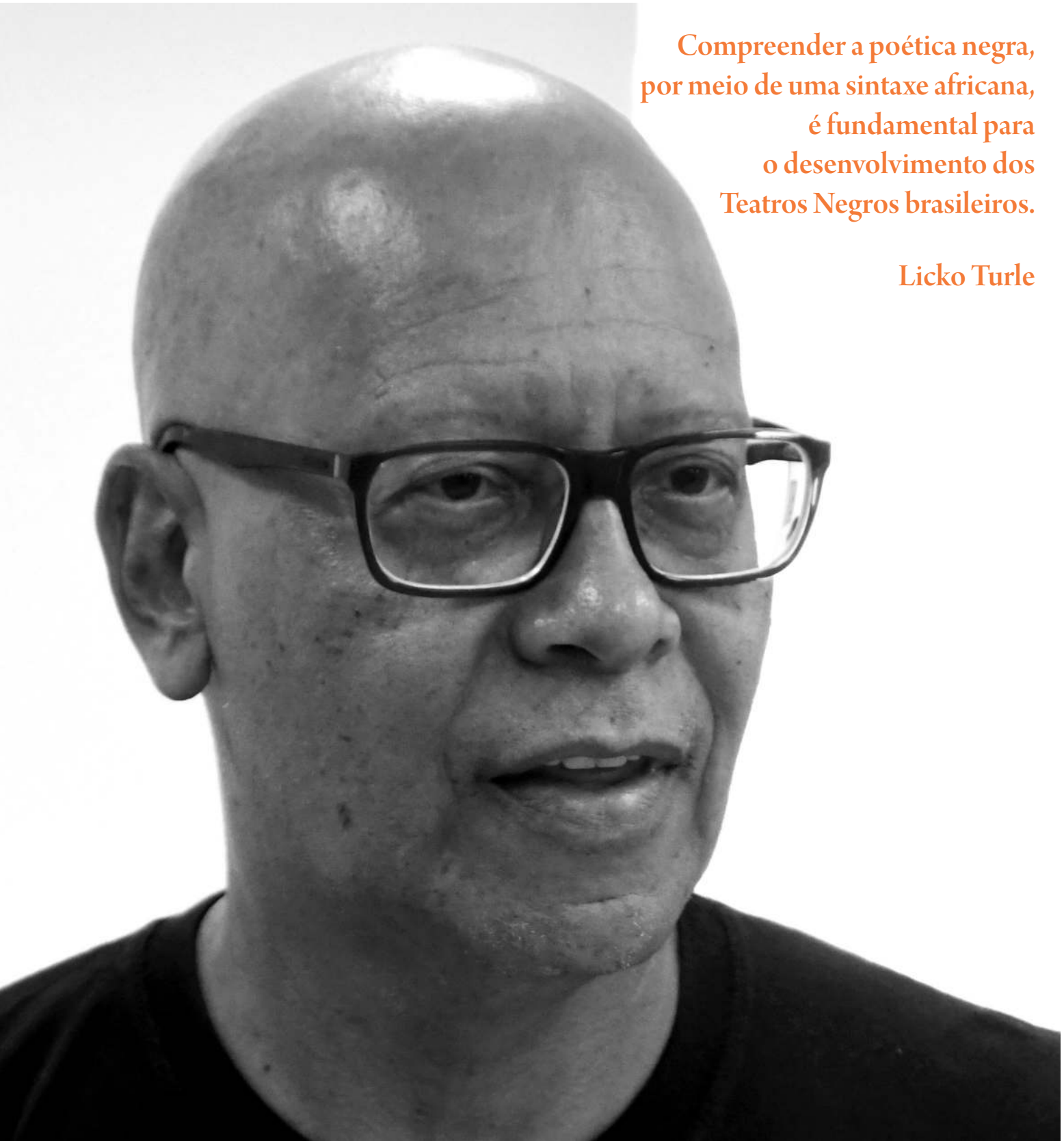
Olhares

☆ v. 9 / 1 e 2 / 2021

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia



Compreender a poética negra, por meio de uma sintaxe africana, é fundamental para o desenvolvimento dos Teatros Negros brasileiros.

Licko Turle

Olhares

Revista Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial
André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editores
Lígia Cortez
Daves Otani

Editores assistentes
Karina Almeida
Léo Pelliciari

Projeto gráfico
Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação
Talitha Mattar

Revisão
Giovani José da Silva
Bernadete Alonso

Pareceristas nesta edição
Abel Xavier
Bete Dorgam
Gabriel Miziara
Giuliana Simões
Janaína Career
Kleber Lourenço
Marcos Barbosa de Albuquerque
Manoel Candeias
Moacir Romanini Junior
Yonara Dantas

ISSN eletrônico 2595-6671

✯ EDITORIAL

Neste volume 9 da revista *Olhares*, a Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) mantém seu compromisso com o registro, a produção e a difusão de pesquisas em Artes da Cena, contribuindo para a disseminação de conhecimento na área e para a formação de artistas, pesquisadores e professores que atuam tanto no campo acadêmico quanto no profissional.

Olhares é fruto do Mestrado Profissional em Artes da Cena, programa de pós-graduação da ESCH que, por sua história, compromete-se, com rigor, com a formação integral, cidadã, humana e social de sua comunidade discente e docente.

Diante das urgências em expandir ações motivadas por temas relativos à compreensão da poética negra e o desenvolvimento dos Teatros Negros brasileiros, a parceria com Licko Turle e Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s), coletivo ligado à Universidade Federal da Bahia (UFBA), geriu o desejo de lançar uma edição especial da revista *Olhares* sobre teatro negro e suas teatralidades. Trata-se de um espaço potente de aprendizado e compartilhamento de um conhecimento que, cada vez mais, ganha força em nossa sociedade.

O presente volume reúne manuscritos inéditos que transitam pelas várias áreas das artes. Nesta edição apresentamos nove artigos com enfoque no teatro negro e suas produções, em diversas materialidades e linguagens artísticas e propondo uma visão crítica, fundamental para o amadurecimento deste debate em nossa sociedade.

Contamos, ainda, com cinco artigos de tema livre, criando uma rede de compartilhamento de pesquisas e referências que se configuram como um registro relevante sobre produção em dança, improvisação, dança e pessoas com deficiência, além de estéticas da cena.

Nesta edição, Licko Turle abre o dossiê com o artigo: *Teatro Negro*: denúncias e anúncios de um mundo inacabado, em que relata sua experiência realizada como professor visitante do Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e seus desdobramentos em ações concretas e continuadas no campo dos Estudos em Teatro(s) Negro(s).

Os 14 artigos publicados compõem uma pluralidade de experiências e pesquisas importantes que, esperamos, possa contribuir com debates atuais acerca da relação arte e sociedade em perspectivas decoloniais, antirracistas, anticapacitistas e feministas.

Os Editores

SUMÁRIO

Dossiê Pele Negra ***6***

TEATRO NEGRO: 8
Licko Turle

DUDU IWOYE: ENTRE CANDOMBLÉ
E TEATRO: 20
Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)

SOBRE CENAS DE SUJEIÇÃO OU INDAGAÇÕES PARA
UMA CENA NEGRA E SUAS URGÊNCIAS 31
Mônica Pereira de Santana

EMPRETECER O TEATRO 40
Bárbara Santos

CORPO-TAMBOR 53
Edileusa Santos

BREVÍSSIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE SOFRIMENTO E TEATRO NEGRO 67
Gustavo Melo Cerqueira

MIL LITROS DE PRETO 72
Lucimélia Romão

ESTUÁRIOS 81
Deise Faria Nunes

NA GUERRA CONTRA O CORPO NEGRO! 89
Cachalote Mattos

Fluxo contínuo ***111***

O ATOR, AS TRADIÇÕES AFRICANAS E A ARTESANIA DA PALAVRA 112
Sérgio Audi

EU ESTOU AQUI E DANÇO PARA VOCÊ: 121
Vitória Cortez Cohn

TEATRO-DANÇA, DEFICIÊNCIA E A IMPORTÂNCIA DA SOMÁTICA
EM PROCESSOS COLETIVOS 130
Ana Maria da Silva Balata

MICROPOLÍTICA, VAGA-LUMES E O DISPOSIVIVO CAMPO ABERTO 143
Camila Fersi

CORPO E MATERNIDADE: 154
Gabriela Machado Freire Tournillon Alcofra

Resenhas ***169***

BUSCANDO A FÉ NO ESPÍRITO: A HERANÇA DE STANISLÁVSKI 170
Jonas Lumazini

UM GUIA PARA A DIREÇÃO TEATRAL 172
Thiago Neves

✯ EMORIÔ DE APRESENTAÇÃO DOSSIÊ PELE NEGRA

A Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s) agradece, por meio dos professores Marcos Barbosa, Daves Otani e da professora Gabriela Alcofra, a parceria da Escola Superior de Artes Célia Helena e de todas as pessoas colaboradoras desta edição da Revista *Olhares* que, utilizando o privilégio de raça branca na sociedade brasileira, dão visibilidade à produção teórica de artistas-docentes pretas e pretos, ao publicarem seus pensamentos e reflexões neste novo campo – os Estudos em Teatros Negros.

Os nove textos publicados são de autoras e autores que contribuem para a construção da escola Pele Negra com práticas e teorias sobre a representação negra nas Artes da Cena.

Alguns perpassam na confecção e estrutura dos trabalhos pelo Sujeito-Trajeto-Objeto – conceito criado por Armindo Bião nos estudos da Etnocenologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – onde a trajetória parte do caminho percorrido na vida sociocultural do pesquisador e da pesquisadora em diálogo constante com o seu objeto pesquisado, Bárbara Santos e Mônica Santana; outros, buscam aproximar os saberes das religiões de matrizes e motrizes africanas para suas propostas teóricas a partir de suas práticas, como Onisajé, Edileusa Santos e Deise Nunes ou denunciarem o genocídio e a desumanização sofrida pelos corpos negros pela colonização e pelos sistemas econômicos que a sucederam, baseados na escravização – abordagens de Gustavo Melo, Cachalote Mattos e Lucimélia Romão.

Mas, uma coisa todas têm em comum: o anúncio de que a mudança é inexorável e já começou.

Esta edição é mais uma demonstração de que um mundo marcado pela equidade de raça, gênero e classe é possível!

Não basta não ser racista: é preciso ser antirracista!

Emoriô!
Licko Turle

DOSSIÊ PELE NEGRA

Escola de Teatro(s) Preto(s)

TEATRO NEGRO:
DENÚNCIAS E ANÚNCIOS DE UM MUNDO INACABADO

Licko Turle

Licko Turle é licenciado em Teatro pela Universidade Santo Amaro (Unisa) e Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), mestre e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, com estágio de pós-doutorado. Em 1983, iniciou atividades profissionais no Rio de Janeiro . Com Augusto Boal, em 1986, fundou o Centro de Teatro do Oprimido no Brasil e, em 1992, o Teatro Legislativo na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. Em 1998, com Amir Haddad, criou o Instituto Tá Na Rua para Artes, Educação e Cidadania. Em 2019, em Salvador, com Fernanda Julia Onisajé codirigiu *Pele negra, máscaras brancas* e criaram, com artistas e pesquisadores pretos, a Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s). Pesquisador, ator e diretor teatral criou, também, o – Grupo de Estudos de Teatro do Oprimido (Gesto/ CNPq). Foi professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição em que é professor da Licenciatura em Teatro. Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ABRACE) e da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Recebeu os prêmios Procena-RJ/ 2001, Artes Cênicas na Rua/ 2009, Interações Estéticas/ 2010, Arte Negra/ 2013 e Rumos Itaú Cultural/ 2014. Autor e organizador de livros sobre Teatros Negros, Teatro do Oprimido e Teatros de Rua.

Resumo: O artigo busca relatar a experiência realizada como professor visitante do Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia no período de 2017 a 2019 e seus desdobramentos em ações concretas e continuadas no campo dos Estudos em Teatro(s) Negro(s), que se estenderam até o ano de 2019, com a montagem teatral de *Pele negra, máscaras brancas* e a criação da Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s) – modalidade à distância – na cidade de Salvador, Bahia.

Palavras-chave: estudos em Teatro Negro; pele negra; Escola de Teatro(s) Preto(s).

BLACK THEATER: DENUNCIATIONS AND ANNOUNCEMENTS FOR AN UNFINISHED WORLD

Abstract: The article seeks to report the experience carried out as a visiting professor of the Graduate Program of the Theater School of the Federal University of Bahia in the period 2017-2019 and its derivations in concrete and continuous actions in the field of Studies in Theater(s).) Black(s) that lasted until 2022 with the theatrical production of *Pele Negra, Máscaras Brancas* and the creation of Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s), in virtual mode, in the city of Salvador, Bahia.

Keywords: Studies in Black Theater; Black skin; School of Theater(s) Black(s).

1. Estudos em Teatro Negro (TN)

Em fevereiro de 2017 participei, como conferencista convidado, do I Fórum Negro das Artes Cênicas na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e acompanhei os debates públicos acerca da necessidade urgente da presença de referenciais africanos e afro-diaspóricos nas artes cênicas, incluindo a diversidade teórico-conceitual, a presença de novas epistemologias e abordagens metodológicas, dentre outros desdobramentos que geraram como documento final a Carta de Salvador. Poucos meses depois, apresentei minha candidatura a uma vaga de professor visitante ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, submetendo o plano de trabalho Estudos em Teatro Negro[1], que visava, consoante com as políticas públicas afirmativas, atender a legítima demanda criada por artistas e companhias negras brasileiras contemporâneas, que reivindicam a inclusão do Teatro Negro (TN) no ensino, pesquisa e extensão naquela instituição, desde a realização do I Fórum Nacional de Performance Negra[2] – FNPN – que, para seus organizadores,

> [...] é parte de uma linha histórica que antecede o século XIX e passa pelas iniciativas dos anos 1940 e 1960, marcadas pela presença do Teatro Experimental do Negro/ TEN, criado por Abdias do Nascimento; do Teatro Popular Brasileiro, fundado por Solano Trindade; do grupo Brasiliana, dirigido por Haroldo Costa; e, do Teatro Profissional do Negro/ TEPRON, de Ubirajara Fidalgo. [...] Esses grupos e companhias têm se constituído como principal espaço de formação de atrizes, atores e técnicos negros, possibilitando-lhes o domínio do ofício, por meio do autoconhecimento e do aprimoramento técnico, necessários ao bom desempenho de qualquer profissional (MELLO; BAIRROS, 2009a, p. 8-9).

Para a pesquisadora Evani Tavares, uma das organizadoras do I Fórum Nacional de Artes Cênicas, as várias edições do FNPN se constituíram no "Novo Movimento do Teatro Negro no Brasil" (aspas do autor) do qual vêm resultando proposições, contribuições e construções inovadoras de estratégias de intervenção e atuação nas artes cênicas brasileiras que visam a definitiva incorporação dos Teatro(s) Negro(s) como uma das expressões do teatro brasileiro. Tudo isso incentiva as instituições oficiais de educação e cultura a acompanharem, seja por meio da abertura de editais, prêmios ou realização de encontros, seminários etc., a movimentação política de artistas, produtores e pesquisadores negros que se organizam e se comunicam por meio de redes e grupos de discussões locais e nacionais. Apesar da relevância e urgência destas proposições, a participação dos TN na academia ainda é ínfima.

Nessa perspectiva, a pesquisa buscou compreender as questões históricas, teóricas e conceituais sobre o assunto, no ensino e na formação dos profissionais das artes cênicas que atuam ou venham a atuar com/ nos TN, seja em espaços fechados, abertos e/ ou nas comunidades; e, também, dar divulgação, difusão e embasamento científico a metodologias, técnicas, pedagogias e linguagens desenvolvidas no âmbito dos TN, tanto por grupos e companhias negras e seus experimentos cênicos, quanto por pesquisas acadêmicas.

