramatúrgicas.

Abordagens metodológicas para pesquisa e criação, a senhora poderia falar um pouco de sua proposta do *Corpo e ancestralidade*?

A investida metodológica artístico-educacional para pesquisa e criação em *Corpo e ancestralidade* abriu um pensamento, para adentrar na diversidade cultural brasileira, com o intuito de trazer elementos de referência na formação do cotidiano do sujeito e seu entorno. Ao registrar em sua filosofia a perspectiva intercultural como multiplicidade étnica e estratégia de identidade cultural brasileira, na dança arte e educação.

Fatores pontuais vivenciados foram fundamentais para a origem desse conhecimento, sempre que me apresentava fora dos identificadores reconhecidos da arte da dança euro-americana, era considerada como bailarina afro, enquanto que minha habilitação foi em Dançarino Profissional. Intuí que jamais poderia me desligar dessa realidade, se quisesse me expressar, dizer algo dentro do meu entendimento de artista intérprete. Os movimentos da coreografia, por estar no meu corpo negro, era atravessado por aspectos da dominação, do poder do colonizador, dos estereótipos, que impediam a sociedade me ver além-mundo.

Outro aspecto que considerei foi a questão da ancestralidade integrante de todo ser humano, todas as culturas, e que nas formas africano-brasileiras é o alicerce de ação, de fundamento estruturante e vigoroso na sua forma de existir. A ancestralidade nos dirige para a origem, recinto de práticas culturais nas quais se instituem estruturas de comunidades de representação a partir da convivência grupal e das

suas particularidades culturais vivenciadas como elementos inspiradores do respeito e da convivência humana. É importante destacar que se propõe trilhas do saber do homem, a comunicação significativa entre conhecimentos empíricos e científicos na arte; reflete os princípios inaugurais, mitos, símbolos, dinâmica de criação e recriação, estabelecendo a relação entre a tradição e a contemporaneidade.

A dinâmica metodológica de campo se caracteriza pela dimensão do envolvimento de imersão no contexto da pesquisa. Assim, poder decodificar elementos simbólicos, a investigação e abstrações serão integrados à fisicalidade e ao processo de criativo. A sucessão dos passos que abarca o conhecimento do corpo, a compreensão de significados e conteúdos, a história pessoal, a pesquisa, a reflexão crítica das vivências. Essa preparação corporal visa aprofundar o conhecimento, ampliar o domínio sobre os movimentos e estimular o potencial criativo dos intérpretes. Busca, também, o fortalecimento da identidade cultural, da capacitação profissional e da possibilidade de compreensão quanto a possíveis contribuições à sociedade e cuida dos valores culturalmente adquiridos.

Considera-se a cultura, na criação artística, como a natureza humana, a tradição de cada um, por meio da dança, da encenação, do canto e das imagens. Pretende-se que esses elementos sejam desdobrados na realidade dos participantes cujo resultado é um trabalho artístico acompanhado de reflexão crítica sobre o mesmo. A trama interdisciplinar entrelaça os participantes no trabalho de construção cênica, com interpretação dos conteúdos simbólicos, estruturais e culturais. A memória possibilita a percepção de vivências passadas, lembranças referentes ao passado de cada um. Tais narrativas corporais são geradas pelas ações físicas acompanhadas de um sentido. Dessa forma, define-se um estado dinâmico, a partir do qual os personagens são criados, com uma

dramaturgia pessoal que renova e reconstrói um passado mítico, cujo conteúdo corporal é expresso por meio de redes tecidas na multiplicidade de significações, que transcende na contemporaneidade com uma identidade própria e abre caminho para outros olhares.

As vivências acima citadas, nascidas de um estado de abertura com a proposta possibilitam o 'momento' como um enraizamento mais profundo do intérprete, do seu universo, da habilidade da pesquisa no contexto da arte-interpretativa, com uma visão de mundo. E poder dar uma forma a algo novo.

Este processo é articulado em duas direções: de um lado, a ênfase nas representações sensíveis da cultura africano-brasileira; de outro, o aprofundamento de uma abordagem criativa artística interdisciplinar, tudo isso associado a uma história pessoal.

Cuja concepção é desenvolvida com discernimento ético, unido ao fazer essa arte de forma integrada. Evidencia-se, na prática, com a filosofia que intitulei de *etno-crono-ética*. O alicerce é o 'homem', a relação humana, o respeito ao outro, às diferenças e a si próprio. Assumir atitude *etno-crono-ética* revela que existe uma outra noção de tempo e espaço. É valer-se de sua própria percepção dinâmica, emergir no próprio corpo e mostrar este corpo e, assim, tem essa memória, tem esse movimento, tem essa história estereótipos, ampliar horizontes, apontando, assim, para um espaço de valorização das relações saudáveis. O conteúdo e a obra gerada tomam forma na sensibilização, percepção, conscientização do corpo; nas ações corporais ancestrais e textos míticos.

Diante do exposto, constata-se que o percurso pode ser entendido como um processo formativo e criativo, nos desdobramentos de uma visão interdisciplinar, com uma configuração intertextual a partir das tradições, nesse caso, a

africano-brasileira e com a arte da dança cênica. Centra-se na importância do sensível, do corpo do intérprete-cênico. Considera-se o movimento como um processo constante de gerar outras possibilidades de organização do corpo, permitindo diferentes modos de expressão e comunicação.

Corpo e ancestralidade propõe possibilidades de pesquisa e criação nas artes cênicas, a partir da relação entre a arte e as tradições culturais africano-brasileiras, no entendimento mais amplo da comunicação intercultural na contemporaneidade. Quando exponho esse discurso, reflito sobre experiências passadas, verifico a importância de informar no presente, pontos significativos dos elementos constitutivos dessa ao leitor. Mostro que a experiência estética é característica significativa, nessa herança estética vivida na comunidade-terreiro, familiar e a artístico-acadêmica, as quais foram me enriquecendo profissionalmente, me firmando como ser humano, nutrindo minha autoestima, proporcionando-me sabedoria. Tornou-me capaz de dar continuidade a essa tradição, como 'afirmação existencial', expandindo fronteiras.

A senhora pode refletir um pouco sobre a importância da existência de epistemologias negras: conceitos e referenciais do pensamento negro nas artes cênicas?

Considero ser importante a existência de epistemologias negras, conceitos e vemos um crescimento já com inúmeras manifestações culturais brasileiras com referenciais do pensamento negro nas artes cênicas, criações independentes, em dissertações de mestrado e teses de doutorado. Pesquisas enraizadas nas culturas negras, cujo os temas podem ser referências tradicionais, obra sócio-políticas, dramas vividos no cotidiano pelos negros na cidade grande. O treinamento corporal tem tido grande importância na existência dessas epistemologias, cada vez mais tem sido aprimorado, por diversas linguagens

de dança, lutas e técnicas, bem como com referência às manifestações culturais como o jongo, a capoeira e outras, aspectos míticos e simbólicos das religiões de matriz africana, também têm sido estudados de forma metodológica, como uma construção de identidade. As vivências dos seus diretores e participantes são fundamentais na concepção da obra. Existe um hibridismo que é evidenciado, devido ao avanço tecnológico, os atores com vivências e referenciais múltiplos, pesquisas, viagens, incorporam novas possibilidades que enriquecem o processo criativo e o conhecimento da obra. Em resumo, a cena fica relacionada às poéticas individuais de cada diretor, de alguma obra bibliográfica negra, ou adaptações plurais com atores negros ou não. Portanto, considerar a vivência e apreciações negras e referenciais do pensamento negro nas artes cênicas configuram busca de uma estética de produção e expressão.

Interessante ressaltar que, decorrente do crescimento dos cursos de graduação, pós-graduação nas áreas de conhecimento das artes cênicas no país, e a inquietação da invisibilidade nos currículos da cultura negra, o debate tem se intensificado, devido as inúmeras reivindicações de estudantes negros inseridos nesses espaços no país.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parabenizo os mentores, organizadores e participantes da I edição do Fórum Negro das Artes Cênicas, pelas estratégias pensadas e adotadas na busca de pensar formas de inserção efetivas como uma política cultural para os cursos referenciais da cultura negra no ensino, pesquisa e formação da Graduação, Pós-Graduação e Extensão da Escola de Teatro da UFBA.

EVANI TAVARES LIMA: é Coordenadora do I Fórum Negro das Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA – 2017). É atriz, pesquisadora e professora da área de Artes. Docente adjunta em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 2010). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2002). Capoeira Angola como Treinamento para o Ator. Salvador: EdUFBA, 2008. Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

FABRÍCIA DIAS DA SILVA: é Performer e pesquisadora do teatro e performance negros brasileiros. Coordenadora do Fórum Negro das Artes Cênicas. Licencianda em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e formada pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música (FAFI-ES). Atuou como bolsista nos projetos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), Grupo Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos (CELULA), e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), Teatro UFBA. Articuladora no Laboratório Poéticas da Afetividade e no coletivo Pulso Artes Cênicas.

REPERTÓRIO
LIVRE

A TEATRALIDADE DE SI-MESMO NO ENSINO DE TEATRO¹

THE THEATRICALITY OF ITSELF
IN THE THEATER EDUCATION

JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO

1 Este artigo é parte dos resultados do projeto *Corpo e Construção de Conhecimento - a experiência estética na formação dos professores de teatro*, sob coordenação do autor, desenvolvido entre 2014 e 2016, na Universidade Federal do Tocantins, a partir do Programa de Consolidação das Licenciaturas (Prodôcência) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo.
A teatralidade de si-mesmo no ensino de teatro.
Repertório, Salvador, ano 20, n. 29, p. **233-257**, 2017.2

RESUMO

Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica de parte dos textos escritos em língua portuguesa sobre as noções de teatralidade. Tal iniciativa se dá pela necessidade de se compreender como professores de teatro acessam a temática no Brasil. Ainda, propomos pensar desdobramentos das noções de teatralidade para a educação básica brasileira a partir do que chamamos de teatralidade de si-mesmo. Resulta dessa iniciativa um deslocamento de relações do tipo eu-objeto-outro, como nas teatralidades de cunho mais espetacular, para relações de natureza eu-objeto-eu, em princípios da teatralidade de si-mesmo, no contexto do ensino de teatro.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatralidade. Ensino de Teatro. Si-mesmo. Conhecimento. Educação.

ABSTRACT

This article presents a bibliographic review from a share of what has been written in Portuguese language about the theatrical notions. Such initiative is taken by the necessity of comprehending how theater teachers access this theme in Brazil. In addition, we propose thinking about the derivations of the theatrical notions for Brazilian elementary education taken from what we call the theatricality of itself. From this initiative results a movement of relations like me-object- other, as in the theatricalities with higher spectacular matter, for natural relations of I-object-I, in principles of theatricality of itself inside the context of theater education.

KEYWORDS:

Theatricality. Theater Teaching. Itself. Knowledge. Education.



A PESQUISA

COMO O CONCEITO de teatralidade pode se tornar fundamental para a formação universitária e prática de professores de teatro na educação básica brasileira institucionalizada? Essa foi a questão inicial que nos moveu na pesquisa que ora vem a público em forma de texto. Tentando compreender a abrangência do termo e suas implicações para o ensino de teatro, iniciamos nossa empreitada. Mais do que a revisão bibliográfica referente ao termo, nosso interesse está voltado para a investigação de uma noção de teatralidade que atenda nossos anseios a respeito das funções da inserção do teatro na escola. Até porque o mapeamento da noção já foi anteriormente realizado no Brasil, por exemplo, nos escritos de Fernandes (2011, p. 11-12), para quem, a noção de teatralidade,

Nas áreas da teoria e da história do teatro, aparecem especialmente nos ensaios de Bernard Dort, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Jean-Pierre Sarrazac, Marvin Carlson e Josette Féral; em relação à abordagem específica da corporeidade, são requentes nos estudos de Eli Rozik, Susan Leigh Foster e Virginie Magnat; na área dos estudos culturais recebem atenção especial de Joachim Fiebach; nos trabalhos ligados à ciência cognitiva são analisados por Malgorzata Sugiera; nos estudos culturais sobre a performance são esmiuçadas por Richard Schechner, Judith

Butler, Freddie Rokem e Janelle Reinelt, ensaístas que promovem a migração da noção de teatralidade para a de performatividade. Também é recidivo o uso dos termos nas análises da cena pós-moderna e do teatro pós-dramático, empreendidas por Johannes Birringer, Timothy Murray e Hans-Thies Lehmann, compondo uma cartografia expandida de pontos de vista que demarcam os principais focos de reflexão crítica sobre o tema.

De natureza qualitativa, a pesquisa percorreu um caminho metodológico que incluiu revisão e análise bibliográfica e reflexão propositiva para relações entre noções de teatralidade e docência em teatro. A bibliografia principal tomada como referência foram os escritos sobre o tema disponíveis em língua portuguesa. Isso porque nosso interesse está centrado em como o conceito e sua aplicação em docência vêm sendo pensados no Brasil, bem como em como nossos alunos de universidades públicas brasileiras e professores das redes públicas de ensino, muitos dos quais não possuem domínio em língua estrangeira, acessam a temática. Entretanto, para a escrita desse artigo, algumas poucas referências em outros idiomas foram consultadas.

Nossas atividades de pesquisa no projeto integral envolveram: a) análise das noções de teatralidade feita em grupo de estudos formado por estudantes de teatro (licenciatura), licenciados em teatro, licenciados em outras áreas de artes, professores da rede municipal de ensino, professores de Instituto Federal do Tocantins e professores da Universidade Federal do Tocantins (UFT); b) observação dos alunos do primeiro ano da Escola Rural de Tempo Integral João Beltrão em seus horários livres: intervalos, entradas e saídas de aula; c) discussão de atividades desenvolvidas pela professora regente em teatro da referida escola, no que tange aos conceitos da pesquisa; d) aplicação de atividades durante o estágio supervisionado obrigatório de duas alunas da licenciatura em Teatro da UFT, Amanda Diniz Gonçalves e Kelcy Marcela Emerich, participantes do nosso grupo de pesquisa. O projeto aplicado ao longo do estágio obrigatório das alunas foi elaborado a partir das discussões temáticas do projeto e como resultado da observação realizada na etapa “b” do projeto. Entretanto, por questão de recorte e temática, nos ateremos nesse artigo às questões teóricas concernentes à primeira etapa da pesquisa.