Para a sua consecução, foram realizadas atividades de ensino (docência nos cursos de graduação e pós-graduação), pesquisa (elaboração, produção e apresentação de trabalhos científicos, levantamento bibliográfico, organização de eventos etc.) e extensão, com a montagem e apresentação pública do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, no projeto Companhia de Teatro da ETUFBA – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Com base na premissa de que os TN são um campo de investigação cênico-político-social em construção e que as suas formas próprias de criar, aprender e compartilhar constituem importantes objetos de pesquisa acadêmica na contemporaneidade, buscou-se investigar como se dá a inserção

das epistemologias, poéticas, estéticas e filosofias africanas, negro-brasileiras e diaspóricas no ensino e na pesquisa, observando o alinhamento do currículo dos cursos de artes cênicas da UFBA aos princípios da legislação educacional e das políticas afirmativas relacionadas ao tema da negritude.

Buscou-se, ainda, oferecer a discentes da universidade uma bibliografia básica sobre as artes cênicas africanas, negro-brasileiras e diaspóricas; realizar experiências cênicas; colaborar na construção de um acervo audiovisual sobre a história e memória do Teatro Negro contemporâneo, via internet; contribuir para a efetivação e aprimoramento de eventos científicos e artísticos que abarcassem temáticas negras; identificar e estabelecer possíveis parcerias nos âmbitos interno e externo da universidade, no campo das relações étnico-raciais; acompanhar e auxiliar as pesquisas de mestrado e doutorado sobre o TN, desenvolvidas no país e no exterior; cooperar no desenvolvimento de componentes curriculares que abordem o *Teatro de Diáspora Afrodescendente*; trabalhar para a consolidação, no currículo dos cursos de graduação em artes cênicas, de estudos teórico-práticos em TN; sugerir a aquisição de materiais de referência sobre as artes cênicas negras; incentivar a inclusão dos saberes dos mestres das tradições populares, africanas, diaspóricas e negro-brasileiras no conteúdo programático dos cursos de artes cênicas; contribuir na discussão da criação da Linha de Pesquisa *Práticas e Poéticas Étnico-Raciais nas Artes Cênicas,* no PPGAC da UFBA, proposta na Carta de Salvador, do I Fórum Nacional de Artes Cênicas, ocorrido em fevereiro de 2017.

Partindo do pressuposto de que a universidade é lugar de confronto de ideias e pensamentos e, sobretudo, de construção de novos espaços do conhecimento neste momento histórico do Brasil e do mundo, torna-se imperativo que ela seja invadida e ocupada por novos saberes, outros autores e interlocutores, permitindo-se enriquecer, diversificando, reinventando a si própria. A universidade (e todas as instituições de ensino superior e técnico profissionalizantes) deve buscar estratégias operacionalmente viáveis e socialmente significativas para a superação dos impactos negativos decorrentes de uma educação historicamente pautada em profundas desigualdades raciais, enraizadas no seio de universidades e ensino no Brasil.

A Lei n.º 10.639/2003 (alterada posteriormente pela Lei n.º 11.645/2008), que tornou obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas de educação básica, não excluiu o compromisso da universidade com essa legislação e as políticas afirmativas em vigência. Ao contrário, estimulou a inclusão de conteúdos sobre as culturas negras nas matrizes curriculares de licenciaturas e bacharelados, se interpretarmos os artigos 43 e 52 da LBD 9.394/1996, em seu Capítulo IV – Educação Superior, sob esse ângulo:

> **Art. 43.** A educação superior tem por finalidade:
> [...]
> IV – promover a divulgação de conhecimentos culturais, científicos e técnicos que constituem patrimônio da humanidade e comunicar o saber através do ensino, de publicações ou de outras formas de comunicação;
> [...]
> **Art. 52.** As universidades são instituições pluridisciplinares de formação dos quadros profissionais de nível superior, de pesquisa, de extensão e de domínio e cultivo do saber humano, que se caracterizam por**:**
> I – produção intelectual institucionalizada mediante o estudo sistemático dos temas e problemas mais relevantes, tanto do ponto de vista científico e cultural, quanto regional e nacional;
> [...] (LBD 9.394/1996)

A implementação no ensino, pesquisa e extensão dos conteúdos dos TN nas Artes Cênicas provoca fricções teóricas e metodológicas e demandas à escola e aos programas, ajustes e adequações necessárias para sua consecução, trazendo, ainda, questões epistemológicas complexas, tais como:

os TN são uma modalidade teatral? Um campo de conhecimento? Quais são as principais características dos TN? Qual é o seu lugar na historiografia do teatro brasileiro? Como ensinar TN em um espaço tradicionalmente ocupado pelo teatro eurocêntrico? Logo, cabe à universidade promover espaços para tais investigações.

Dentre as pesquisas pioneiras no campo do Teatro Negro destaca-se a da Prof.ª Dr.ª Miriam Garcia Mendes, que em seu livro *O negro no teatro brasileiro (1889-1982)* demonstra como o racismo foi cultivado e reforçado por autores, atores e diretores teatrais (MENDES, 1993). Rodrigo Moreira Pádova, em seu trabalho intitulado *Pela porta de serviço da cultura*: negro e performance na televisão brasileira (PÁDOVA, 2003), nos mostra que modelos literários/dramáticos e seus estereótipos foram transferidos pela cultura de massa aos programas de TV. Quando surgem personagens negros com destaque, são interpretadas por atores brancos como Sérgio Cardoso em *A cabana do Pai Tomás*, em 1969 (utilizando *black face*), ou Sônia Braga no papel da mulata *Gabriela,* em 1975 e Lucélia Santos como a *Escrava Isaura*, em 1976.

Corroborando Mendes, a pesquisadora Leda Martins afirma que o processo de *invisibilidade e a indizibilidade* da personagem negra, aos poucos, se consolida.

> Invisível, porque percebida e elaborada pelo olhar do branco (dramaturgo, ator, diretor, produtor), através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a ala que a constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-a a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 78).

Ao analisar os TN no Brasil e EUA na obra *A cena em sombras*, a autora ressalta os elementos operacionais da cultura negra nas Américas e os modos do pensamento artístico e teórico africanos, entendendo que os TN incorporam ao seu enunciado três elementos constantes: a lembrança da cultura africana; a história da escravidão e do racismo e a desconstrução de imagens perversas do negro, não obstante, em meio a um componente lúdico que faz do espectador, coprodutor de um discurso comunitário (MARTINS, 1995).

O Teatro Experimental do Negro, o TEN, dirigido por Abdias do Nascimento, foi uma experiência artística que merece destaque. Em *Drama para Negros e Prólogo para Brancos*, explica os seus objetivos:

> No Brasil a bandeira da Negritude foi empunhada pelo teatro Experimental do Negro desde a sua fundação, em 1944. Quer no plano artístico, quer no campo social, o Teatro Experimental do Negro vem procurando restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira, desmascarando a ideologia da brancura que implantou entre nós uma situação tal que, na expressão sartriana, "desde que abre a boca, ele – o negro – se acusa", a menos que se encarnice em derrubar a hierarquia, representada pelo colonizador europeu e seu processo civilizatório (NASCIMENTO, 1961, p. 59).

Nos anos 1990 surgem novas experiências como a do Bando de Teatro do Olodum, em Salvador, Bahia. O grupo desenvolveu uma trilogia sobre o bairro do Pelourinho. Três textos: *Essa é nossa praia; Ó Pai, Ó!* e *Bai, Bai, Pelô* constroem uma dramaturgia singular, com características e temática da negritude baiana (MEIRELLES; BANDO DE TEATRO DO OLODUM, 1995). O texto de abertura do programa da peça *Cabaré da Rrrrraça* (1997) faz uma alusão ao bloco afro *Ilê Ayê*, que saiu pela primeira vez em 1973 às ruas de Salvador, segundo o grupo, "mudando o Brasil". Esse espetáculo ataca em linguagem direta, nua e crua, o racismo e a visão estereotipada acerca do negro brasileiro como consumidor, objeto sexual, subalterno, dentre outras imagens negativas.

No Rio de Janeiro, a Cia. Étnica de Dança e Teatro, dirigida por Carmem Luz, a Companhia

Black'N Preto, dirigida por Luís Pilar, e a Companhia dos Comuns, coordenada por Hilton Cobra, procuraram em certa medida manter vivos os ideais do Teatro Experimental do Negro (TEN) e de Abdias do Nascimento. Esta última, nos anos 2005, 2006, 2009 e 2015, realizou, em parceria com o Bando de Teatro do Olodum, quatro edições do Fórum Nacional da Performance Negra, em Salvador.

O I Fórum Negro de Artes Cênicas, realizado nas dependências da Escola de Teatro da UFBA, entre 13 e 17 de fevereiro de 2017, foi a continuação ou a versão acadêmica do Fórum Nacional de Performance Negra e a sua Carta afirma:

> Nesses dias, reuniram-se docentes e discentes internos e externos, artistas e pesquisadores/as com o objetivo de refletir sobre o ensino, a pesquisa e a extensão em artes cênicas e formular propostas para a revisão dos currículos que não contemplam as epistemologias, as poéticas, as estéticas e as filosofias africanas, negro-brasileiras e diaspóricas em seus paradigmas curriculares (Carta do I FNAC, ETUFBA, 2017).

O documento, apresentado à Direção da Escola de Teatro e à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/ Universidade Federal da Bahia, estabeleceu 16 propostas explicitando o desejo de "viabilizar a inserção de epistemes africanas, diaspóricas e negro-brasileiras na pesquisa, ensino e extensão nas artes cênicas na UFBA". Dessas, algumas são de ordem administrativa e é evidente que, para a sua implementação, são necessários recursos humanos e financeiros; outras têm caráter pedagógico e dependiam somente de aprovação do colegiado pleno; logo, a maioria delas pode ser desenvolvida, ao menos, em seus estágios iniciais.

A importância de investigar os TN associa-se, hoje, a um caráter mesmo de urgência, porque representa uma ruptura ética e estética com a cultura hegemônica e o teatro que a identifica. Compreender a poética negra, como essa se apropria de certas convenções europeias, modificando-as, contudo, por meio de uma sintaxe africana, é fundamental para o desenvolvimento dos TN brasileiros. Justifica-se, ainda, devido ao seu crescimento, participação e ocupação dos espaços político-culturais e pela disputa legítima por financiamento e fomento às artes nas últimas décadas. Essa ocupação de espaços diversos irá se estender ao campo de produção do conhecimento e das novas tecnologias, à formação do ator e ao ensino do teatro nas escolas oficiais, interferindo, também, na dimensão ético-estética da arte na contemporaneidade.

A pesquisa no campo dos TN pode vir a contribuir, também, para a consolidação do Projeto Pedagógico dos cursos de licenciatura em Teatro e bacharelado em Artes Cênicas das escolas de teatro, por meio da reflexão, criação e incorporação de ementas que contemplem de modo significativo um tema de grande importância para o teatro brasileiro do século XXI. Cabe, portanto, a nós pesquisadores negros e negras acompanharmos de perto e contribuirmos para a elucidação desse fenômeno que vem se consolidando nas últimas décadas e que, acreditamos, aponta para um pensamento teatral contemporâneo, capaz de subsidiar uma ética em que a arte seja produzida e fruída por todo o conjunto da sociedade brasileira.

Para alcançar os objetivos e ações propostas, foi necessária uma abordagem de natureza qualitativa, que consistiu nos seguintes procedimentos: revisão bibliográfica da literatura específica sobre TN; leitura e análise de textos e outros materiais documentais que abordam questões dos TN contemporâneos, teorias da performance e dos teatros africano e negro-brasileiro, no intuito de compreender os princípios subjacentes ao fenômeno estudado, situando-o num contexto social e político mais amplo; elaboração de textos sobre os TN, a serem apresentados em eventos científicos.

Também se fez necessária a busca de catálogos digitais de materiais documentais (livros, revistas, periódicos, artigos, cartazes, fotos, vídeos etc.) sobre os TN, além da produção de novos materiais

a partir do uso das TDIC – Tecnologias de Dados da Informação e da Comunicação, por meio dos Estudos em Teatro Negro (ETN), via internet, alcançando o Brasil e o mundo. Dessa forma, realizamos o registro audiovisual de grupos, companhias e artistas negros e negras; de manifestações artísticas de caráter popular (danças dramáticas, folguedos etc.) com origem nas culturas negras; das entrevistas com artistas e pesquisadores negras e negros das Artes Cênicas; dos processos de criação cênica e laboratório de dramaturgia sobre os TN, como a montagem de *Pele negra, máscaras brancas*, a partir do livro homônimo de Franz Fanon (1975), com alunas e alunos, técnicos e técnicas; mestrandas e mestrandos, doutorandas e doutorandos, professores e professoras pretas e pretos da universidade e da comunidade soteropolitana.

Os docentes e discentes internos e externos, artistas e pesquisadores/as que se reuniram entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 2017 durante o I Fórum Negro das Artes Cênicas exprimiram suas expectativas:

> Deseja-se viabilizar a inserção de epistemes africanas, diaspóricas e negro-brasileiras na pesquisa, ensino e extensão nas artes cênicas e, do mesmo modo, espera-se que a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA não perca a oportunidade de ser também uma protagonista na revisão dos lugares comuns e dos estereótipos que, equivocadamente, foram construídos a partir dos fazeres negro-brasileiros, africanos e diaspóricos. Salvador, 17 de fevereiro de 2017 (Carta do I FNAC da ETUFBA, 2017).

Com base nas reflexões que daí emergiram, provocar uma mudança dos paradigmas e parâmetros do pensamento da cultura dominante – que elegeu como padrão para o teatro ocidental a herança grega em detrimento de outras experiências teatrais – se faz necessária, de tal forma que cursos e escolas oficiais de teatro passem a oferecer disciplinas, oficinas e eventos acadêmicos que contemplem os TN. Para isso, espera-se o aumento do número de novos pesquisadores a dedicar suas investigações no campo dos estudos das performance*s* negras; a inclusão de temas das culturas africanas, negro-brasileiras e diaspóricas nos concursos públicos para docentes na área das Artes Cênicas.

2. O processo Fanon

A partir do componente curricular Teatro da Diáspora Afrodescendente, ofertado ao curso de graduação em Teatro, foi elaborado e apresentado – como proposta do Departamento de Fundamentos para a Companhia de Teatro da UFBA – o projeto de montagem *Pele negra, máscaras brancas*, baseado na obra homônima do filósofo, político e psiquiatra Frantz Fanon (1975). Iniciamos o projeto com a realização do Seminário "Conversando com Fanon... primeiros passos!" em que, durante dois dias, artistas soteropolitanos e as/os estudantes ouviram e discutiram, com pesquisadores especialistas a poesia, a política e a psicologia contidas no livro publicado pela Edufba. Após o evento, fizemos a audição com os mais de noventa graduandos-atores inscritos e selecionamos dez deles para comporem o elenco do espetáculo. Durante três meses o "processo Fanon" se transformou de uma simples ideia em uma obra artística, envolvendo professores, técnicos, funcionários e estudantes da Escola de Teatro. E, enfim, o Teatro Martim Gonçalves abriu suas portas à comunidade soteropolitana em uma espécie de "prestação de contas" do seu "serviço artístico público" contra o racismo estrutural que a sociedade insiste em manter.