Como já apontamos anteriormente, nosso intuito nunca foi o de questionar as diversas acepções da noção apresentadas ao longo da história. Em vez disso, pretendemos entender como a nossa assunção do termo teatralidade se sustenta no âmbito maior das proposições sobre o tema, em autores que circulam em escritos em língua portuguesa. Para que se saiba de antemão, supomos teatralidade como a experimentação lúdica e intencional de si mesmo de modo diverso daqueles recorrentes no âmbito da vida cotidiana da pessoa: alteridade de si-mesmo para si-mesmo. A passagem da simples experimentação para a experimentação em termos de teatralidade está no fato de que ela é, em certo sentido, direcionada para um outro: quer seja o professor ou outro aluno, quer seja para si mesmo em forma de distanciamento, esta última perspectiva é a mais central nos nossos interesses. Essa ideia nos remete a e emerge da afirmação de Pavis (1999, p. 372), de que

O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

A experimentação de si mesmo que nos interessa é aquela em que a pessoa testa limites e possibilidades de agir simbolicamente (BOESCH, 1991) no mundo, e os faz serem vistos (limites e possibilidades) por si e pelo outro como constituintes de sua subjetividade; com isso, reconfigura a imagem de si mesmo para si mesmo e ressignifica suas sensações de confiança e de vulnerabilidade sobre as relações que estabelece com as coisas de sua circunvizinhança.

TEATRALIDADE

A noção de teatralidade não é recente nas discussões que envolvem a criação em teatro. Tampouco é uma noção que possa ser definida precisamente para servir como um operador analítico. (RAMOS, 2013) Já em 1842, o dicionário francês Petit Robert registra o termo. Todavia sua presença marcante dá-se na metade do século XX, com maior ênfase a partir da década de 1960, e percorre diferentes caminhos até os dias atuais, em que a teatralidade se expande para outras áreas artísticas e, inclusive, para outras áreas do conhecimento. Parte-se do princípio de que não se pode reduzir teatralidade à cena teatral. Ainda assim, segundo Pavis (1999), teatralidade em sua origem recorre provavelmente à mesma oposição fundamental à díade literatura/literalidade (teatro/teatralidade). Nesse sentido, a teatralidade se refere àquilo que seria essencialmente teatral e que não está, necessariamente, vinculado ao texto, ao conteúdo das falas (de uma personagem), ainda que possa estar atrelado, desde uma perspectiva específica da noção, aos modos de enunciação (do ator). Talvez essa tenha se tornado a mais difundida acepção da palavra; acepção ratificada pela afirmação de Barthes (1970, p. 41) de que teatralidade “é o teatro menos o texto [...]”. Certamente, essa colocação está calcada em um pensamento que se estrutura na Renascença, de que o texto seria o elemento fundador do fenômeno teatral – textocentrismo.

Stanislávski e Meierhold são dois expoentes nas discussões da noção de teatralidade. O primeiro encenador via a teatralidade negativamente em relação ao trabalho do ator, constantemente associada ao histrionismo, à caricatura, à inverossimilhança; resulta em um trabalho que rompe com a tão desejada vinculação do teatro ao verossímil, à ilusão. Já o segundo reconhece a teatralidade como um processo de revitalização do teatral no teatro; nesse caso, a teatralidade fica revestida de uma valoração positiva. Trata-se aqui de construir signos teatrais amplamente dotados de significados, em uma perspectiva que denota claramente sua inclinação artística, de criação. Nessa segunda acepção do termo, segundo Sarrazac (2013, p. 57, grifo do autor), “[...] a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado [...] a não

se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro”.

O experimentalismo presente na teatralidade meierholdiana, reivindica a corporeidade gêstica como o efetivo caminho da construção teatral, exigindo

[...] uma *mise en scène* capaz de “deixar à imaginação do espectador a liberdade de completar o que não foi dito”, de desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas prenhe, com palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista. Teatro imóvel, o mínimo de ação devia permitir-lhe o máximo de tensão e o diálogo externo lhe serviria para sugerir as réplicas silenciosas do diálogo interno. Seria uma captação corpórea, vital, ao mesmo tempo que vibrátil e musical, a remeter, por sinestesia artística do sensível ao simbólico, aos sentidos intangíveis da espiritualidade. (GUINSBURG, 2008, p. 59)

A acepção de teatralidade como histrionismo, rejeitada por Stanislávski, está pautada em uma proposta estética e teatral bastante específica: o realismo. Em fato, não se trata de reconhecermos nesses dois casos noções divergentes de teatralidade, senão, expectativas diferentes para a cena teatral. Em um caso e no outro, trata-se, nos parece, de revelar o teatro no teatro. Se para o primeiro encenador essa é uma prática disruptiva em relação à proposta estética almejada, no segundo caso, ela é favorável à teatralização do teatro. Nesse sentido, o histrionismo (Stanislávski) e a quebra deliberada da ilusão na cena teatral (Meierhold) são faces de uma mesma moeda, que servem a fins diferentes. Entretanto a face stanislaviskiana está muito mais voltada para o ator em si, seus modos de enunciação e de agir em cena, enquanto a meierholdiana está pensada a partir de todos os elementos da composição cênica, incluídos aí os atores.

A perspectiva meierholdiana remete, de certo modo, ao que Fernandes (2011, p. 12), desde as proposições de Patrice Pavis, reconhece como uma possibilidade para a teatralidade:

[...] para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo.

Ainda que a teatralidade do histrionismo seja rejeitada nas encenações realistas stanislavskianas, Sarrazac (2013, p. 59), Roland Barthes (2007) e Bernard Dort (2013) nos ajudam a perceber que

[...] um teatro da teatralidade não é incompatível com um teatro realista - ao menos com certo tipo de realismo... Ao defenderem o realismo épico, os dois críticos 'brechtianos' demarcam, integralmente, as fronteiras com o realismo socialista e, de forma global, com todo sistema artístico que se pretende reflexo ou reprodução direta do real.

Também em Brecht, a teatralidade serve como confissão do teatro sobre si mesmo. A teatralidade aqui serve como uma espessura de signos, mas que organiza múltiplas relações entre sentidos e significados, por meio do emprego de oposições, confluências e subversões dos sentidos. A teatralidade que ganha força nas proposições de Brecht é transgressora; ela é "o deslocamento [dos] signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta *representação emancipada*". (DORT, 2013, p. 55, grifo do autor) Na esteira da transgressão, a proposição brechtiana da teatralidade não está voltada para a fusão ou união das artes em uma mesma encenação. Ao contrário, a presença das artes-irmãs (*Schwesterkunste*) não se dá pela união; ocorre na medida em que cada uma delas serve de resistência à outra, de contraponto. Ou seja, a teatralidade nessa dimensão dos sentidos e significados radicaliza algo que já estava apontado na reatralização meierholdiana: a polifonia; e cria vãos entre os elementos da composição cênica para que sejam preenchidos pelo espectador. Nesse sentido, na medida em que

[...] o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real [...], o jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar *em presença*, confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro. (SARRAZAC, 2013, p. 60, grifo do autor)

Talvez a diferença da “teatralidade meierholdiana” em relação à “teatralidade brechtiana” esteja no fato de que, na primeira, o foco está na construção de uma exterioridade cênica – espessura de signos, para usarmos as palavras de Barthes – em relação ao texto teatral, bastante simbólica, enquanto na segunda, a polifonia atua como questionadora dos sentidos do espectador, via literalidade, que produz estranhamento. Essa última, segundo Fernandes (2011), pode ser igualmente encontrada nas proposições cênicas de artistas como Robert Wilson, Tadeusz Kantor e Klaus Michael Grüber. Na trilha da literalidade, o espectador assume um papel cada vez mais ativo na criação, em contraposição às experiências de obras acabadas, como em certa teatralidade realista.

Evidentemente, as três noções de teatralidade abordadas até aqui, histrionismo, espessura de signos e literalidade/estranhamento, não dão conta de explicitar, como afirma Pavis (1999), todas as facetas e polissemia da noção encontradas ao longo da história do teatro. Contudo servem pontualmente ao nosso propósito de construir o caminho que nos levou à nossa perspectiva da teatralidade, empregada nas nossas práticas de ensino de teatro na educação básica brasileira institucionalizada.



TEATRALIDADE FORA DO TEATRO

Com grande força já na década de 1960 (século XX), a teatralidade passa a ser vivenciada como um campo expandido. Ela invade a produção visual logo na primeira parte da segunda metade do século XX. Para Fried (2004), a mais evidente influência entre as artes era a do teatro, e isso não adquiria

contornos positivos. Segundo o autor, em certo sentido, a morte das linguagens não teatrais estava asseverada pela presença do teatro nelas. A influência da teatralidade nas artes visuais da época e nos movimentos posteriores, segundo Diéguez (2014, p. 126), operou uma mudança em busca da condição de presença:

Esse foi um período no qual alguns artistas deixaram de produzir quadros ou pinturas a serem colocados sobre paredes planas para então instalar objetos nas salas de arte e em espaços abertos. Os objetos, com sua imponente presença, tomaram os espaços e produziram uma presença cênica que demandava atenção ou expectativa.

Essa condição de presença, quarta acepção da noção de teatralidade, não se restringe às experimentações em artes visuais. Na música, por exemplo, segundo Oliveira (2015), o século XX está marcado por dois movimentos que aproximam a linguagem do teatro: musicalização do teatro e teatralização da música.² Segundo o autor,

Teatralização da música refere-se aos passos dados por diversos compositores no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos teatrais [...]. No século XX, este movimento remonta a Schönberg, principalmente pelo seu trabalho e reflexões em torno de *Die glückliche Hand* [...]. Nesta obra, o compositor encontra expressão para o que ele mesmo denomina compor com os meios do palco, que em sua concepção seria o único modo do músico se expressar em um palco teatral. A partitura inclui detalhamento das movimentações para os atores/cantores e efeitos cênicos como crescendo de luzes ou de vento, tudo isso construído de maneira integrada à construção musical da peça. (OLIVEIRA, 2015, p. 56)

Nessa direção, Féral (2003) reconhece o jogo da presença da teatralidade como condição fundante da própria teatralidade em termos de alteridade. A presença que a teatralidade gera, e do que se pode depreender das proposições da autora, é uma presença dialética com a cotidianidade. Ela existe como sendo teatralidade

² Sobre os dois movimentos confira Rebstock (2012).

na medida em que se mostra diversa da cotidianidade. E mostrar-se é sempre para alguém, frente a alguém. É o outro, portanto, quem desvela a existência da teatralidade. A díade dar-a-ver/ir-ao-encontro-de é condição *si ne qua non* da existência da teatralidade. Isso significa que só o ato criador não garante teatralidade, tampouco o olhar, se não encontra a alteridade sobre o cotidiano. Nessa direção, a teatralidade, pela presença da criação e do olhar – também do próprio olhar que cria –, implica em voluntariedade e seletividade.

Artaud (2006) reconhece igualmente que o teatro se torna alteridade para o cotidiano na medida em que se torna poesia. Tornar-se poesia, nesse caso, significa operar a metafísica da linguagem articulada. Ou seja, fazer com que a linguagem expresse aquilo que em sua dimensão ordinária ela não expressaria: reinventar-se. Assim, o teatro contemporâneo reverbera na mesma direção das relações das outras linguagens artísticas com a teatralidade; na esteira do que propõe Ramos (2006), o teatro tem se deslocado da poética do dramático para a poética da cena.

Talvez seja a dança contemporânea que revele enfaticamente um aspecto bastante específico dessa nova composição teatral, a poética da cena: a infrateatralidade. Geraldi (2012, p. 22-23) recorre a Febvre (1995), e explicita que a dança, a partir de 1970, passa a se preocupar e se utilizar de pesquisas sobre morfologias singulares:

[...] uma forma de aproveitar-se da infrateatralidade inscrita na corporeidade de cada bailarino, moldada não unicamente pela dança, mas pela história pessoal de cada um, com o intuito de ressaltar – e não de apagar, como no caso do balé tradicional – as diferenças individuais.

Trata-se, aqui também, de compor a partir da “presença peculiar” da pessoa. Nesse sentido, a relação observado/observador não é mais uma relação de representar, mas sim, e principalmente, uma relação de apresentação: tornar presente; mais especificamente, tornar-se presente.

É no corpo do bailarino que a teatralidade se codifica e se inscreve na cena, semiotizando tudo aquilo que o rodeia: espaço cênico, texto, música, cenografia, figurinos, iluminação (Féral, 2004). Isso

faz supor que os modos como a materialidade corporal do bailarino se elabora e se mostra tem estreito vínculo com a percepção de uma teatralidade que lhe é peculiar. (GERALDI, 2012, p. 12)

Ainda que as linguagens artísticas tenham se utilizado de e expandido as noções de teatralidade, essa aproximação com a noção não se restringe ao campo das artes. O sociólogo Erving Goffman (1959) reconhece as performances culturais da vida cotidiana como exercícios de certa teatralidade; trata-se da deliberada e seletiva apresentação dos indivíduos entre si em situações características. Burke (1992), na esteira do que propõe Goffman, alega que a organização da vida social está fortemente pautada pela dramatização de si e do meio social. Ou seja, a *teatralidade da pólis*, como a nomeia Diéguez (2014), desde Goffman, emerge das relações entre as posições sociais que cada sujeito assume nas suas relações interpessoais e como age literal e simbolicamente (BOESCH, 1991), em relação às coisas, a si mesmo e aos outros.