Abaixo, o texto de convocação pública nas redes sociais:

> A Cia. de Teatro da UFBA abre audição para espetáculo *Pele negra, máscaras brancas*
> Serviço
> O quê: Audição *Pele negra, máscaras brancas*

Quando: 22, 23 e 24 de outubro de 2018– das 09h às 12h
Onde: Sala 104, no PAF V (Ondina/UFBA)
Inscrições: www.etufba.com.br
A Cia. de Teatro da UFBA irá montar o espetáculo *Pele negra, máscaras brancas,* com dramaturgia de Aldri Anunciação e direção de Onisajé (Fernanda Júlia). O título é inspirado em obra homônima, do filósofo e psiquiatra Frantz Fanon (1952), que também é base para a dramaturgia e se constitui em leitura obrigatória para aqueles que lutam contra o racismo. Para montagem da peça, a Cia. realizará audição em que selecionará 9 artistas, entre atores e atrizes, profissionais e estudantes de Artes Cênicas e Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA.
O processo seletivo terá duas etapas. A primeira é a participação imprescindível no encontro *Primeiros Ensaios... conversando com Frantz Fanon*, que ocorrerá nos dias 4 e 5 de outubro de 2018, na UFBA (local a confirmar (*programação no site da Escola de Teatro da UFBA*). O evento propõe uma ação crítica de reflexão e compreensão sobre o porquê da criação do espetáculo e a importância deste filósofo francês.
A segunda etapa da audição para *Pele Negra, Mascaras Brancas* ocorrerá nos dias 22, 23 e 24 de outubro de 2018, das 09h às 12h, na sala 104, no PAF V (Ondina/UFBA). Para se inscrever, para encontro e audição, os interessados devem acessar ao site da Escola de Teatro da UFBA (www.etufba.com.br). As inscrições são separadas e acontecerão até 03 de outubro de 2018.
Para a audição, ocorrerá uma pré-seleção a depender do número de inscritos, em que 30 artistas serão escolhidos. Os interessados em integrar o elenco do espetáculo terão que preencher formulário e produzir um vídeo curto de 2 minutos descrevendo trajetória/experiência e expectativas/interesses em participar do projeto. O resultado desta pré-seleção será divulgado no dia 18 de outubro de 2018, no site da Escola de Teatro.
Os ensaios acontecerão entre dezembro de 2018 e março de 2019, com encontros de segunda a sexta, no horário das 8h às 13h, na UFBA. A estreia acontecerá em março de 2019 seguindo em temporada até meados de abril de 2019, no Teatro Martim Gonçalves. O seminário e audição são ações do *3° Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC)*, a ser realizado em março de 2019. Dúvidas e informações através do e-mail: dagenteproducoes@gmail.com.

O espetáculo ultrapassa os muros do campus da UFBA e inicia um exitoso circuito comercial no estado da Bahia. Após a apresentação no Teatro Castro Alves, em Salvador, ganha projeção nacional e começa pela cidade de São Paulo no início de 2020... Logo após o carnaval daquele ano, é decretado pela OMS o estado de emergência global provocado pela pandemia do vírus da COVID-19 interrompendo a carreira da produção.

O espetáculo passou a ser exibido via internet com o mesmo sucesso de público e era divulgado assim:

SOBRE O ESPETÁCULO
Em 18 de março de 2019, a Cia. de Teatro da Universidade Federal da Bahia estreou *Pele Negra, Máscaras Brancas* – primeiro espetáculo da Cia. encenado por uma diretora negra, Onisajé (Fernanda Júlia). A encenação, composta majoritariamente por negros e negras, traz uma adaptação da obra homônima de Frantz Fanon assinada por Aldri Anunciação. O elenco é formado por dez atuantes selecionados em audição: Akueran Neiji, Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thalia Anatália, Victor Edvani. A ficha técnica traz ainda Licko Turle, professor visitante da UNIRIO, na co-direção; Thiago Romero e Tina Melo na direção de arte (cenário, figurino, maquiagem, adereços); Luciano Salvador Bahia, na direção musical; Edileusa dos Santos, na coreografia e preparação corporal; Nando Zâmbia, no desenho de luz; Joana Boccanera, na preparação vocal; e produção de Luiz Antônio Sena Jr., da DAGENTE Produções.

Enredo

Aldri Anunciação, dramaturgo do espetáculo, explica que *Pele negra, máscaras brancas* se baseia na tese homônima de Frantz Fanon e tem referências de "*Os condenados da Terra"*, outra obra do mesmo autor. O primeiro livro apresenta a ferida da subjetividade negra; o segundo apresenta uma proposta de ação sobre essa subjetividade falhada ou estragada do negro pela colonialidade.

A montagem da Cia. de Teatro da UFBA é uma obra de ficção que se vale de quase todas as teorias e ainda traz personagens analisadas pelo psiquiatra e filósofo. O dramaturgo declara que a obra é distópica ao perpassar três períodos – 1950, 2019 e 2888 – para falar sobre como o processo de colonização construiu sofrimentos psicológicos em corpos negros.

Ao trazer essas três instâncias de tempo, que dialogam entre si a obra "tem um pessimismo ao pensar e repensar feridas provocadas pela colonialidade". "É irônico também ao abordar um presente ultrapassado que traz feridas que persistem – racismo, rejeição às diversidades e outras subjetividades que podem se perpetuar caso não as enfrente", comenta Anunciação.

A montagem traz o próprio Frantz Fanon como personagem no ano de 2019 defendendo novamente sua tese de doutorado, rejeitada pela banca examinadora no ano de 1950 – *Pele Negra, Máscaras Brancas,* obra que atualmente é referência mundial para discussão sobre o racismo. Dois artistas interpretam esta personagem, Victor Edvani – ator preto e cisgênero – e Matheuzza Xavier – atriz, transgênera e preta.

Além do próprio Fanon, a obra traz uma família formada por performance personagens-tese que vivem em 2888. Nesse tempo-espaço, essas personagens desenvolvem as perspectivas ocidentalizadas de futuro para o negro e estão enclausuradas em uma casa devido a personagem *Taiwo* ter ultrapassado os limites impostos pelo "Regime Único Mundial".

Assim como Taiwo outras personagens da sua família já tinham sido infectadas em outros momentos pela "náusea do desejo de saber-ser" e invadiram a velha biblioteca que possui informações a respeito do processo africano pré-colonial. Manter esses livros/informações distantes do povo negro, que foi colonizado e vem tendo sua memória escondida e apagada, é uma forma de controle sobre os seus corpos.

Cores e vozes

Os corpos dos atores, que passaram por todo um processo de pesquisa – acadêmica, corporal e vocal, são por si discursos e lugares de fala. Ao perceber esta potência, o diretor musical Luciano Salvador Bahia definiu em conjunto com Onisajé colocá-los constantemente como fontes sonoras, transformando-as em coro. "Construímos uma trilha com cara de 'ficção científica', em que misturamos atmosferas eletrônico-futuristas com percussão afro-brasileira", reforça Bahia, que contou com a preparação vocal de Joana Boccanera, que trabalhou os corpos dos atores para uma boa projeção, dicção e canto.

Nesse brincar de elementos futuristas para falar sobre a tomada de consciência da negritude a partir do passado, a visualidade – cenário, figurino e maquiagem – criada por Thiago Romero e Tina Melo reforça a discussão trazida na peça, com desenhos que misturam conceitos de afrofuturismo e alta-costura. Romero descreve ainda que o figurino é formado com peças que se desdobram e mudam de cor, num diálogo com a luz criada por Nando Zâmbia.

Corpos negros

Pele negra, máscaras brancas traz uma equipe formado por artistas pretos e pretas, o que para a encenadora Onisajé é muito importante e significativo por uma questão da ampliação de narrativas. Esta conquista é uma reivindicação dos estudantes negros da graduação, da mobilização de artistas pretos engajados dentro da Escola de Teatro da UFBA e a realização do Fórum Negro de Arte e Cultura, que contribuiu para que esse momento chegasse.

Onisajé ressalta que, como encenadora, estar dirigindo esse espetáculo é um espaço importante de afirmação, de poderar e empoderar o povo preto. "A fala de uma encenadora mulher, negra, lésbica, do interior do estado, de periferia, que fez parte e faz dessa universidade – graduação, mestrado e agora douto-

rado – afirma e comprova a necessidade de colocar as nossas questões em todos os espaços", conclui.

Histórico

O espetáculo realizou sua temporada de estreia entre março e abril de 2019, no Teatro Martim Gonçalves, em Salvador-BA, revelando-se um sucesso de público e crítica. Em julho, é apresentado no palco principal do Teatro Castro Alves, através do projeto Domingo no TCA, em sessão dupla, sendo assistido por mais de 3.000 pessoas em apenas um dia. Entre setembro e outubro do mesmo ano, realiza duas temporadas seguidas em Salvador-BA, primeiro no Centro Cultural da Barroquinha e depois Teatro do Goethe-Institut (ICBA). Paralelamente é apresentado na cidade de Alagoinhas, integrando a programação da VIII Semana de Arte e Cultura do Litoral Norte e Agreste Baiano; integra o FIAC – Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, e, posteriormente, a Virada Sustentável, ambos eventos acontecidos na capital baiana. Em novembro, realiza uma ocupação envolvendo os Espaços Culturais Boca de Brasa Subúrbio 360º, CEU de Valéria e do Centro, numa parceria com a Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura de Salvador.

No ano de 2020, realiza temporada de apresentações no SESC Belenzinho, em São Paulo-SP, repetindo o sucesso de público da Bahia. Ainda, integra o Congresso Virtual da UFBA, tendo seu registro apresentado virtualmente atingindo mais de 13 mil pessoas, configurando-se como uma das cinco atividades mais vistas do evento. Nesse universo virtual, o espetáculo é exibido em comemoração ao aniversário da Escola de Teatro da UFBA (junho de 2020), atingindo quase 3 mil pessoas. Por fim, o espetáculo é indicado ao Prêmio Braskem de Teatro em três categorias: Melhor Espetáculo Adulto, Melhor Direção e Revelação (para Matheuzza) e ao Prêmio Cenym, nas categorias Melhor Elenco, Melhor Direção e Melhor Qualidade Artística. Em novembro do mesmo ano, participa do Festival de Teatro Negro On Line da UFMG tendo seu registro audiovisual exibido, realiza sua primeira temporada virtual.

Em 2021, a obra integra a programação da 27ª edição do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, realizado virtualmente a partir de Recife (PE); do Catálogo Brasileiro de Teatro que ganha versão virtual em seu 21º ano; da I Semana de Filosofia da UNEB realizada de modo digital; do VI FESTA – Festival de Artes de Alagoinhas; do II Colóquio Latino-Americano sobre Insurgências Decoloniais, Psicologia e os Povos Tradicionais, realizado no modo online; do projeto Cenas do Nordeste – 2ª edição, promovido por artistas potiguares através da Lei Aldir Blanc.

3. Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s)

O projeto nasceu na disciplina Teatro da Diáspora Afrodescendente ministrada por mim e pela Prof.ª Dr.ª Onisajé no primeiro semestre de 2018 na Escola de Teatro da UFBA, onde criamos as entrevistas cênicas convidando, a cada semana, um profissional preto que atuasse com um elemento da semiologia teatral. Após o seminário "Conversando com FANON", a audição para seleção de elenco e três meses de ensaios diários, o texto de Aldri Anunciação estreou na abertura do Fórum Negro de Artes Cênicas, em abril de 2019, no Teatro Martim Gonçalves, Salvador-BA.

Devido ao êxito do trabalho, cresceu a demanda por uma "escola de teatro negro" em Salvador, onde pudéssemos compartilhar não só os procedimentos adotados em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, bem como pudéssemos integrar convidados e convidadas que desenvolvem diferentes poéticas e pesquisas acadêmicas relacionadas com o teatro negro, como Gustavo Melo Cerqueira, Juliana Monique e Dani Souza.

Em face à pandemia do novo Coronavírus e decorrente isolamento social, resolvemos dar início à nossa Escola de Teatro Preto através da internet, gratuitamente, com o primeiro curso teórico Estudos em Teatro Negro a partir do dia 5 de maio de 2020, às 14h.

Atualmente, a escola se apresenta assim:

A Pele Negra – Escola de Teatros Pretos é um coletivo que reúne professores, artistas e pesquisadores de teatro e dança negras que realizaram o espetáculo *Pele negra, máscaras brancas* (a segunda montagem da Companhia de Teatro da UFBA exclusivamente com elenco e técnica totalmente negra. A primeira, foi *Gusmão – o Anjo Negro e sua Legião*, a partir das discussões e proposições do I Fórum Negro de Artes Cênicas organizado por estudantes da Escola de Teatro na luta pela igualdade racial na universidade. Participam também professores, artistas e pesquisadores que se aproximaram pela afinidade com as ações propostas pelo coletivo.

Devido ao afastamento físico provocado pela pandemia da Covid-19 e às violências sofridas pelos corpos negros durante a mesma, a Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s) antecipou sua inauguração da sede física e realizou, nos meses de abril, maio e junho de 2020, o primeiro módulo do curso Estudos em Teatro Negro com o objetivo de contribuir na manutenção da saúde mental das pessoas negras em diálogo com as produções acadêmicas e o desenvolvimento científico sobre as artes do corpo nesta modalidade teatral, todos os módulos foram realizados em parceria com a Escola de Teatro da UFBA, mas a partir do quarto tivemos luxuosas parcerias com a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, no quinto com Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG) – Campus Diamantina e em 2023 sexto com o Célia Helena Centro de Artes e Educação. Parcerias estas que demonstram nosso compromisso em dialogar e capilarizar os debates sobre artes negras no Brasil, entendendo a sua diversidade e colaborando com estas instituições no combate ao racismo estrutural.

Módulo I – Apresentação de diferentes perspectivas e abordagens teóricas sobre o estudo e a prática do Teatro Negro, Produção e a Performance Negra. Foram 32 aulas-conferência on-line proferidas por artistas, pesquisadores, docentes, técnicos e técnicas convidados do Brasil e do exterior transmitidas para mais de 2500 inscritos pelo canal do curso na plataforma do YouTube. Foram utilizados outros recursos das novas TDICs-Tecnologias de Dados da Informação e Comunicação onde os materiais didático-pedagógicos e as referências bibliográficas de cada encontro foram depositadas nas salas-de-aula virtuais, onde tanto estudantes quanto professores puderam acessar e dar continuidade aos seus estudos e pesquisas.

MÓDULO II- Focado no Espetáculo Negro, tendo como eixo temático o espetáculo e seus procedimentos artísticos como pedagogias do ensino do teatro. Assim fazemos por entendermos que a produção de um espetáculo teatral (desde a elaboração do seu projeto, passando pela seleção de elenco, definição de texto ou tema, encenação, técnicas, apresentações públicas e desprodução) pode ser sistematizada como um percurso de produção de conhecimentos tanto teóricos quanto práticos, além de contribuir para a criação de novas tecnologias, contou com dez encontros de duas horas cada, em que artistas entrevistaram artistas sobre o processo de construção e desconstrução de seus espetáculos, dificuldades, desafios e apontamentos do teatro negro no Brasil.

MÓDULO III – promoveu uma série de encontros com artistas, pesquisadores e performers sobre o tema Performance Negra. Este módulo tem como ponto de partida o levantamento de entendimentos sobre o que é Performance: estudos da presença, expressão negra, modos de fazer negros, estratégias de resistência e celebração críticas através do corpo, produção de acontecimentos que friccionam e instauram novas experiências, comportamentos restaurados. A partir disso, conhecemos os trabalhos de artistas do corpo e da presença, com obras que perpassam as artes visuais, a dança, o audiovisual e a cena

MÓDULO IV – com o tema: Biografias Cênicas Negras focou nas personalidades negras que tiveram suas histórias representadas no teatro, tendo como eixo temático o espetáculo e seus procedimentos artísticos como a pesquisa histórica pautados nas performances da experiência. Assim fazemos por entendermos que o espetáculo teatral (desde a elaboração do seu projeto, passando pela seleção de elenco, definição de texto ou tema, encenação, téc-

nicas, apresentações públicas e pós-produção) pode ser sistematizado como um meio de recuperação e restauração da memória histórica afro-brasileira, além de contribuir para a criação de novas tecnologias, onde artistas entrevistaram outros artistas sobre o processo de construção e desconstrução de seus personagens, dificuldades, desafios e apontamentos sobre o teatro negro no Brasil.