Para Goffman, existe no jogo de papéis sociais implicados pela teatralidade, para além das seletividades e disponibilidades do dar-a-ver e do desejar-ver, certa responsabilidade por fazer acessível aquilo que se dá a ver, de torná-lo minimamente compreensível e/ou experienciável para a(s) pessoa(s) foco da performance cultural. A essa responsabilidade, desde a psicologia, Rommetveit (1979) chama “responsabilidade epistêmica”. Para o psicólogo, essa não é uma condição específica de uma ou outra interação, senão uma das condições para que emergjam experiências de intersubjetividade. A partir do momento em que assumimos, por exemplo, que o elemento que provoca a irrupção da cena teatral é o espectador que vai ao encontro da cena, não podemos desconsiderar a responsabilidade do artista de tornar possível essa aproximação. Outra vez nos deparamos com uma exigência da teatralidade: ocupar-se dos modos de tornar presente, quer seja a pessoa, quer seja o objeto, quer sejam as relações de um e de outro. Ou seja, a responsabilidade epistêmica é premissa fundante da “teatralidade das artes”.

Bauman (2014), desde Goffman, atenta para o fato de que não é qualquer atividade social que está prenhe de teatralidade. Sua presença, como já afirmamos outras vezes, está pautada pelo direcionamento seletivo do olhar e pela disponibilidade de algo em dar-se-a-ver. Segundo o autor, o que garante a presença

da teatralidade é a “ecologia espacial”; ou seja, a pessoa que vai ao encontro de algo na qualidade de observador seleciona esse algo como seu único e verdadeiro foco de atenção naquele momento.

Decorrente de um pensamento durkheimiano, como afirma Bauman, essas performances, de que trata Goffman, são exposições altamente reflexivas em relação à cultura. Se, em uma dada direção, a teatralidade das posições e discursos sociais permite a manutenção de certos conglomerados de condutas e “verdades” esperadas para determinados contextos, ela também, em sentido oposto, ao lançar luz sobre essas condutas e “verdades”, permite investidas de contraposição e até mesmo de subversão, em alguns casos. Isso porque a teatralidade é, como vimos anteriormente, também constituída pela alteridade. Uma posição social ocupada por alguém, quando se dá a ver, exhibe tudo que ela não é, e tudo que ela e nela se contradiz: ela torna-se *alter* de uma grande parcela da sociedade, enquanto representativa de outra parte. Ainda, como afirma Pardo (2011, p. 47), “Vestimos personagens [...], nos reinventamos no dia a dia, para desempenhar papéis, mas, simultaneamente, para evadi-los, para ‘des-empenharmo-nos’ deles, libertarmo-nos.”

Evidentemente, nosso percurso pelas diversas acepções e nuances da(s) teatralidade(s) não encerram as discussões sobre o assunto. E tampouco pretendíamos fazê-lo, como já anunciamos anteriormente. Entretanto ele atende aos nossos anseios para a apresentação que faremos a seguir sobre como estamos pensando a teatralidade nas práticas do ensino de teatro na educação básica institucionalizada no Brasil.

TEATRALIDADE NO ENSINO DE TEATRO

Para Evreinov (1936), existe um instinto teatral inerente ao homem e aos outros animais que comumente se reconhecem como superiores. Trata-se de um instinto de transfiguração: o instinto de transmutar coisas em outras coisas, de reorganizar a natureza das coisas de nossa circunvizinhança. Para o autor, esse instinto gera exatamente aquilo que se pode reconhecer como teatralidade. Seria dessa natureza de teatralidade que emergiriam, por exemplo, a satisfação e a felicidade do homem em ações de autotransfiguração.

Entretanto, em seu caráter de resultante instintiva, essa teatralidade configura-se, para o diretor e dramaturgo russo, como pré-estética e pré-reflexiva. Tal fato retira a possibilidade da seletividade consciente e da voluntariedade da ação de dar-a-ver (nessa natureza de teatralidade). Considerando-se que a pessoa se direciona para a transfiguração, para a transformação das materialidades do mundo em uma ação instintiva, e que se opera um caminho de autossatisfação, apontamos que a teatralidade instintiva constitui-se pela pessoa para ela mesma; configura-se, portanto, como uma relação cíclica eu-objeto-eu.

Todavia se assumirmos com Evreinov que os resultados dessa inegável característica humana de transmutação de si e das coisas possam ser chamados de teatralidade, seria aceitável supor que o constante movimento do homem na constituição do rascunho da teatralidade: a voluntariedade de selecionar e organizar algo simbolicamente para ser visto por alguém, resulte, em grande medida, da trazida para a consciência de parte dessa natureza de teatralidade instintiva, com reorganização do ciclo para eu-objeto-outro. Do nosso movimento instintivo natural de transfiguração, transmutação e autotransfiguração, proviria nossa habilidade seletiva e consciente para a construção de situações de teatralidade voltadas para um terceiro. Evreinov (1936) já reconhecia em suas proposições a aptidão humana para o desenvolvimento consciente desse impulso natural de teatralidade. Por vezes, essa situação se dará no campo das artes, em outras ocasiões, em performances culturais, como propostas por Goffman (1959), ou ainda em situações outras que não essas duas primeiras.

Para sermos mais exatos, Evreinov reconheceu duas naturezas de teatralidade, a teatralidade cotidiana e a teatralidade como vontade criativa livre do indivíduo. A segunda, mesmo que voluntária, continua sendo desvinculada da prisão da teatralidade, que, para o autor, é a estética deliberada, a profissionalização do fazer artístico em contraposição à feitura desobrigada do homem no seu cotidiano. Talvez essa perspectiva de contraposição esteja, para o autor, muito mais vinculada à oposição entre um teatro enquanto mímese da vida cotidiana, realismo, por exemplo, de um fazer teatral como o da *Commedia del' Art*, que estaria mais próxima de um “[...] puro jogo cênico de comediantes, sem qualquer tentativa de mímese mecânica ou cópia naturalista da vida” (GUINSBURG, 2008, p. 130), característica indispensável da teatralidade para o diretor russo, para quem o fator básico do fenômeno teatral é o jogo do ator.

Se para Evreinov tudo está prenhe de teatralidade, para nós, a teatralidade instintiva transita por toda a existência humana, mas como ação deliberada ela está em situações específicas. Ainda, não supomos que, necessariamente, a ação artística profissional, deliberada e estruturada seja uma prisão da teatralidade, senão uma canalização temporária da teatralidade. Em todo caso, a perspectiva de Evreinov nos auxilia a pensar a teatralidade no ensino de teatro na medida em que ela retira a possibilidade de ser a habilidade de se produzir teatralidade exterior à própria pessoa, como algo a ser “ensinado”. Ainda que o autor tenda a enfatizar a teatralidade como sendo do objeto (LUZ, 2013), ela será sempre fruto de um impulso natural da pessoa, como ele mesmo afirma. Esse fato estabelece uma relação espacial que merece atenção: a teatralidade é no objeto frente a um olhar, e não do objeto. No caso da teatralidade instintiva, o olhar é da própria pessoa, enquanto na deliberada ela é de um terceiro, ou da própria pessoa em situação reflexiva. A teatralidade instintiva é, na verdade, um impulso natural da pessoa: um processo e não um resultado, como afirma Féral (2004), a respeito da teatralidade deliberada.