MÓDULO V – Ancestralidades Míticas – apresentações e representações, realizadas em parceria com o Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG) – Campus Diamantina e têm como tema central espetáculos de Performance, Dança e Teatro que tenham como mote as Divindades (Inkisses, Voduns e Orixás) Encantados (Caboclos e Caboclas) e Entidades ou Ancestrais urbanos (Pretas e Pretos Velhos, Padilhas, Pomba-giras, Seu Zé Pelintra, Seu Tranca Rua) que configuram a nossa Ancestralidade Mítica Negra contou com a participação de atuantes, diretores e dramaturgues que encenaram este tema em suas montagens teatrais, e com a parceria da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – Brasília.

MÓDULO VI – Estudos em Teatro Negro, com o tema Produção Cultural Preta, com propósito de dialogar sobre a produção cultural construída e executada por pessoas pretas, como forma de delimitar um modelo próprio de produção de artes cênicas que tem como escopo valores afrocentrados e busca reativar a humanidade coletiva através da ancestralidade, comunidade e trabalho, resultando em teatro (s) negro (s). Assim serão traçados diálogos que promovam compreensões, estratégias e técnicas de produção a partir do nosso marco civilizatório, buscando a sustentabilidade e continuidade de nossas artes. Para o desenvolvimento deste módulo contaremos com a parceria do Célia Helena Centro de Artes e Educação – São Paulo e da Universidade Federal da Bahia.

Todas as aulas dos módulos dos Estudos em Teatro Negro estão disponíveis, gratuitamente, no canal da escola no YouTube.

4. Denúncias e anúncios de um mundo inacabado

O Teatro Negro é comprometido com a sobrevivência e a existência do povo preto. O Teatro Negro é educador porque ao encenar os conflitos e os desejos das pessoas pretas, permite à comunidade a análise das dinâmicas do racismo estrutural e o ensaio de estratégias de luta e a prática da liberdade, mesmo que em ficção!

O Teatro Negro é, simultaneamente, denúncia e anúncio! Explico. Quando um corpo preto adentra em qualquer espaço cênico e é observado pelo público, obrigatoriamente, a denúncia da escravização, da discriminação racial, da desumanização e do genocídio do povo preto sofridas, diariamente, há séculos, se faz – uma vez que está inscrita e escrita na pele negra! Não é possível, dela, desviar o olhar e, quando esse mesmo corpo, nesse mesmo tempo-espaço estético, começa a performar... o anúncio acontece! Anúncio da potência, da possibilidade, da rehumanização. É o futuro se materializando à frente da espectadora, do espectador!

Em uma sociedade onde marcadores sociais de raça, classe e gênero ainda definem a condição social de um ser humano, a cosmovisão masculina-branca-européia-heteronormativa-que-exclui-as-culturas-populares irá predominar, produzindo, também, um teatro de dramaturgia-branca-masculina-heteronormativa-europeia-que-exclui-as-culturas-populares cuja dinâmica estrutural conduz à dominação de consciências. A dramaturgia dominante é a dramaturgia das classes dominantes.

Augusto Boal afirma que o teatro, tal qual nós conhecemos, "se habituou a impor visões acabadas do mundo" (BOAL, 1975, p. 29) ..., mas, qual mundo? O mundo pronto e acabado das pessoas ligadas à classe dominante! Imagens estéticas da sua ética. Para Shakespeare, o teatro é o espelho que reflete a sociedade, reflexo esse em que o corpo negro é somente a moldura que fica no entorno periférico do centro do poder. Nas imagens desse mundo acabado da classe dominante, o corpo negro tem a mesma função cênica de um cenário, adereço ou uma engrenagem repetitiva de movimentos que

mantém a máquina de um sistema colonial que teve como base econômica a escravização.

Sabemos que o meio de produção do teatro é o corpo humano que, uma vez escravizado, fica a serviço da classe dominante. Lutar para se reapropriar do corpo preto, e produzir sua dramaturgia como autor e protagonista da própria história é fundamental. Mas como fazer isso, se os corpos do homem e da mulher negra não são ainda livres? Não mais... mas, ainda não! foi a expressão utilizada por Gustavo Mello em sua palestra nos Estudos em Teatro Negro, via internet, para definir esse corpo em suspensão... Ou seja, não somos mais escravos ..., mas ainda não estamos livres! Não queremos mais ser corpos-espectadores... mas, ainda não somos corpos-protagonistas! Daí, a necessidade de que os espetáculos de TN tenham como principal objetivo libertar esse corpo/ espectador e transformá-lo em corpo/ ator/ protagonista da sua cena/ vida em um mundo negro.

Mas, como é o mundo negro? Quais são suas leis, regras, contrato social, ética? O que quer o homem preto? O que quer a mulher preta? *That's the question*!

O teatro ortodoxo burguês sempre irá refletir (e reproduzir) uma sociedade branca (e os seus dramas) que ajudou a construir. Por isso, apresentar imagens consolidadas de um mundo completo, terminado, criado por ele. Já os TN, ao contrário, não sabem ainda qual mundo espelhar, porque o mundo preto nunca existiu. Consequentemente, o seu teatro será ensaio-de-um-possível-mundo-preto. Os espetáculos são inacabados porque o mundo negro não está pronto! E isso é fundamental porque permitirá que se complete na cabeça do espectador nas dimensões da memória e da imaginação. Os TN contemporâneos apresentam imagens de trânsito do Real para o Ideal. E, refletindo essas imagens de transição! É teatro-trânsito! Ensaio para seu mundo que virá!

Não são obras mal-acabadas esteticamente, mas, sim, novas poéticas que constroem suas estéticas, a partir da sua ética. Daí, os/ as realizadoras dos TN experimentam, experienciam, ensaiam e mostram um mundo preto que, por nunca ter existido, inevitavelmente, estará imaginado, principalmente quando apresentado em espaços teatrais convencionais à italiana, elisabetano etc. edificados para a cena branca.

E esses TN vêm atraindo cada vez mais as pessoas pretas para os teatros porque, neles, se reconhecem, se veem representados; identificam os códigos negros contidos na linguagem teatral e com isso, conseguem decodificar os discursos inseridos, estabelecendo, rapidamente, a empatia crítica e consciente para refletir sobre sua realidade, seu passado, seu presente... e seu possível futuro!

Referências

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

FANON, F. **Peau noir, masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MEIRELLES, M.; BANDO DE TEATRO DO OLODUM. **Trilogia do Pelô**. Salvador: Olodum, 1995.

MELLO, G.; BAIRROS, L. (orgs.). **I Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Cia. dos Comuns/ Bando de Teatro do Olodum/ Teatro Vila Velha, 2009a.

MELLO, G.; BAIRROS, L. (orgs.). **II Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador: Cia. dos Comuns/ Bando de Teatro Olodum/ Teatro Vila Velha, 2009b.

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 1888)**.** São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

NASCIMENTO, A. **Drama para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

PÁDOVA, R. M. **Pela porta de serviço da cultura**: negro e perfomance na televisão brasileira. Rio de Janeiro: PUC/ RJ, 2003.

Notas

1 EDITAL CONTRATAÇÃO DE PROFESSOR VISITANTE 2017-2018, [...] 2. Das Vagas [...]. Tendo em vista a busca da diversidade, recomenda-se que os Programas de Pós-Graduação estimulem a indicação de Professores autodeclarados negros (pretos ou pardos, segundo o IBGE), bem como incentivem a candidatura feminina, especialmente em áreas em que a proporção de docentes mulheres seja menor [...]. Disponível em: <www.propg.ufba,br abril/q2017>. Acesso em: 05 jul. 2021.

2 O Fórum Nacional de Performance Negra, criado pelos grupos Bando de Teatro do Olodum/BA e Cia. dos Comuns/RJ, é uma associação que reúne representantes da expressão artística negra brasileira como grupos, artistas, intelectuais, pesquisadores e militantes negros. Até o momento, foram realizadas quatro edições na cidade de Salvador (2005, 2006, 2010 e 2015). Cf. Mello e Bairros, 2009b.

☆ DUDU IWOYE: ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO:
A CENICIDADE DO AXÉ

Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)

Diretora teatral, dramaturga, mestra e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA e *yakekerê* (segunda sacerdotisa) do Ilê Axé Oyá L´adê Inan, de Alagoinhas. É coautora e diretora de peças como *Siré Obá, a festa do Rei*; *Exu, a boca do universo* e *12 anos ou a Memória da queda*; dirigiu *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* e *Pele negra, máscaras brancas*. Foi professora-substituta da Escola de Teatro da UFBA e integra o Grupo de Pesquisa Pé na cena – CNPQ. Publicou artigos sobre teatro negro em revistas especializadas.

Resumo: O presente artigo aborda o entrelaçamento entre os campos Candomblé e Teatro, por meio da investigação do que a autora chama de CENICIDADE DO AXÉ, termo cunhado pela pesquisadora, que estético-poeticamente traduz o processo de aprendizado e fruição artística que o Candomblé propicia. A compreensão da estética da religiosidade do axé, impulsionou a pesquisadora a desenvolver a pesquisa Ativação do Movimento Ancestral, que gerou assentamentos práticos e teóricos para a construção da poética do Teatro Preto de Candomblé. Neste artigo a autora expõe como a cenicidade do axé, a orientou na investigação de princípios e procedimentos para a criação cênica.

Palavras-chave: candomblé; teatro; teatro preto de candomblé; cenicidade do axé.

DUDU IWOYE
BETWEEN CANDOMBLE AND THEATER: THE SCENICITY OF AXÉ

Abstract: This article addresses the interweaving between the Candomblé and Theater fields, through the investigation of what the author calls the CENICITY OF AXÉ. Term coined by the researcher, which aesthetically-poetically translates the process of learning and artistic enjoyment that Candomblé provides. The understanding of the aesthetics of axé religiosity impelled the researcher to develop the research Ativação do Movimento Ancestral, which generated practical and theoretical settlements for the construction of the poetics of Teatro Preto de Candomblé. In this article, the author exposes how the scenicity of axé guided her in the investigation of principles and procedures for scenic creation.

Keywords: Candomblé, Theater, Teatro Preto de Candomblé, Scenicity of axé.

Foi assim... Ao som do adjá, dos atabaques, do agogô, das palmas e das vozes daqueles que compõem a egbé (comunidade) que, pouco a pouco, foi se formando o meu olhar e o meu sentir sobre o mundo. Por meio do contato com os mais velhos e observando o processo dos mais novos, pude ampliar horizontes, perceber o mundo à volta, compreender e refletir sobre a vida dentro e fora da egbé, aprendendo lá e cá.

Um dos aprendizados foi o da sensibilidade da fruição artística que o Candomblé proporciona. Durante o processo, nem se percebe e nem se discute isso como arte na acepção que usualmente se classifica como experiência estética, área de conhecimento ou linguagem; é uma consciência que vem com o tempo, o amadurecimento e/ ou o fazer artístico. Há uma relação ancestral e íntima entre a religiosidade e as artes (no caso, o teatro). Os cantos, narrativas, rezas, poesias em exaltação às divindades, danças, músicas, ritmos, as vestimentas cerimoniais e das divindades, os adereços rituais, as ferramentas dos assentamentos colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a potência visual – tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, e são ao mesmo tempo, expressões artísticas de múltiplas linguagens.

Todos esses elementos constituem o que chamo poeticamente de cenicidade do axé, ou seja, elementos que por si só trazem cenicidade, nos remetem à possibilidade de expressão estética, mesmo inseridos em contexto litúrgico religioso. Juana Elbein Santos vê esses elementos em sua totalidade orgânica ritualística e estética do seguinte modo:

> Antes de serem formas de arte, são formas que têm o encargo de significar as múltiplas relações do homem com seu meio técnico e ético. Esse conceito não é aplicável apenas aos textos, mas a todos os elementos que se combinam para expressar a atividade ritual. O conceito estético é utilitário e dinâmico. As músicas, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados, quer sejam os que fazem parte dos altares – (peji) quer sejam os que paramentam os orixás comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual [...] A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético (SANTOS, 1986, p. 51).

Ao vivenciar uma íntima relação dos elementos rituais do Candomblé com as manifestações artísticas, posso afirmar que o contato com a sensorialidade dos rituais, suas cores, texturas, sons, cheiros, sabores e poesia foi desenvolvendo a minha sensibilidade, a minha forma de percepção do mundo, a forma de percepção da minha própria percepção. Esse aprendizado é resultado da experiência, é acumulativo, diário, profundo e indelével. Há no contato com o Candomblé, um ajuntamento de informações que tomam corpo e alma. Cantar, tocar, narrar, comer, rezar, dançar, ofertar, vestir e celebrar trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais que guiam a construção poética das encenações que venho desenvolvendo. A cenicidade está contida no axé, assim como a ritualidade, espiritualidade e sacralidade estão contidas no teatro.

Cenicidade do axé nada mais é do que o conjunto de elementos artísticos que compõem sua organização ritual. Há uma trama profunda no interior dos elementos cerimoniais e organizacionais do terreiro, desde as narrações mitológicas sobre as divindades, passando pelas danças sagradas, cantos, vestimentas, adereços e paramentas rituais, chegando às esculturas, estamparias e elementos plásticos diversos que compõem as ornamentações das cerimônias, o interior dos ilês orixás e a culinária ritual. Os objetos são ao mesmo tempo funcionais e obras artísticas; por exemplo, um colar ao mesmo tempo que adorna é um talismã ritual e protege quem o usa; e um banco de madeira é um banco, e ao mesmo tempo uma escultura. Na concepção da cultura tradicional africana o mesmo vaso que ornamenta é uma expressão da presença do ancestral.



Figura 1 – Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo – 1880 – Foto: Louvre[1].



Figura 2 – Colar para o orixá Yemanjá - Acervo do Ilê Axé Oyá L´adê Inan - Foto Nando Zâmbia, [s. d.].

O Candomblé, herdeiro brasileiro da cosmopercepção africana, traz em sua constituição esse princípio de integralização que alimenta minha visão de mundo como encenadora. E é por meio de uma visão de mundo que encenadoras e encenadores podem se comunicar e se posicionar. Quanto mais enriquecida e dilatada for essa visão de mundo, mais colocará em questão seu tempo, sua arte, seus conceitos, seus conflitos e seus posicionamentos. No entanto, ao estudar o Candomblé como omon orixá (filha do orixá) e como artista-pesquisadora, considero importante que se compreenda a impossibilidade de dar conta do todo que o configura. Essa compreensão só foi ficando nítida para mim no decorrer das montagens e durante a pesquisa do doutorado. Por isso, recortes foram realizados aos poucos, com exclusões de situações que tratavam de questões fundamentais para o axé, a exemplo das cerimônias e dos fundamentos internos, os segredos e tabus rituais.