O que diferencia essa natureza de teatralidade das outras apresentadas até aqui é a tomada de consciência que as segundas exigem e o direcionamento da ação. Não supomos uma passagem linear da teatralidade instintiva para a teatralidade deliberada. Entretanto o processo consciente da teatralidade, nos nossos termos, seria uma *especialização-criação*³ desde o caminho da teatralidade instintiva,

3 O termo especialização-criação está aqui empregado na mesma direção utilizada por Hanz Werner (1965) quando descreve o processo de desenvolvimento de funções mentais mais especializadas desde funções mentais mais primitivas. Para o psicólogo, não se trata de uma evolução linear, tampouco de uma criação isolada de algo novo em relação à versão primitiva da mesma função mental. Existe, para o autor, ao mesmo tempo, especialização e diferenciação da função posterior em relação à função primitiva.

nos termos de Evreinov. Ambas as teatralidades residem, como já dissemos, em uma organização interativa da pessoa com o mundo, em que, sem a pessoa, a teatralidade deixaria de existir. A potência da teatralidade, assim, não é o objeto ou a coisa a ser transfigurada, senão a pessoa que realiza a transmutação. Ainda assim, essa potência, sem a pessoa para quem a transmutação se direciona, chega apenas a um rascunho de teatralidade espetacular. E nesse ponto, retomamos a tríade constitutiva de situações de teatralidade: pessoa que transmuta, material da transmutação, pessoa que vai ao encontro do resultado da transmutação. Vale ressaltar que uma mesma pessoa pode ocupar os dois lugares descritos na tríade, mesmo na situação deliberada, desde que esse observador reconheça-crie a alteridade em relação ao cotidiano, enquanto se aproxima de algo. (FÉRAL, 2003)

Na esteira do que expusemos, podemos supor que os processos de teatralidade deliberada coexistam com os processos de teatralidade instintiva: os primeiros como atos conscientes e os últimos enquanto impulsos naturais. Isso significa dizer que a especialização-criação que é a teatralidade deliberada desvela parte dos modos de operação natural da pessoa, suas inclinações pessoais, em relação às transmutações de si e de sua circunvizinhança, já que está também implicada pela dimensão instintiva da teatralidade. Ou seja, o instinto de transmutação garante à pessoa sua habilidade de criar/reconhecer alteridades para si mesmo, enquanto a dimensão deliberada implicaria o outro nessa ação. Essa afirmação nos revela o imbricamento dos dois ciclos na constituição da teatralidade: eu-objeto-eu (teatralidade instintiva) e eu-objeto-outro (teatralidade deliberada).

Sabemos que a situação cênica, também na escola, favorece a experimentação do ciclo eu-objeto-outro, na direção dos trabalhos com cenas, com situações problemas, com personagens e com uma grande gama de jogos teatrais de natureza improvisacional. Não achamos desacertado que esse tipo de atividades ocupe parte das investidas no ensino de teatro. Todavia supomos que deveríamos pensar, também, em como fortalecer a presença no espaço escolar de certa teatralidade deliberada que se pautem no ciclo eu-objeto-eu. Ou seja, a passagem para um ato voluntário daquilo que já é realizado pela pessoa de modo instintivo.

Ainda que o ciclo de teatralidade eu-objeto-eu tenha procedência dos impulsos naturais, acreditamos que ele possa emergir nas práticas do ensino de teatro

também como ação deliberada, na mesma direção do que se faz com o ciclo eu-objeto-outro. Nesse contexto, o observador da tríade constitutiva da teatralidade é a própria pessoa que elabora o rascunho de teatralidade. O foco da experiência dessa teatralidade estaria em viabilizar a experimentação da alteridade de si para si mesmo. A essa teatralidade chamaremos, a partir de agora, de teatralidade de si-mesmo.

A teatralidade de si-mesmo nos aponta, pela natureza de sua constituição, para a ampliação do conhecimento pretendido na aula de teatro, para além daqueles que envolvem o fazer e a fruição em teatro: conhecimento enquanto desvelamento para si de modos diversos e pessoais de se operar simbolicamente o e no mundo, desde uma matriz histórica precedente à pessoa e na qual ela vai se inserindo, em grande medida, inclusive pela sua permanência no espaço escolar.

A teatralidade de si-mesmo está imbricada pela infrateatralidade (GERALDI, 2012), ou seja, tanto pela “morfologia singular” quanto pela “presença peculiar” da pessoa. Ao mesmo tempo, está ancorada pelo contexto sociocultural em que essa presença se torna possível, no sentido fenomenológico de estar-aí e de estar-com. (HEIDEGGER, 2013) O que se tem como presença na teatralidade de si-mesmo é um constante processo de diferenciação de si em relação a si no tempo – ainda que como unidade fenomenológica indivisível – e de si em relação aos outros (mundo e/ou coisas e/ou pessoas), ao mesmo tempo em que se busca alguma aproximação de si com esses outros. Em suma, o caminho da teatralidade de si-mesmo é o percurso de tornar-se presente diversamente junto com tantos outros.

Ser presença, nos termos do filósofo, e que adotamos nas reflexões aqui apresentadas, significa “ocupar-se de”. Para usar um termo do fenomenólogo, significa “demorar-se em...”. Essa ação consiste em intencionar fenomenologicamente algo e/ou alguém. No caso das teatralidades, a coisa intencionada pode ser tanto um objeto externo a si quanto o si mesmo. Todavia as coisas oferecem resistência à ocupação intencionada pela pessoa e isso faz com que se depare com a alteridade. A depender do processo de transformação empreendida pela pessoa, conscientemente ou não, é que se teria a emergência da teatralidade. Ou seja, a alteridade, assim como o direcionamento de si em relação a algo, não garante

a constituição da teatralidade. Ela é, antes, um disparador da teatralidade, ao mesmo tempo em que alguma coisa que opera sua manutenção.

A importância desse pensamento para o ensino de teatro está no fato de que o “demorar-se em”, “ocupar-se de”, requerem o reconhecimento e a experimentação propriamente dita de que existe uma lacuna entre aquilo que é intencionado das coisas e de si mesmo e aquilo que a coisa e o si mesmo correspondem dessa investida. Isso torna possível que se reconheça a coisa como maior, mais ampla e mais potente do que nossa própria habilidade de utilização, de ocupação da coisa.

Segundo Heidegger (2013, p. 106-109), a natureza da presença da pessoa, seus modos de ser-no-mundo e de ser-com-o-mundo, fundam as possibilidades de conhecimento, que se tornam eles próprios “modos de ser da presença”. Isso requer que a presença, também constituída pelos conhecimentos, seja igualmente relacional entre a pessoa e o mundo. A transformação do mundo de que fala a teatralidade instintiva de Evreinov nos conduz ao duplo da presença: aquilo na coisa que ela “ainda não é”. Mas exatamente porque deixa ver as coisas ou os modos diferentes que poderia ser é que a coisa permite as intervenções. Caso o homem transformasse a coisa a ponto de que ela não tivesse minimamente a manutenção de uma “identidade de coisa”, fenomenologicamente, ela deixaria de existir e o que se teria seria uma nova-outra coisa.

Esse duplo da presença, a ausência intencionada, é, certamente, uma natureza de conhecimento relacional do homem com algo. Vale ressaltar que, na esteira da fenomenologia heideggeriana, ainda que relacional, o conhecimento pertence ao ser que conhece, o homem, nesse caso. Nesse sentido, a teatralidade instintiva de Evreinov nos abre um vasto caminho de investigação e autoinvestigação dos modos de ser (da presença) diversos daqueles do cotidiano (ausências), mas que já existem enquanto projetos, rascunhos ou potências da pessoa e das coisas.

O contexto teatral, nessa direção, garante que possamos empreender atividades que visem aos conhecimentos sobre aquilo que se vive cotidianamente sem saber – como as transformações do impulso natural propostas por Evreinov – e aquilo das vivências e dos *modus operandi* da cotidianidade que pode ser diferente nos diversos contextos, mas que não ocorre pela falta de manejo da pessoa em

relação à situação. Supomos que não só o impulso natural do homem para as transmutações influencie as ações deliberadas de teatralidade. Acreditamos, também, que essas últimas possam reorganizar e ampliar o campo de ocorrência da teatralidade instintiva. Como já dissemos anteriormente, uma está imbricada na outra e isso significa dizer que uma e outra se influenciam mutuamente. Ou seja, a ação deliberada de autotransformações e de transformações do mundo amplia e reorganiza essa natureza de conhecimento mais instintivo de que trata a teatralidade de Evreinov; essa, por sua vez, influencia a gama de possibilidades de futuras investidas na direção das teatralidades deliberadas, sejam elas no campo das artes, das performances culturais ou da cotidianidade.

Certamente, a ocupação que se faz do mundo está implicada pela infrateatralidade da pessoa. Na medida em que ela intenciona algo, isto é, se direciona para algo em uma aproximação adjetivada, ela deixa ver pelo outro, mas também por si mesmo, tanto sua morfologia singular, quanto a sua presença peculiar. Assim como o conhecimento característico da teatralidade enquanto transmutação repousa sobre as coisas, ele também pode repousar sobre essas duas dimensões do si mesmo. E aqui chegamos ao cerne do que estamos entendendo por teatralidade de si-mesmo: a coisa objetivada é tanto a própria morfologia quanto a presença mais ampla da pessoa no mundo. Ou seja, a teatralidade de si-mesmo propõe um deslocamento das problematizações das relações das coisas entre si, como no caso das teatralidades voltadas para a cena teatral, sejam as tentativas de construção e manutenção da ilusão do movimento realista, sejam as tentativas de dispor os elementos constituintes da poética teatral de modo a revelar o teatro em si mesmo, para questionamentos da presença de si no mundo. Como já apontamos, o próprio Evreinov (1936) reconhece que uma forte tendência do impulso natural da teatralidade instintiva é a autotransformação. Com a teatralidade de si-mesmo, propomos, ainda que não exclusivamente, que esse seja um foco deliberado e duradouro no ensino de teatro na educação básica brasileira institucionalizada. Ou seja, propomos que se voltem as ações no ensino de teatro para a ludicidade individual e coletiva e a investigação simbólico-acional pessoal e do grupo, rumo a uma experiência contextual, simbólica e operacional de si em relação a si mesmo e à sua circunvizinhança, não idêntica (a experiência) àquela vivida pela pessoa em sua cotidianidade.

E, como afirma Machado (2011, p. 25),

Nesta chave, experienciar teatralidades prescinde de cenários no sentido tradicional do termo. E, no sentido da sociologia que trabalha com as noções de papéis sociais, quanto mais autêntica a experiência daquele que performa, menos máscaras sociais, figurinos rebuscados, dramaturgia pronta e requisitos cenográficos prévios seriam necessários para a comunicação transformadora entre-humanos: aquela que nos surpreende por não ser previsível, algo capaz de nos ‘tirar o chão’ – bem como nos colocar ‘para cima’ na hora da queda.

A influência da teatralidade instintiva de Evreinov na escola russa, por volta de 1920, segundo Guinsburg (2008, p. 147), “serviu de fulcro a uma pedagogia que recorreu ao espetáculo de massa, de fantasia, e a diferentes tipos de dramatização.” Provavelmente, porque o foco continuou voltado para as relações do tipo eu-objeto-outro nas experiências de emergência da teatralidade deliberada; o outro enquanto coletividade. Tal fato parece seguir na direção proposta por Evreinov de que o espectador deveria ser ele também “ator”, no sentido de vivenciar e sentir ele próprio tudo o que se passava no palco, não na direção de aproximações com a realidade da vida, mas sim com um estado lúdico e prazeroso de se revelar “segredos à existência”, aspecto comum às manifestações artísticas de massa, como carnavais e folguedos. Para o diretor russo, o teatro deveria ser a fonte de prazer do encontro com o surpreendente, com o belo, com a transmutação, que ora intensifica, ora desperta o instinto de transformação adormecido na pessoa.

No que estamos propondo, a balança pende muito mais para o lado do eu do que do outro, como se dá nas proposições de Evreinov. Não se trata de vivenciar algo propiciado por um outro para o eu. Ao contrário, trata-se de desdobrar a presença peculiar de si sobre si-mesma e encontrar, na própria morfologia particular e nos modos de ser-no-mundo, ações desviantes. Trata-se do reconhecimento por si e pelo outro da potência transformadora que possuem as ações desviantes, muitas vezes não conscientes ou não deliberadas pela pessoa. Trata-se, com a teatralidade de si-mesmo, de propiciar, valorar positivamente e ampliar situações de fratura do instinto corrente de transmutação do mundo e colocar-se

como o objeto das relações eu-objeto-eu e das relações eu-objeto-outro. Ou seja, uma pedagogia do teatro pautada na teatralidade de si-mesmo não vai se debruçar prioritariamente sobre os grandes espetáculos, espetacularizações ou manifestações de teatralidade coletivamente construídas; corre, ao contrário, ao encontro de como se constrói e se exerce a presença peculiar de cada pessoa (em sua fragilidade) e vai problematizar essa mesma presença. A teatralidade de si-mesmo existe na direção do que propõe Piemme (2003), desobrigar-se das estéticas dominantes e adentrar em estéticas minoritárias, reveladoras e questionadoras de identidades específicas (presenças peculiares). Segundo o encenador francês, o teatro assumiu seu lugar periférico nas sociedades contemporâneas, e exatamente por isso é o contexto ideal para problematizar aspectos da existência e das relações com que o *mainstream* das manifestações humanas não tem condições ou desejo de se preocupar.