Há também de se reconhecer o medo constante e legítimo das comunidades de axé verem suas ritualidades colocadas em cena de qualquer maneira, além da necessidade de evidenciar que o que realizo é uma obra artística e não uma cerimônia religiosa; um teatro ritualizado, orientado por princípios éticos do axé, mas ainda assim teatro. Veja-se: o Candomblé, além de religião é uma tradição, a continuidade da percepção de mundo, dos costumes e dos valores africanos e afro-brasileiros, constituídos na diáspora forçada. Sua dimensão é imensurável e insondável, é algo que extrapola o plano da manifestação da religiosidade e expande-se para a compreensão de um patrimônio cultural afro-diaspórico brasileiro. Por isso, numa pesquisa cênica orientada pelos princípios do Candomblé considero necessário distinguir alguns princípios, uma vez que é impossível abarcar este amplo universo.

Durante a construção das montagens: *Siré Obá – A festa do rei, Ogun – Deus e homem, Exu –a boca do universo, Macumba – uma gira sobre poder, Traga-me a cabeça de Lima Barreto, Pele negra, máscaras brancas, Oxum*, dentre outras que encenei a partir da relação Candomblé-Teatro, e depois estudando-as na pes-

quisa do mestrado, e no doutorado, pude perceber quais eram os princípios do Candomblé que são recorrentes e orientaram meus processos criativos. Identifiquei os seguintes: a noção de origem, pertencimento e a construção da identidade negra; o respeito a senioridade e a antiguidade; a multidimensionalidade – relações entre os planos da materialidade e da imaterialidade, o visível e o invisível, o humano e a divindade; o poder da palavra e da oralidade, a narratividade expressa pela contação, a troca direta, a conversa; o poder do círculo e a constituição de uma hierarquia não piramidal, mas circular; a reconexão com os elementos fundamentais da natureza e o reconhecimento da relação conter e estar contido; a encruzilhada compreendida como o ponto neutro onde se estabelece a relação com Exu enquanto comunicação e orixá bússola; a encruzilhada como uma forma de ser e estar no mundo e, por fim o awô (segredo), como delimitador do "o que" e do "como" os elementos do axé são tratados no processo criativo, na cena e nas ações de comunicação da montagem.

Esses elementos, embora aparentem ser o todo do Candomblé, são apenas alguns dentre a grandeza do axé. Não são abordados cenicamente, por exemplo, a relação com a morte, seja ela a morte física, ou simbólica (a iniciação), nem os elementos das cerimônias internas e dos fundamentos relacionados ao culto de ori, o orô (transmutação animal alimentar), o oráculo, e as danças e cantos de alto fundamento. Apenas os elementos das cerimônias públicas e os princípios filosóficos que orientam a ética do terreiro são os que se tornam ponto de partida para a formação e para a criação teatral na poética do Teatro Preto de Candomblé.

Desse modo, posso afirmar que os elementos citados acima e a cenicidade do axé foram responsáveis por organizar os princípios orientadores da minha prática cênica: **Narrativas mito-poéticas, Teatro Ritual e a Tradição na Contemporaneidade**. Estudados durante o Mestrado, esses princípios são apresentados a seguir.

Narrativas mito-poéticas

O mito é uma das unidades moleculares que dão o ponto de partida para a minha construção cênica. Entender a importância da mitologia e sua influência na criação do universo simbólico do indivíduo fez com que compreendesse de modo mais profundo quão relevante se faz uma pesquisa sobre o manancial mitológico africano; no caso a mitologia de origem iorubá, que na Bahia concentra-se nas comunidades de axé de nação Ketu, da qual faço parte. Para tanto, se faz relevante conhecer e compreender algumas noções de mito como a apresentada por Mircea Eliade, em seu livro *Mito e realidade*:

> O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no mundo (ELIADE, 1963, p. 10).

Essa noção reforça meu entendimento a respeito da importância do conhecimento da cosmologia do Candomblé, pensar os mitos, os ritos, toda simbologia presente no cotidiano, o poder dos itans (lendas), orikis (poesia em exaltação), adurás, (rezas), orins (cantos), as regras de organização hierárquica, a compreensão e entendimento das

dimensões do visível e do invisível. Enfim, tudo o que é manifestação das mitologias africanas e afro-brasileiras, que contribuem para a construção do imaginário simbólico dentro e fora da egbé.

Para Campbell (1990, p. 17), mitos são "pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Eles ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos [...] O mito ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo". Em seu livro *O poder do mito* (1990), ele considera que o mito nos apresenta visões de mundo, os "comos" e os "porquês" da criação; e descreve quais seriam as quatro dimensões do mito: a mística, que dá conta do nosso olhar sobre o universo; a cosmológica, da qual a ciência se ocupa mostrando qual a forma do universo; a sociológica, que dá suporte e validação de determinada ordem social e a pedagógica, que mostra como viver uma vida humana sob qualquer circunstância.

Para Leda Maria Martins, as narrativas mito-poéticas, evidenciam as quatro dimensões citadas por Campbell; em nosso caso, pelo viés da cultura negra, isso não se restringe apenas a conhecer a biografia das divindades, mas abraçar uma cosmo percepção, um modo de saber de um povo, conforme assinala Leda Martins (2016) em seu parecer de qualificação para a minha dissertação de mestrado, do qual tomo a liberdade de citar um trecho. Para ela, as narrativas mito-poéticas:

> Constituem um sistema de pensamento no qual a religião é um desdobramento e um dos modos de processamento e de expansão desse pensamento, inclusive filosófico. As narrativas mito-poéticas são, portanto, fundadoras de uma *gnosis*, de uma cosmopercepção, de um saber cognitivo que alicerça e opera suas múltiplas formas de assentamento, inclusive a metafísica, instituindo uma ideia de ser e de existir na qual prevalece uma noção de complementariedade necessária entre todos os âmbitos e dimensões da natureza cósmica que anela todos os elementos (MARTINS, 2016).[2]

Por concordar com a dimensão e a complexidade dessas narrativas negras expressas na argumentação da professora Leda Martins, precisei deter-me apenas na investigação dos itans, orikis e adurás (narrar, recitar e rezar), dos orins (cantar, tocar e dançar), para a construção das dramaturgias a partir dessa mitologia. Por meio deles pude conhecer as histórias, os feitos, as personalidades, os cantos, as orações, as preces, os ritmos, a musicalidade, as danças e as principais personagens que constituem o universo afro-mitológico, que formam o panteão de divindades cultuadas pelo Candomblé, seja ele de nação Ketu, Angola ou Jeje.

Para citar um exemplo utilizei na criação da dramaturgia do espetáculo *Ogun – Deus e Homem o itan A Conferência dos Orixás*. Essa lenda relata o momento em que Ogun apresenta o metal para Nanã, e ela, revoltada, com a substituição do barro pelo metal, discute com ele e nega-se a usar tal elemento. Pude construir uma cena densa, que falava de conflito de gerações, atualização tecnológica, a partir do mito do encontro dessas duas divindades como podemos ler no fragmento a seguir:

> **OGUN** – (*entrando com dois pratos de najé [pequeno prato] um de barro e um de metal. Ogum coloca os dois pratos no chão, primeiro o de barro e depois o de metal e saúda Nanã.)* Salubá Nanã! A senhora mandou me chamar...?
> **NANÃ** – Só se saúda a quem se tem respeito.
> **OGUN** – Isso eu lhe tenho de sobra.
> **NANÃ** – Cuspindo na minha cara? Me afrontando?! Trocando o barro, matéria primordial sagrada, por um artifício vulgar?! É um desrespeito ao meu tempo. O barro deu forma à carne, foi a matéria-prima para moldar o corpo. Fazer a humanidade!
> **OGUN** – A humanidade já foi feita e precisa de instrumentos...
> **NANÃ** – Agora vai me ensinar sobre a humanidade?
> **OGUN** – Não. Eu quero aprender com a humanidade. Essa é a minha intenção.

NANÃ – A sua intenção é maltratar os costumes, esmigalhar a crença e rir dos antepassados. Você está inventando o fim da humanidade!

OGUN – Talvez eu seja humano demais para ser divino.

NANÃ – (*espantada, levanta-se e aproxima-se lentamente de Ogun*) Está renegando o que Olodumare lhe deu de mais precioso?

OGUN – Estou melhorando uma das coisas que Olodumare nos deu de mais precioso: a inteligência. O homem precisa evoluir.

NANÃ – (*elevando a voz*) O barro não é um atraso! O barro é o princípio de tudo! (*pausa, senta-se*) Não se esqueça que no início de tudo era eu quem estava aqui![3]

Por tudo isso afirmo que o princípio das narrativas mito-poéticas são "fontes que se tornam pontes"[4] para a materialização das histórias e estórias do povo negro no Brasil e no mundo. Tive acesso a esse legado cultural de três formas:

a) Dentro do *Ilê Axé Oyá L´adê Inan:* nesse espaço, além da convivência ritual, o contato com os itans, orikis, adurás e orins são materiais de primeira ordem para a compreensão da vida no interior do terreiro, da importância de cada ritual e as orientações para o dia a dia dentro e fora da egbé;

b) Por meio de estudos, ensaios, pesquisas e publicações impressas e/ou digitais sobre o tema;

c) Em contato e vivência com a cultura da oralidade, ou seja, na relação da boca para o ouvido, em conversas e convivências ritualísticas e artísticas com personalidades importantes do Candomblé que também são artistas, como o ogan, coreógrafo, encenador, diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, também coreógrafo e um dos coordenadores artísticos do Bando de Teatro Olodum, Zebrinha; o babalorixá, ator, performer, diretor e pesquisador Gustavo Melo e a egbomi, dançarina, coreógrafa e terapeuta Tania Bispo; além de autoridades no axé, essas pessoas são também personalidades importantes no cenário da dança e do teatro.

Esses espaços/ encontros/ leituras, além da minha vivência em diversas comunidades de axé e do meu percurso como omon orixá, são responsáveis pelo aprendizado sobre o universo mitológico do Candomblé. A palavra permeou os encontros e esta palavra, carregada de ancestralidade, conduz a criação dramatúrgica do meu fazer, a palavra como sopro e som materializador da ação, como traduz a reflexão proposta por Leda Martins ao destacar o poder da palavra e da oralidade:

> Na África tudo começa e tudo termina pela palavra e tudo dela procede, e é pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto de modo complementar (MARTINS, 1997, p. 148).

Nessa descrição estão expressos o valor e o significado da palavra para a cultura africana e afro-brasileira. A palavra conduz o processo de aprendizagem e de transmissão de conhecimentos, criando uma dinâmica interacional potente e deixando o conhecimento vivo e ativo. A fala converte-se em ação. Por meio dela (a palavra), também fertilizamos o teatro, encenamos nossas questões, histórias, vitórias e desafios, colocando no centro da cena a nossa herança cultural negra. Eis aí a potência da oralitura, termo cunhado por Leda Maria Martins em seu artigo *Oralitura da memória* (2001).

Dessa forma, as narrativas mito-poéticas

(itans, orins, adurás e orikis) assim são chamadas por se tratar de narrativas míticas que substanciam a criação artística. O termo poética evidencia que as narrativas míticas desembocarão no processo de expressão e orientam a formação de uma dramaturgia negra. Essa noção guiou a construção dos textos dos espetáculos, redefiniu o conceito de personagem e marcou a concepção da cena.

Dessa forma, foi se moldando na minha prática uma dramaturgia imagético-sensorial, que desliza entre as dimensões do visível e do invisível, remetendo-nos a um tempo mítico que acentua nas encenações as atmosferas de ritualidade, tal como a dramaturgia utilizada pelo djeli, nome dado aos narradores africanos, artistas das memórias, mestre da palavra, "ator, cantor, bailarino e músico, fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo", conforme assinala BERNAT (2013, p. 20). Dieli, ou djeli vem do bambara e significa sangue, segundo Amadou Hampâté Bâ, são: "de fato, tal como o sangue, eles [os dielis, ou griots] circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções" (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 204).

Sendo assim é por meio da narração das lendas e das poesias e cantos em exaltação aos orixás e ancestrais que me propus construir uma cena mítica, mística, lírica e ritualizada, tal como exemplificado no fragmento abaixo:

> Cena 4 – Ogun humano[5]
> *(Ogun caminha para frente.)*
> **OGUN** – Humano
> O sangue percorre as veias.
> O ar sagrado de Olodumare entra e sai.
> Ainda no ventre, é legado a ele o direito e o dever do seguimento.
> Sonhar, perder, sofrer.
> O impulso e a ambição de modificar, de inventar.
> Humano.
> Materialização da autonomia da criação.
> Altar vivo no qual pode ser invocada a presença do Orixá.
> O corpo quente e cheio de divinitude.
> Partículas... poros... ancestre.
> Humano.
> Pés e mãos na terra, no ar, na água, no fogo.
> Feitos de partículas elementares, formam, deformam, constroem, destroem e nascem.
> Humano.
> Corpo quente, alma pulsante.
> Ancestre. Humano.

Outro ponto significativo na dramaturgia negra que adoto é o estudo e o emprego do idioma iorubá. Língua é poder, afirmam os mais antigos do Candomblé. Além de ser considerado sagrado para o povo do axé (assim como o kimbundo, kikongo e o fon), o iorubá corresponde a uma das línguas ancestrais do povo brasileiro, é o idioma falado pelas divindades da nação Ketu e pelos antepassados. Esse idioma continua vivo no continente africano e espalhado pelo mundo. Para o povo de axé de ketu é a língua dos tempos antigos, a língua raiz, o que oferece mais um viés de comunicação e encontro com as matricialidades africanas e suas diásporas. Sua presença na dramaturgia intensifica a pesquisa sobre a herança cultural negra na constituição do Brasil e modifica a plataforma melódica, etimológica e semântica dos espetáculos. Veja-se um fragmento no texto teatral de minha autoria *Rosas Negras*[6]:

> *Fabíola vai lentamente saindo da vocalização e passa a cantar a saudação as Iamis (Mães Ancestrais), trata-se de um ritual de invocação do poder feminino.*
>
> Fabíola canta:

Iya , sugbọn ti
Tara atilẹyin aye
Omiran ile ti gbogbo ipilẹṣẹ
Mo kí o! Mo kí o!
Iya ile ká ọmọ , sugbọn ti
Iya lagbara sé
Sé ile ti ile gbogbo Agbaye
Mo kí o! Mo kí o!
Mãe Ancestrais.
Senhoras sustentadoras do mundo
Útero gigante que a todos gerou
Eu te saúdo! Eu te saúdo!
Mães Ancestrais placenta da Terra
Mulheres ventres fortes
Ventres casas que abrigou todo universo
Eu te saúdo! Eu te saúdo!

Assim, as narrativas mito-poéticas, ao serem transpostas para a cena, são afirmativas sobre a comunidade negra, sua visão de mundo e os elementos culturais que a organizam e a sustentam. Essa afirmação potencializa a representatividade de modo a povoar o imaginário negro e não negro de imagens, histórias que enfatizam feitos, conquistas e qualidades do povo preto, além de desenvolver minha construção de linguagem artística, política e social. Existe nesse processo a explicitação dos dotes intelectuais negros, ou seja, a nossa capacidade de gerar epistemologias as mais diversas.

Teatro ritual

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

Rituais são memórias em ação, que estabelecem fluxo e contrafluxo dos planos do presente e do passado em vislumbre de um olhar para o futuro. É da roda do *siré* (festa pública do Candomblé), deste ritual negro que retiro fragmentos, sons, cantos, cheiros, ritmos, texturas sonoras e visuais, movimentos, gestos, danças e sabores que passados por um processo de elaboração cênica, culminam em espetáculos. Na criação cênica, o Teatro Ritual define procedimentos ligados à preparação corpo/vocal dos atuantes, a construção da música e da dança, e da visualidade geral do espetáculo no que concerne cenário, figurino, maquiagem e iluminação.