CONSIDERAÇÕES (AINDA QUE NÃO SEJAM FINAIS)

Quando propomos que a teatralidade de si-mesmo seja um dos caminhos do ensino de teatro na educação básica institucionalizada, o que buscamos é que a pessoa possa experienciar a si-mesma como diversa do seu cotidiano, desde que sempre remetido a ele. A situação de teatralidade seria o caminho de se despregar da presença cotidiana que se tem e de se adentrar aspectos de si-mesmo “que são segredos da própria existência” para a pessoa, são ocultados da sua existência cotidiana, na direção da ideia de infrateatralidade. Assim, não almejamos a clivagem,⁴ como afirma Féral (2015, p. 101-112), na esteira de um isolamento da pessoa e da ação em relação à cotidianidade. Ao contrário, pretendemos oportunizar a experiência de confronto da presença cotidiana com a situação e a experiência de si-mesmo propiciadas pela teatralidade de si-mesmo. Ou seja, não só as materialidades e morfologia garantiriam a conexão com a “realidade”, nos termos da autora, a relação dialética entre teatralidade e cotidiano,

4 Féral (2015, p. 109-110) afirma que a teatralidade resulta de uma série de clivagens; “a primeira clivagem que o olhar do espectador realiza separa a ação ou o sujeito observado do espaço cotidiano que o rodeia. Assim, isola a ação de seu entorno e, dessa forma, consegue localizá-la em outro espaço, onde a representação pode seguir”; “[...] a segunda clivagem acontece no próprio núcleo da representação e mais uma vez opõe realidade e ficção, agora no nível da ilusão. Efetivamente, cada evento representado inscreve-se ao mesmo tempo, na realidade (por meio da materialidade sempre presente dos corpos ou objetos e também da ação em vias de se desenvolver) e na ficção (as ações e os eventos simulados remetem à ficção, ou pelo menos a uma ilusão)”; a terceira clivagem “[...] tem relação específica com o ator. Liga-se ao esclarecimento do equilíbrio precário que este deve estabelecer, em seu íntimo, entre as forças do pulsional e do simbólico”.

nos nossos termos, mas também o todo das ações simbólicas (BOESCH, 1991) empreendidas pela pessoa.

A diferença primordial do que estamos propondo para o que propõe Féral sobre a clivagem (clivagens, no caso da autora) é que ela está no sentido da teatralidade espetacular e da mímese, enquanto nós nos apoiamos no princípio da transmutação e, mais especificamente, da autotransformação, enquanto teatralidade. Quando analisa uma assistência que realizou no Brasil de um espetáculo de *teatrum mundi*, de Eugênio Barba, a autora explicita uma situação em que os espectadores, já a espera do fenômeno teatral, avistam fumaça, em uma ilha próxima ao local da encenação, assim como avistam um barco. Para Féral, os dois elementos instalam “certa teatralidade”, ou o que ela chama de “forma latente da teatralidade”; entretanto, aos poucos, a plateia se dá conta de que apenas o barco faz parte da encenação. Com base nessa situação, Féral afirma que “[...] na identificação da teatralidade foi a expectativa de teatro que modificou o olhar do espectador e semiotizou aquilo que o cercava. Esse estado levou-o a ver teatralidade mesmo onde *não havia*”. (FÉRAL, 2015, p. 106, grifo nosso)

Dois aspectos dessa afirmação merecem atenção na nossa argumentação. Primeiro, a experiência da fumaça pelos presentes, dado o contexto teatral, provavelmente não se configurou como na situação cotidiana. Mesmo que o encenador não tenha pretendido a fumaça, o olhar do espectador “ocupou-se” dela no ato de sua ocorrência. Ou seja, o contexto garantiu à fumaça o rascunho da teatralidade que foi concluído pelo ir-ao-encontro-de do olhar do espectador. Nesse caso, não podemos afirmar que não houve teatralidade, apenas que não houve certa teatralidade mimética, teatral. Como a própria autora afirma, a teatralidade “[...] pode acontecer por iniciativa do ator que manifesta sua intenção de jogo ou do espectador que toma a iniciativa de transformar o outro em objeto espetacular”. (FÉRAL, 2015, p. 108, grifo nosso) Ainda que bastante vinculada ao contexto teatral, a própria autora reconhece a possibilidade de que o olhar faça emergir o espetacular na coisa. No que estamos analisando, o próprio contexto teatral garantiu à fumaça essa possibilidade de ser tomada, como o foi, segundo a própria autora, como “objeto espetacular”. Isto é, na verdade, o que não se estabeleceu, e mesmo assim, *a posteriori*, foi o ato teatral. O espectador seleciona a fumaça, vai ao encontro dela, e ao descobrir que não se tratava de uma situação

cênica, pode desvinculá-la da sua racionalização sobre o espetáculo, mas não de suas sensações e experiências durante o espetáculo.

O segundo aspecto relevante para nossas discussões é que, nesse caso específico apontado pela autora, é o contexto teatral espetacular que facilita a aproximação adjetivada da pessoa com a coisa, nesse caso, a fumaça. Todavia isso não nos permite afirmar que somente nesse contexto (teatral) teríamos a presença da teatralidade; em especial se nos debruçarmos sobre experiências de infrateatralidade na perspectiva de situações eu-objeto-eu. Nossa proposição sobre a teatralidade de si-mesmo, nessa medida, vai de encontro com a pretensão da autora de que a teatralidade “[...] só pode ser apreendida por meio de manifestações específicas, deduzidas da observação dos fenômenos ditos “teatrais” (FÉRAL, 2015, p. 107) e amplia o mapa das relações possíveis entre ensino de teatro na educação básica institucionalizada, teatralidade e processos pessoais de construção de conhecimento sobre os modos pessoais de operar no e o mundo.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, p. 727-746, set/dez. 2014.
- BOESCH, Ernest. *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlin: Springer, 1991.
- BURKE, Peter. *O mundo como teatro, ensaios de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.
- DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 125-129, jun. 2014.
- DORT, Bernard. A Representação Emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.
- FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.

- FÉRAL, Josette. La teatralidad: investigación sobre la especificidad del language teatral. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). *Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación – Facultad de Filosofía y Letras, 2003. p. 89-108.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoria y Práctica: más Allá de las Fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, ano 14, n. 16, p. 11-23, 2011.
- FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- GERALDI, Sílvia. O lugar da teatralidade na dança contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 13-26, jun. 2012.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.
- GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 127-150, nov. 2013.
- MACHADO, Marina Marcondes. Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 17-26, dez. 2011.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. *Debates*, Rio de Janeiro/UNIRIO, edição especial, n. 15, p. 49-66, nov. 2015.
- PARDO, Ana Lúcia. *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIEMME, Jean Marie. O máximo das estéticas minoritárias possíveis. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 17, maio/ago. 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. *Revista Humanidades*, Brasília, n. 52, p. 27-34, nov. 2006. Edição especial.
- RAMOS, Luiz Fernando. Teatralidade e antiteatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 03-12, jun.2013.
- REBSTOCK, Matthias. Composed Theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Bristol, UK: Intellect, 2012. Chapter 1. Kindle Edition.
- ROMMETVEIT, Ragnar. On the Architecture of Intersubjectivity. In: ROMMETVEIT, Ragnar; BLAKAR, Rolv Mikkel. *Studies of Language, Thought and Verbal Communication*. London: Academic Press, 1979. p. 93-107.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, jun.2013.
- WERNER, Heinz. *Psicologia Comparada del Desarrollo Mental*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1965.

JULIANO CASIMIRO DE CAMARGO SAMPAIO: é Professor da Licenciatura em Teatro e do PPG Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Pós-doutor em Educação e bacharel em artes cênicas pela UNICAMP e pós-doutor, doutor e mestre em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Coordenador do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (UFT - USP), cujo desdobramento artístico vem sendo desenvolvido em São Paulo por meio do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. www.conac.net. juliano.casimiro@uft.edu.br.

REPERTÓRIO