Em relação à preparação corpo/vocal dos atuantes, o ritual orienta um procedimento poético que realizo no início do processo criativo para colocar o atuante e a equipe criativa em imersão no terreiro, em contato direto com as dinâmicas do Candomblé. Nomeei este procedimento de Rituais Instauradores, uma convivência sensório-espiritual-artística, realizada no interior do Ilê Axé Oyá L´adê Inan, na cidade de Alagoinhas, sob a minha condução e a de Mãe Rosa de Oyá.

Esses rituais têm por objetivo realizar as cerimônias propiciatórias para a construção das montagens. Momento importante para o processo criativo, as cerimônias-cênicas incluem oferendas rituais, banhos energizadores, pedidos de autorização para as divindades e experimentações cênicas realizadas a partir da relação íntima dos atuantes (modo como a pesquisadora chama as atrizes e os atores) com os quatro elementos essenciais da natureza, terra, fogo, água e ar. O objetivo é colocar os atuantes em contato com as energias, as cores, as danças, os cantos, as músicas, as lendas, as poesias, os alimentos rituais e as reverberações energéticas de cada elemento primordial da natureza presente na personalidade de cada orixá.

Além de propiciar um contato mais próximo com o dia a dia da comunidade de axé, os atuantes podem observar e aprender mais sobre a cosmologia da cultura ancestral negra. Por meio dessa imersão, procuro despertar nos atuantes e demais artistas criadores imagens e sensações que serão

matéria-prima para a construção cênica na sala de ensaio, discutir questões éticas e litúrgicas que orientam a abordagem dos elementos fundamentais do axé na montagem e definir quais serão as diretrizes para o espetáculo.

Quanto aos elementos visuais (cenário, figurino, maquiagem e iluminação), o Teatro Ritual conduz a construção do que chamo de Ipadê visual, que constrói o diálogo entre esses elementos nos espetáculos. A palavra Ipadê vem do iorubá e quer dizer reunião, encontro. No ambiente ritualístico do Candomblé, é uma reunião para estabelecer um encontro com os antepassados por meio da invocação do orixá Exu. No processo criativo, é o diálogo estabelecido entre os elementos visuais do espetáculo. Assim como nos rituais públicos nos barracões das comunidades de axé, onde a ritualidade está presente desde a ornamentação do terreiro, sua iluminação, nas roupas dos omon orixás, dos egbomis, (mais velhos), adereços e vestimentas das divindades, construo as montagens colocando esses elementos visuais em profunda integração.

Dessa maneira, a iluminação também é cenografia e trabalha para acentuar as atmosferas ritualísticas das cenas; o cenário também é luz e contribui para intensificar as formas construídas no jogo com a iluminação; as cores, formas, modelagens, texturas dos figurinos e das maquiagens são pensadas para transportar o espectador o mais próximo possível do universo das divindades e evidenciar a exuberância, complexidade e diversidade da visualidade africana e afro-brasileira e da sua cultura como um todo.

Ao assistir a uma cerimônia de axé, há quem se arrepie com as faíscas da espada de Ogun. Ou com os encantos da dança sinuosa de Ewá. Ou ainda com os mistérios contidos nas palhas do azé (capuz de palha) de Omolu. Inspirado por essa magia impregnada de todos os elementos que compõem a visualidade das cerimônias públicas do Candomblé, o Ipadê visual compõe e organiza a cenografia, o figurino/maquiagem e a iluminação dos espetáculos.

O ritual é sem sombra de dúvida um assentamento para a criação. Voz ritualizada, cena ritualizada, corpos ritualizados – este é o grande desejo: poder proporcionar montagens vibrantes, multilinguais, que transportem os espectadores para as várias dimensões da existência. O ritual elabora, liquefaz elementos simbólicos, criando espaços de trânsitos entre artistas e público. Numa simbiose, os diversos corpos materiais e imateriais dialogam, construindo um tecido de vidas. Quem assiste a um espetáculo ritualizado, aprecia uma obra, mas principalmente experiencia encontros.

Assim, levo para a cena as sensações do vento provocado pelas saias de Oyá, ou o brilho do abebé de Oxum, ou os sabores apimentados da comida e da bebida de Exu, quando explodem na língua e queimam a garganta. Almejo construir uma cena saborosa, erótica, profusa, densa e onírica. Dos atuantes e dos espectadores almeja-se atingir o impulso, a intuição, a imaginação, o sonho. Ritualizar para estabelecer comunicação. Fontes que são pontes e coloca em conversação a tradição negra com a contemporaneidade, atravessam as dores, dissabores, preconceitos, violências e plasmam imagens de vitória, de amor, harmonia e esperança. Importante ressaltar que esses elementos visuais e sensoriais advindos do axé estão intricados no tecido da peça e não são mostrados apenas pela beleza ou modo de impactar pela forma. Eles se trançam na junção dramaturgia-encenação-visualidade, são textos cênicos.

A tradição na contemporaneidade

A escolha por mergulhar no universo da tradição do Candomblé e representá-lo no Teatro apresenta desafios; dentre eles o de construir trabalhos artísticos que consigam se comunicar com o público de Candomblé e com o público não iniciado nessa religião. Esse desafio gerou e gera perguntas que a cada montagem tento responder: como não montar espetáculos que só sejam entendidos pelos candomblecistas? Como estabelecer comunicação

com o público de terreiro sem invadir a intimidade e o segredo inerente ao Candomblé? Como unir a religiosidade e a tradição do Candomblé com as temáticas e questões da atualidade? Uma tentativa de resposta a essas questões talvez esteja expressa nos mecanismos que busco desenvolver para tornar eficaz esta comunicação, colocar a tradição em contato com a contemporaneidade.

"Todo intolerante é, antes de mais nada, um ignorante, costuma intolerar aquilo que não conhece" (TATA ANSELMO, 2007) – advertiu o saudoso Tata Anselmo, líder religioso do Terreiro Mokambo, na cidade de Salvador, no documentário *Povo de Santo*. O processo de colonização pelo qual passou o povo brasileiro invisibilizou os elementos culturais negros, o que se traduz em um quase total desconhecimento do Candomblé e a proliferação do ódio religioso por parte da maioria da população brasileira. Percebi que, para efetivar uma comunicação mais abrangente nas montagens, seria necessário aliar os elementos do Candomblé aos elementos da contemporaneidade, com o objetivo de mostrar a contribuição e presença da cultura do axé na sociedade e evidenciar que a relação tradição e contemporaneidade estão presentes no Candomblé.

Ao mostrar em um espetáculo que *Ogun* é, para nós de Candomblé, o grande engenheiro do universo e que por meio dessa habilidade construiu os mecanismos e as tecnologias, indicamos a sua presença na computação, na engenharia civil, industrial e eletrônica, marcando a presença desse orixá na sociedade contemporânea. Não considero a tradição um símbolo do atraso; ao contrário, e, por meio dessas tentativas, busco estabelecer contato com aqueles que desconhecem o Candomblé. No espetáculo *Ogun – Deus e Homem* utilizo elementos da atualidade, de fácil reconhecimento por parte do público, aliados as mitologias, danças, vestimentas e línguas da tradição do Candomblé. A cenografia mostra elementos tecnológicos enquanto o figurino de Ogun está de acordo com a moda étnica atual. O objetivo é criar uma ponte com o espectador e retirar o estigma e o preconceito em relação à imagem das divindades e da religiosidade africanas que ainda perdura no país.

Esse olhar não visa uma estilização superficial, muito menos ao desprezo pelas características fundantes dos elementos culturais tradicionais. É uma estratégia que busca um diálogo que nos leve ao passado – e lá não nos congele – e que nos faça ver a riqueza dos valores ancestrais e sua continuidade em nosso tempo. Para isso, trago o pensamento do escritor, artista plástico e sacerdote negro Deoscoredes Maximiliano dos Santos, conhecido popularmente como Mestre Didi, proferido numa palestra do Colóquio "Magiciens de La terra", 1989, no Museu National d´Art Moderne em Paris. Suas palavras traduzem bem esse diálogo entre tradição e contemporaneidade:

> Quando falo de tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração a continuidade essencial, e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.[7]

Esse pensamento do saudoso Mestre Didi traz nitidamente a necessidade de um diálogo profundo entre a tradição e o contemporâneo a fim de preservarmos a herança sem congelarmos as ideias, reconhecendo-se a necessidade de uma ressignificação simbólica que interaja com símbolos da contemporaneidade. Nas montagens citadas nesta pesquisa, esse princípio poético está expresso em todos os elementos do espetáculo: a dramaturgia, os figurinos, maquiagens e cenários, a trilha sonora, a composição coreográfica, a iluminação e a arte gráfica.

Outro fator que torna a relação tradição e contemporaneidade fundamental se traduz na investigação do universo afro-brasileiro, nos des-

dobramentos da herança africana em nosso solo, presentes em manifestações da cultura brasileira como o Samba, a Capoeira, o Maculelê, o Nego fugido, o Jongo, a Congada, o Maracatu, o Caboclinho, o Coco, o Cavalo-marinho, o Reisado, a Marujada, o Carnaval, o Frevo, o próprio Candomblé. Essas manifestações já são adaptações brasileiras da herança negra e em suas constituições a relação tradição e contemporaneidade se amalgamaram em diversas camadas, diálogos, sincretismos e enculturações, de modo que este manancial são fontes inesgotáveis de possibilidades éticas, poéticas e estéticas para a criação de uma cena negra brasileira.

No caso do meu processo poético-teatral, são braços de empretecimento e de atualização cultural, como se fosse uma grande viagem de tempos, memórias e contribuições culturais de diferentes gerações de negras e negros no Brasil. Do Kemet[8], ao Samba de lata de Tijuaçu,[9] do Candomblé de mãe Rosa de Oyá em Alagoinhas na Bahia ao Reinado do Rosário no Jatobá em Minas Gerais, essa viagem marca a presença e a contribuição da cultura negra no decorrer dos tempos imemoriais da história das civilizações. Demarcar essa presença e contribuição é um questionamento, uma reação e uma reflexão contra a supremacia branca europeia e norte-americana. É sankofa: retornar ao passado para ressignificar o presente. É tradição, atualização, encontro de profusões negras, de diversidade identitária negra, ponte, encruzilhada, espaço de comunicação, preservação e dinamização, espaço de acumulação e transmissão de axé, espaço de revolução.

Por tudo isso é importante afirmar que a cenicidade do axé, é assentamento prático e teórico de criação e substancia a poética do Teatro Preto de Candomblé, uma vez que é um princípio tangiversal que orienta e conduz as investigações teatrais que venho desenvolvendo nestes últimos vinte cinco anos. E é no encruzilhamento entre Candomblé e Teatro que venho escrevendo e descrevendo os aprendizados e investigações de linguagem dentro desse incrível manancial que é o Teatro Negro.

Referências

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

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1963.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História geral da África Vol. I**. Prep. de Eduardo Roque dos Reis Falcão. São Paulo: Ática/ Unesco, 1982.

MARTINS, L. M.. **Afrografias da memória – O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. p. 23-42.

MARTINS, L. M. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 68-86.

SANTOS, D. dos (Mestre Didi). **Palestra proferida no Colóquio "Magiciens de La terra"**, em 02 jun. 1989, no Museu National d´Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.

SANTOS, J. E. dos. **Os nagô e a morte**: padè, asèsè e o culto egun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

Notas

1 Imagens retiradas do CRV Educação. Disponível em: <crv@educação.mg.gov.br>. Acesso em: 12 abr. 2019.

2 Fragmento do parecer avaliativo de Leda Maria Martins, exposto durante o exame de qualificação da pesquisadora para o mestrado. Escola de Teatro da UFBA, 19 de janeiro de 2016.

3 Fragmento do espetáculo Ogun – Deus e Homem de autoria de Onisajé e Fernando Santana.

4 "Fontes que se tornam pontes": frase proferida pela professora doutora Cecília Maria no VII Seminário de Pesquisas do PPGAC-UFOP, na mesa-redonda "Empoderamento e práticas de encenação de quatro diretoras brasileiras contemporâneas". Seminário realizado virtualmente pela plataforma do Zoom reunindo diretoras de São Paulo, Salvador, Cariri e Ouro Preto em maio de 2021.

5 BARBOSA, Fernanda Júlia; SANTANA, Fernando de Jesus. *Ogun – Deus e Homem.* (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2010.

6 BARBOSA, Fernanda Júlia. *Rosas Negras.* (Texto teatral, fragmento), Salvador, 2017.

7 Palestra proferida por Deoscoredes dos Santos (Mestre Didi) no Colóquio *Magiciens de La terra*, em 02/06/1989, no Museu National d´Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.

8 Real nome da civilização egípcia. Cf. DIOP, C. *A origem africana da civilização:* mito ou realidade. Chicago: Lawrence Hill & Co., 1974.

9 O Samba de Lata de Tijuaçu (território quilombola no norte da Bahia) é uma manifestação cultural única, singular, fruto dos cânticos de labor das mulheres que iam buscar água em fontes próximas as suas moradas. Com as raízes rítmicas na ancestralidade africana, é um dos principais representantes do Samba no Estado da Bahia.

☆ SOBRE CENAS DE SUJEIÇÃO OU INDAGAÇÕES PARA UMA CENA NEGRA E SUAS URGÊNCIAS

Mônica Pereira de Santana

Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. É professora convidada e co-orientadora no Mestrado Profissional em Artes da Cena, parceria entre a Escola Superior de Artes Célia Helena e a Escola Itaú Cultural. É artista interdisciplinar, com atuação na dramaturgia e literatura, atriz/performer.

Resumo: O artigo reflete sobre o desafio entre performar imagens de sujeição e sofrimento por performers negras, num compromisso com a denúncia e desmonte de situações recorrentes de opressão e por outro lado, como essas representações se integram a um conjunto de narrativas sobre o poder. A artista-pesquisadora articula o pensamento de outras artistas negras do corpo contemporâneas, apontando para reflexões que emergem de suas performances com o pensamento de intelectuais negros radicais como Fred Moten, Denise Ferreira da Silva, Saidiya Hartman. A permanência dessas imagens de sofrimento são encaradas como um tema recorrente da performance negra, dado ao compromisso político e ético dessas obras com a restauração da humanidade subtraída dos sujeitos negros pelas necropolíticas.

Palavras-chave: performance negra; corpo negro; imagens de controle.

À PROPOS DES SCÈNES D'ASSUJETITISSEMENT OU QUESTIONEMENTS POUR UNE SCÈNE NOIRE ET SES URGENCES.

Resumé: L'article réfléchit sur le défi entre la représentation d'images de sujétion et de souffrance par des interprètes noirs, dans un engagement à dénoncer et démanteler des situations récurrentes d'oppression et, d'autre part, comment ces représentations sont intégrées dans un ensemble de récits sur le pouvoir. L'artiste-chercheuse articule la pensée d'autres artistes contemporains du corps noir, pointant les réflexions qui émergent de ses performances avec la pensée d'intellectuels noirs radicaux tels que Fred Moten, Denise Ferreira da Silva, Saidiya Hartman. La permanence de ces images de souffrance est vue comme un thème récurrent de la performance noire, compte tenu de l'engagement politique et éthique de ces œuvres avec la restauration de l'humanité soustraite aux sujets noirs par la nécropolitique.

Mots-clés: performance noire; corps noir; images de contrôle

Hoje é dia 8 de junho de 2023. Da finalização deste artigo, passando por sua revisão, ajustes, publicação e até o momento de sua leitura, essa imagem que vou descrever já terá se tornado notícia velha, pão requentado. Contudo, certamente, seu caráter perecível não suplanta o fato de que a cena se repetirá com alguns componentes diferentes, mas o conteúdo se repetirá. Ele é tão perene quanto a invenção da América. No noticiário de hoje vi um jovem negro sendo carregado por dois policiais. Ele tinha os braços algemados para trás, os pés amarrados. Era pela algema, de bruços e pelos pés. Não vemos seu rosto. Um quadro de Debret em movimento e contemporâneo compartilhado à exaustão com frases de indignação - porque é o sentimento que nos provoca: repulsa, indignação, vergonha, desconforto. Vi a imagem por breves segundos, fechei imediatamente e não cedi ao impulso de postar algo sobre ou enviar para outras pessoas. A constância das imagens de sujeição de pessoas negras não é um dado novo, pelo contrário - mas a permanência dessas representações, mesmo que em condições de denúncia – é um chamado para uma nova postura e nos aponta para um problema. Para alguns problemas: a representação de pessoas negras em situação de dor comove? A representação de cenas de sujeição e abuso, sejam elas disseminação de registros de eventos reais ou performances artísticas que colocam em debate as operações racistas, promovem uma ação política e estética ou são um horizonte de fala autorizado (como uma ordem de assunto da qual é esperada a fala da pessoa negra e aguardado seu posicionamento)? Parece-me que essa é uma questão cara a ser enfrentada pela Performance Negra e pelos estudos da Performance: em que medida a representação do corpo negro em sofrimento produz afetação às estruturas de opressão?

Em minha pesquisa de Doutorado, intitulada Mulheres Negras (Auto)-(Re)Invenções: devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras, estabeleci diálogo com algumas artistas contemporâneas, do campo das Artes Cênicas, Performance Art e Dança, o que resultou em entrevistas, apresentadas na forma de exercícios de dramaturgia. Levei para as artistas algumas questões suscitadas a partir da análise de duas obras minhas, que foram parte integrante do corpus da pesquisa: *Isto não é uma mulata e sobretudo amor*. Uma das questões era de que maneira a implicação na cena lhes afetava e as reverberações disso em seu trajeto artístico e também quais as motivações que a levam à criação artística. A bailarina e coreógrafa Jack Elesbão[1] afirmou:

> [...] eu estava dançando *Entrelinhas* e eu percebi que para essas pessoas, para os fascistas, para os escrotos, os opressores - de certa forma -, eles sentem prazer em me ver sofrendo no palco. Mesmo que não seja 100% sofrimento, tem todo uma idealização, tem todo um contexto, a narrativa está muito bem construída. Mas eles se pegam, simplesmente, naquele corpo que está descrevendo algum tipo de opressão. Então, como perceber esse prazer neles - foi na época que eu dancei, por exemplo, em outubro quando teve a as eleições de Bolsonaro - perceber isso me deu muita vontade de criar uma ironia para essas leituras.

A percepção do olhar fetichista do público, ao sofrimento explicitado na cena, alterou o modo como a artista performava seu trabalho, buscando estratégias de adensar a ironia e provocar autorreflexão a fim de abalar esse horizonte de conforto do público, identificado com as opressões que são denunciadas na obra. Como artista-pesquisadora, também identifiquei em diversas sessões de apresentação de *Isto não é uma mulata*, performance que inicio limpando as áreas nas quais o público se senta para assistir, empregando gestual e postura discretos, a fim de desempenhar a ação da forma mais cotidiana e menos visível possível - para alterar essa configuração no momento em que subo para o palco. Por diversas apresentações, pessoas

do público falaram sobre não perceber minha presença, incomodar-se com o fato de estar limpando no momento de seu acesso e algumas "brincavam" com frases como "limpa aqui, ó", "precisa limpar melhor". Um mês antes de escrever este artigo, tive oportunidade de novamente realizar esse trabalho, já tendo passado pela defesa da tese e consequentemente, reflexões adensadas a partir das trocas com as colegas artistas. Pensei em ativar zonas de invisibilidade e ameaça sutis, a fim de não permitir zona confortável para um olhar mais fetichista para minha presença, limpando o espaço para que ele, o público, se sentasse.

A artista Priscila Rezende[2] relatou suas percepções sobre a presença da violência colonial em seu trabalho e como leu as reações do público para suas performances:

> Aquele trabalho, *Barganha*, em que a pessoa me vende e aí eu estou com os preços pregados é um trabalho que são reações diversas. Tem gente que, às vezes, acha graça. Mas, na maioria das vezes, as pessoas não entendem o que está acontecendo? Uma coisa que eu percebi é que eu acho que muitas pessoas são covardes, sabe? Muitas pessoas ficam impactadas, sem entender o que está acontecendo. Eu acho que é uma coisa que acontece muito nos meus trabalhos, nesses trabalhos que são mais violentos. Eu acredito que tem pessoas que muitas vezes acham graça. Eu acho que pode parecer péssimo, eu falar isso, mas é a realidade. É uma coisa que eu tenho entendido e percebido: a verdade é que tem gente no Brasil que se pudesse botava a gente no tronco, sim. Se pudesse escravizava a gente sim. Só que eu acho que, muitas vezes, quando eu estou fazendo um trabalho, a pessoa não tem coragem de dizer. Então, ela fica fazendo uma cara de quem tá achando estranho, quando na verdade ela está gostando.

As leituras que a artista faz das reações de parte de sua plateia também demandaram ajustes para obra, bem como o entendimento que parte da violência empregada nas performances também afetavam a criadora:

> Na maioria do tempo do trabalho, eu fico me olhando no espelho, porque é o que eu estou trazendo para fora e as pessoas estão vendo. Aquela agressividade com o meu cabelo e tal e com o meu rosto... mas, cara, eu estou trazendo para fora aquela ferida que é interna, sabe? Que é todo esse racismo e esse auto-ódio me causaram. Então, eu trago uma agressividade mesmo. Eu preciso trazer essa agressividade, porque aquela imagem que eu quero criar, é para as pessoas entenderem essa dor, sabe? Essa dor do auto-ódio, desse racismo que causa para gente assim. E aí na última vez que eu fiz esse trabalho, eu pensei assim: "nossa cara, eu acho que eu vou dar um tempo de fazer esse trabalho. Esse trabalho está acabando comigo.[3]

Por essa razão, a artista optou por não repetir algumas performances, tanto por perceber que já tinham cumprido um lugar em sua trajetória artística e também fechado urgências de expressão sobre determinadas violências sentidas, quanto em outra dimensão por um olhar crítico sobre a relação com o público. Essas falas extraídas dessas conversas entre artistas, entre mim, artista-pesquisadoras e essas outras colegas, não têm intenção de apontar para horizontes de recepção dessas performances negras - mas observar como criadoras negras abordam a temática da violência racial, ponto de conexão entre suas obras, e como elas agenciam o lugar da dor em cena, sobre seus próprios corpos e experiências. Há um reconhecimento da potência dessas performances, pelo arrebatamento que causam, também da dor provocada sobre si mesmas, ao retornar a esses trabalhos repetidas vezes e também por reconhecer que o agenciamento da violência colonial em cena, frequentemente, agrada a olhares de espectadores brancos. Ao implicar-se na cena, em múltiplas camadas de autoria, nós, artistas, observamos esse horizonte entre performar a violência como uma estratégia de discussão e apontar para outros devires, para além dos crista-

lizados pela opressão racista e, de modo dialético, questionar se essa prática não mantém a nós, presenças negras, também dentro de um limite forjado para nossa fala.

Esse artigo aqui não aspira a sentenciar respostas, pelo contrário: desejo abrir campo para debater sobre o fato que na jornada das artes negras, o enfrentamento ao racismo é mais que tema: é ação política. A partir da cartografia traçada em minha pesquisa de Doutorado, compreendo a dimensão do enfrentamento à violência colonial, perenizada na conservada estrutura racista da sociedade brasileira, como parte do trajeto de artistas negras e seu devir. E é sobre essa rua comum, sobre a qual caminhamos que gostaria de estabelecer alguns diálogos teóricos neste texto.

"E se as *commodities* falassem?" é uma pergunta apresentada pelo pensador afro-americano Moten (2003, tradução nossa), ao estabelecer uma leitura crítica dos tópicos de *O Capital*, de Karl Marx, na abordagem sobre o colonialismo e a escravização de africanos nas Américas, como parte fundamental das engrenagens do capitalismo e, portanto, também da Modernidade. Naquele contexto, as pessoas escravizadas não eram só parte integrante do sistema de plantação, mas eram indissociáveis do mesmo. Essa pergunta, recuperada por Moten, aponta tanto para retomar os processos de desumanização de pessoas negras, transformadas em bem móvel, objeto integrante da engrenagem dos grandes engenhos e plantios, quanto também que tipo de subjetividade se forja nessas condições de existência. O que se projeta nessa fala, se ela pudesse ser feita? E em tempos de liberdade, o que aquelas que descenderam das antigas *commodities* falam? Essas perguntas já são respondidas nas reflexões que antecederam este parágrafo: artistas negras contemporâneas têm urgências de em suas obras desmontar as velhas imagens de controle, constituintes do projeto de desumanização e objetificação, parte indissociável do êxito da empresa colonial e racista.

O conceito de imagens de controle foi cunhado pela socióloga afro-americana Patricia Hill Collins, como algo que se dá independentemente da realidade subjetiva de qualquer mulher, mas se configura num sistema de ideias.

> A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres (COLLINS, 2019, p. 140).

Hill Collins sinaliza que tanto mulheres negras quanto mulheres brancas estão inseridas um espectro de imagens de controle, com os quais ao longo de sua vida precisarão colocar em fragilidade para poder constituir sua existência. Aquilo que o feminismo negro fundamentou com o termo de imagem de controle, frequentemente nomeamos como estereótipo, entretanto a contribuição das pensadoras afro-americanas avança para compreender como essa série prefixada de funções ou características para as mulheres negras estão a serviço de uma estrutura mais ampla, como parte da engrenagem para o bom funcionamento do poder. Entre os exemplos de imagens de controle elencados por Patricia Hill Collins estão a *mammy*, a matriarca, a *hoochie*, a mãe solteira dependente do Estado, a mulher negra raivosa, que emascula os homens em seu entorno. A imagem de controle não apenas diz respeito ao campo das representações, sobretudo, apresenta a expectativa social em torno de pessoas e quais devem ser suas posturas e papéis esperados. É nesse sentido que as obras realizadas por mulheres negras têm uma demanda de desmonte de um projeto político e histórico, que abala sua condição de devir. Há uma urgência de desmontá-lo artística, intelectual e politicamente para poder (re)existir. E

nesse caminho, por vezes, estão as cenas povoadas de dor.

Kilomba (2018, tradução nossa), em *Plantation Memories*, indagou o que a figura da escravizada Anastácia diria se não tivesse sido silenciada com uma máscara de Flandres. Os colonos ouviriam sua voz? A fala e o silêncio, segundo a psicanalista portuguesa, faziam e ainda fazem parte de um projeto análogo: o ato de falar e de ser escutado parte de uma negociação entre os sujeitos falantes e seus ouvintes. Ouvir é, neste sentido, um ato de autorização a quem fala. Fred Moten traça questionamentos sobre as condições de subjetividade para quem por séculos foi considerado *commodity* e se apercebe enquanto sujeito. Que modelo de sociabilidade nasce daí? Que segredo não revelado eclode quando essa condição de fala surge e junto com ela também a noção de vida privada.

Moten usa a expressão "gramática do sofrimento", que envolveria as temáticas e modos de produção das obras, mas também os atravessamentos carregados no próprio ato de falar. Interrupções, muxoxos, ruídos, modulações de voz, expressões, duplos sentidos, camuflagens entre dizer e desdizer, negociação entre uma subserviência involuntária e uma violência represada são alguns elementos constantes a serem observados, entre outros que emergem como rupturas no silêncio imposto e na produção de si num mundo antinegro. As interdições por séculos e as próprias configurações do poder hoje trazem implicações para as condições e modos da fala: o que preciso fazer para ser escutada? E qual o lugar da performance artística nesse horizonte de ruptura com um estado de coisas que promove sujeições?

Moten (2003, tradução nossa) afirma que a história dos afrodescendentes nas Américas é um testamento de que os objetos resistem: as cenas de sujeição, de sofrimento, de objetificação são revisitadas, numa constante negociação entre hipervisibilidade e ocultamento. Essas cenas são fundamentais para a história da performance negra nas Américas, com descendentes de pessoas escravizadas, mas para todo o horizonte de sua existência num mundo derivado da colonialidade: a dor é frequentemente restaurada, retomada, denunciada e teatralizada.

Nesse horizonte, o pensamento de Saidiya Hartman coloca em crítica as representações da violência sobre o corpo negro, mesmo quando há um horizonte crítico. Na introdução do livro *Scenes of Subjection*, a estudiosa sinaliza sua recusa a descrever cenas de violência sobre o corpo de uma mulher negra por considerar essa prática banal e por demais familiar[4] (HARTMAN, 1997, p. 9, tradução nossa). Na avaliação da autora, existe uma rotinização do sofrimento de pessoas negras desde o período colonial, com pouca variação no presente. Mesmo com a mudança de status social (saída da condição de *commodity,* bem móvel para condição de sujeito), a sociedade burguesa moldou-se de modo que há presunção de culpabilidade das pessoas negras em situações jurídicas[5] e a falta de efetividade na igualdade de direitos entre pessoas negras e brancas, mantém a representação do corpo negro em horizontes de violência, subalternização, desumanização.

Hartman lança um questionamento em torno da noção de liberdade – como um valor utópico, ainda sonhado e aspirado pela população negra na América. Para autora, a narrativa do progresso, com a chegada da liberdade, contrasta com a percepção comum entre pessoas negras de que vivem sob um regime distinto da escravidão, mas ainda não uma experiência de liberdade e igualdade. Numa sociedade miscigenada, como a brasileira, erguida sobre um projeto de democracia racial, uma afirmação dessa natureza seria mais complexa junto ao senso comum, pela própria dificuldade dos afrodescendentes se perceberam como negros. Porém o Brasil possui uma das maiores populações carcerárias do mundo (3ª colocada no *ranking*), com 758.676 pessoas em unidades prisionais no país (dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias do Governo Federal, em janeiro de 2020 (BRASIL, 2020). Desse hori-

zonte, 66,7% das pessoas encarceradas são pretas e pardas (ANUÁRIO DO FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2020).

Esse sobrevoo aparente para fora da arte, no caso da expressão artística e produção de si por pessoas negras, é um mergulho para dentro de horizontes comuns a urgências de falas e pautas, que se expressam nas obras das mais distintas linguagens. Ainda que em tempos de liberdade – mesmo que tardia ou frágil -, as representações sobre corpos negros se dão em horizontes de subalternidade, mostrando ser ainda provisória a condição de emancipação das existências negras. Para Hartman, a aparição dos sujeitos subalternizados se dá dentro de uma produção de pensamento que é de elite: os espaços de possibilidade de fala, aquilo que estamos autorizadas a falar, onde somos autorizadas estar. Os documentos que enredam a história ainda são moldados e produzidos por mãos brancas – mesmo aqueles aparentemente aliados, que narram crimes e violações, por vezes também em suas narrativas, produzem barbarismos. Para o pensamento de Hartman, ao pensar a construção de discursos por pessoas negras ou sobre pessoas negras, é importante reconhecer que a história do dominante para ser consolidada precisa da reclamação dos sujeitos subalternizados. Como um antagonismo necessário para existência de determinadas estruturas de poder.

Para pensar a performance negra faz-se necessário reconhecer esse primeiro horizonte no qual as condições de produção se dão, bem como observar que as produções emergem também uma urgência de quebra a essas condições dadas. Como um rompimento, uma transfiguração necessária para que o projeto de desumanização e comoditização de povos negros (e dos originários) possa ser fragilizado. Ainda se faz necessário para artistas negras em suas obras friccionar essa gramática colonial construída e a crise do projeto de modernidade, que exclui a presença negra (ou a reduz à força de trabalho necessária para produção das *commodities* a serem vendidas no Velho Mundo).

A filósofa Denise Ferreira da Silva considera que há toda uma lógica global de subjugação racial que tem papel crucial para o capital, como uma ferramenta das mais eficazes e consistentemente empregadas mesmo na atualidade. Na obra *A Dívida Impagável*, a estudiosa afirma que os eventos globais que mobilizam as renovadas políticas de identidade não afetam as lógicas de expropriação dos recursos. São citados pela autora:

> [...] a invasão do Afeganistão e do Iraque, no início deste século, os conflitos incessantes na República Democrática do Congo, e depois, no Sudão, Nigéria, Etiópia, Eritreia, e agora, a guerra na Síria, Yemen, e outros conflitos de baixa intensidade midiática, que se observam no Haiti, Jamaica, Colômbia, Venezuela, México (SILVA, 2019, p. 36).

As políticas da diferença enquanto oposição, antagonismo mantém-se vivas, ativas e imperando sobre a ordem do mundo.

E é nesse horizonte que, para Silva, as poéticas de mulheres negras revelam uma potência de ruptura epistemológica:

> [...] a poética negra feminista vislumbra a impossibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual a decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível (SILVA, 2019, p. 37).

Para autora, a produção de mulheres negras convoca a instauração de outro tempo, a ruptura com a noção de separação e ordenamento e afirmação das noções de implicação e afetação, compreendendo que estas produções desestabilizam as noções de representação – por aspirar romper com a perspectiva do corpo de produção (do desejo e

sua consequência, a procriação) e com a violência que circunda a existência dos corpos negros:

> [...] o corpo negro é dado à representação como já sendo o corpo da violência, o corpo escravo, o corpo empregado, o corpo linchado da criança negra, o corpo feminino, e o corpo masculino. Sempre-já como da pessoa negra violada/violenta pelo sempre já valorizado/protegido outro(a) branco(a) – isto é, um corpo somente capaz de significar as arquiteturas jurídico-econômicas da Escravidão, do Patriarcado e do Capitalismo. Este é o meu ponto: o excesso que é a violência nunca-exposta, a violência resolvida pela lei, pelo estado, contida pela sociedade civil hegeliana, entra na própria constituição das categorias políticas, como negridade e branquidade, empregada doméstica e dona de casa, nativo e colonizador, senhor e escravo (SILVA, 2019, p. 70).

Em convergência com o pensamento de Hartman e Moten, Silva aponta como potente a recusa à representação – fora da letra, fora da fala organizada, rompendo com os espaços controlados de expressão pela estrutura de poder branca. Abrir-se a esse conjunto de recusas não resolveria a violência colocada, a gramática consolidada, mas também apontaria para uma saída do lugar dado negro-branco. Dentro do pensamento da filósofa brasileira é reiterada a noção de que a fala da súplica fortalece o lugar e a expressão do mestre/ senhor/ colono/ branco. E a poética de mulheres negras, calcada no corpo, o corpo da exterioridade, da espacialidade, o corpo que existe em excesso, que não aspira uma anulação em nome da mente, é o território que possibilita a resistência e a reexistência:

> [...] o corpo sexual feminino, o descritor de um excesso (em relação à produtividade jurídica, econômica e simbólica) cósmico, quero dizer, infinito (por ser imensurável), abre a possibilidade para uma crítica radical do presente-global capaz de escapar das armadilhas da diferença cultural. Por um lado, como o traço irresolúvel de um Outro desejo, este corpo desestabiliza apropriações imediatas da figura da Mulher, justamente nas quais a própria encontra-se contida pela imposição patriarcal da maternidade. Além disso, assim como no esquema triplamente produtivo – (a) *como* a trabalho (morto) escravo da acumulação primitiva; (b) *como* a empregada doméstica, a trabalhadora do setor de serviços, funcionária da fábrica, a diarista; e (c) *como* a reprodutora de trabalhadores –, o corpo da mulher negra conserva a possibilidade de um Outro desejo. Um desejo que não pode alimentar a maquinaria do capitalismo global ou as críticas ao mesmo tempo porque o texto político fundamental aos dois campos não a contempla. Fora do Patriarcado e fora da História (as narrativas do sujeito transparente [a coisa da interioridade e da liberdade]), o desejo prometido pelo corpo sexual feminino continua como um guia ainda por ser delineado para uma práxis radical, a qual também é uma crítica racial e uma intervenção feminista capazes de confrontar os efeitos de subjugação produzidos pela apropriação da mulher subalterna global em nome da liberdade (SILVA, 2019, p. 76-77, grifos da autora).

Dentro do pensamento da filósofa brasileira, o corpo da mulher, mais ainda o corpo da mulher negra e da mulher nativa, não são representáveis, especialmente quando rompem com a figuração do desejo: essa ruptura torna possível o surgimento de novos textos. Importante observar que essa noção de que as mulheres não são representáveis refere-se à perspectiva da língua, bem como dos espaços jurídicos e não necessariamente uma perspectiva de representação no horizonte artístico, mais ainda nos nossos horizontes das artes cênicas. Nas palavras de Denise Ferreira da Silva, a poética radical feminista é uma práxis radical por dissolver as separações e exigir decolonização:

> Uma reconstrução do mundo através da restauração do valor total sem o qual o capital não teria prosperado e do qual ainda se sustenta. Entretanto, ao

> mencionar o termo reconstrução não me refiro à reparação ou à restituição de uma determinada quantia que corresponda ao que o capital mercantilista e o capital industrial adquiriram através da expropriação colonial desde o século XVI. A decolonização exige a implantação de outras arquiteturas jurídico-econômicas de retificação através das quais o capital global restaura o valor total que continua a derivar da expropriação do valor total rendido pela capacidade produtiva do corpo do escravo e da terra do nativo (SILVA, 2019, p. 96-97).

Contudo a Poética Feminista Negra apontada pela filósofa como um projeto radical de ruptura convive com a gramática ainda muito consolidada para determinação de pessoas negras, seja na violência simbólica, seja na violência da expropriação das forças, seja na contínua banalização das vidas. Porém, como apontou Moten, os objetos resistem e atravessam o tempo em sua recusa de ser um fetiche ou um objeto. A recusa é estratégia artística e de luta.

Ao refletir sobre aquilo que intitula como romance de protesto, do final do século XIX e primeira metade do século XX - a saber obras sobre o período da escravidão negra nos Estados Unidos da América -, o escritor James Baldwin tece uma crítica sobre a relação entre a violência retratada na obra e a relação cuidadosa com a linguagem.

> O que mantém a sociedade coesa é nossa necessidade; nós a mantemos unida com lendas, mitos, coerções, tremendo que sem ela sejamos lançados naquele vazio no qual, tal como a terra antes de ser pronunciado o Verbo, estão ocultos os alicerces da sociedade. É deste vazio - nós mesmos - que a sociedade tem a função de nos proteger; mas é só esse vazio, nossos seus desconhecidos, sempre a exigir um novo ato de criação, que pode nos salvar "do mal que há no mundo". Com o mesmo movimento, e ao mesmo tempo, é em prol disso que lutamos de modo incansável, e é disso que, incansavelmente, nos esforçamos para fugir (BALDWIN, 2020, p. 47).

Baldwin nos convoca para tomar posse dos domínios da estética com radicalidade - a experiência estética para ocorrer prescinde de abertura para algum vazio, pois é no vazio que nos permitimos ao desconhecido e diante dele, à experiência. Nessa radicalidade de busca pelo vazio, também o plano de fuga: tanto quanto o embate, a fuga é luta e movimento. Moten, que nos lembra que o plano de fuga é um lugar de potência, criação e segurança numa sociedade antinegra, sinaliza que ao renunciar à representação das cenas de sujeição, ela ainda se inscreve no gesto. Porém essa ruptura marca um ato e anuncia outra direção, ou tentativa. A recusa a permanecer nos horizontes esperados nos permite abertura para criação. A recusa também ao compartilhamento das exposições de dor sem tratamento - que revitimiza quem sofre, que fetichiza e adensa sua desumanização - mesmo com boas intenções e vontade de denúncia pode ser um gesto.

Referências

ALBERTI, V.; PEREIRA, A. A. (org.). **Histórias do movimento negro no Brasil**: depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Pallas: CPDOC-FGV, 2007.

ANUÁRIO DO FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 14, 2020. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf. Acesso em: 2 mar. 2020.

BALDWIN, J.. **Notas de um filho nativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BRASIL. **Dados sobre população carcerária do Brasil são atualizados**: nova ferramenta de visualização dos dados penitenciários vai possibilitar comparar informações de diferentes anos e categorias. 2020 atual. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/pt-br/noticias/justica-e-seguranca/2020/02/dados-sobre-populacao-carceraria-do-brasil-sao-atualizados. Acesso em: 2 mar. 2020.

HARTMAN, S. **Scenes of Subjection**: terror, slavery and self-making in Nineteencentury America. New York: Oxford University Press, 1997.

HOOKS, B. **Black looks**: race and representations. New York: Routledge Taylor; London: Francis Group, 2015.

HOOKS, B.. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. de Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, ano 3, n. 2/95, p. 464-478, 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf. Acesso em: 1 set. 2021.

KILOMBA, G. **Plantation memories**: episodes of everyday racism. Münster: Unrast Verlag, 2018.

MOTEN, F. **In The Break**: the aesthetics of the black radical tradition. University of Minnesota Press: ProQuest Ebook Central, 2003.

SANTANA, M. **Mulheres negras (auto)-(re)invenções**: devires e criação de novos discursos de si nos corpos de mulheres negras. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34617/1/Tese%20Mulheres%20Negras%20Re%20Inven%c3%a7%c3%b5es%20de%20Si_M%c3%b4nica%20Pereira%20de%20Santana.pdf. Acesso em: 1 set. 2021.

SILVA, D. F.da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. Disponível em: https://casadopovo.org.br/divida-impagavel/. Acesso em: 1 set. 2021.

Notas

1 Jack Elesbão em depoimento concedido em abril de 2020 para Mônica Santana disponibilizada em sua Tese de Doutorado (SANTANA, 2021, p. 248) em Artes Cênicas defendida em Salvador na Universidade Federal da Bahia em 2021.

2 Priscila Rezende em depoimento concedido em abril de 2020 para Mônica Santana disponibilizada em sua Tese de Doutorado (SANTANA, 2021, p. 285) em Artes Cênicas, defendida em Salvador na Universidade Federal da Bahia em 2021

3 Priscila Rezende em depoimento concedido em abril de 2020 para Mônica Santana disponibilizada em sua Tese de Doutorado (SANTANA, 2021, p. 288) em Artes Cênicas defendida em Salvador na Universidade Federal da Bahia em 2021

4 "Are we witness who confirm the truth of what happened in the face of the world-destroying capacities of pain, the distortions of torture, the sheer unrepresentability of terror, and the repression of the dominant accounts? Or are we voyeurs fascinated with reppelled by exhibitions of terror and sufferance?"

5 No contexto estadunidense, de acordo com Saidiya Hartman, a inferioridade de pessoas negras deixou de ser um padrão legal, porém a partir de estratégias do racismo estrutural, a população negra manteve-se subjugada dentro de um corpo político. A 13ª Emenda da Constituição Americana nega a escravidão, mas deu margem a outros regimes de servidão atualizados e camuflados, mantendo a população afro-americana como cidadã de segunda categoria.

✯ EMPRETECER O TEATRO
ESCURECER A CONSCIÊNCIA
EXPURGAR A BRANQUITUDE INTERNALIZADA

Bárbara Santos

Dramaturga, diretora, atriz, autora, roteirista, cineasta, pesquisadora e ativista feminista antirracista. Coordenadora artística do espaço teatral KURINGA, em Berlim, e fundadora da Rede Ma(g)dalenas Internacional . Autora do livro Teatro das Oprimidas. Destacou-se como atriz coadjuvante no filme A vida invisível de Eurídice Gusmão, ganhador do Grand Prix da mostra Un Certain Regard em Cannes 2019.

Resumo: No texto, a autora faz um relato histórico crítico do processo de empretecimento do método do Teatro do Oprimido – sistematizado pelo teatrólogo Augusto Boal – desde o núcleo de negros universitários (1993) até a formação e consolidação do grupo Cor do Brasil. As memórias da sua trajetória como mulher preta periférica e suas práticas artivistas dentro e fora do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro estão imbricadas na criação do Teatro das Oprimidas, Rede Ma(g)dalenas Internacional e nos ensaios, laboratórios e espetáculos do coletivo carioca.

Palavras-chave: Teatro das Oprimidas; cor do Brasil; teatro-fórum; teatro-jornal.

BLACKENING THE THEATER
DARKEN OF CONSCIOUSNESS
EXPUNGE INTERNALIZED WHITENESS

Abstract: In the text, the author makes a critical historical account of the blackening process of the Theater of the Oppressed method – systematized by the playwright Augusto Boal – from the group of black university students (1993) to the formation and consolidation of the Cor do Brasil group. The memories of her trajectory as a peripheral black woman and her artivist practices inside and outside the Center of Theater of the Oppressed in Rio de Janeiro are intertwined in the creation of the Theater of the Oppressed women, Rede Ma(g)dalenas Internacional and in the rehearsals, laboratories and shows of the carioca collective.

Keywords: Theater of the Oppressed; color of Brazil; theatre-forum; theater-newspaper.

Eu sou carioca da gema, do samba, da praia e da Lapa. Cria da zona norte, de escola pública e de movimentos sociais. Mulher negra, formada em sociologia, educadora da rede pública de educação, professora sindicalizada e ativista. Conheci o Teatro do Oprimido em 1990 e, a partir daí, foram muitas as transformações e aprendizados. Trabalhei com o teatrólogo Augusto Boal por duas décadas. Em 1995, iniciei uma carreira internacional que abrange mais de 40 países, nos cinco continentes desse mundo que nos desafia. Aprendi outros idiomas e avancei em minhas próprias pesquisas chegando ao Teatro das Oprimidas e às Estéticas Feministas. Sou diretora artística de coletivos teatrais, fundei uma rede internacional de teatro feminista, sou autora de três livros[1], alguns deles traduzidos para espanhol, italiano e inglês, e criei e coordeno um programa de qualificação que tem sede em Berlim, Alemanha, e que recebe participantes dos quatro cantos do mundo.

Vivo entre o Rio de Janeiro e Berlim.

No Rio de Janeiro, sou colaboradora do Centro de Teatro do Oprimido – CTO RIO e diretora artística de projetos e dos grupos teatrais Cor do Brasil e Coletivo Madalena Anastácia. Em Berlim, sou diretora artística do teatro KURINGA, do grupo teatral Madalena-Berlim e do festival bianual Estéticas de Solidariedade, para o qual, a cada edição, dirijo uma produção artística inédita com elenco internacional.

Como performer, sigo minha pesquisa sobre o fluxo do corpo colonizado para o corpo político. Como atriz, concentro minha atuação no audiovisual. Fui indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2020 – Prêmio Grande Otelo, da Academia Brasileira de Cinema – como melhor atriz coadjuvante por minha atuação como Filomena (Filó) em a "A Vida Invisível", filme de Karim Aïnouz. Me constituí diretora e roteirista de cinema por meio da produção do filme média metragem musical *Quarta-Feira* (30'), do qual sou também letrista e melodista de todas as músicas. O filme estreou na BERLINALE – 2023, Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Nessa trajetória de mais de três décadas, me tornei artista: dramaturga, diretora, atriz, autora, poeta, letrista e melodista – em uma jornada artivista-feminista-antirracista-decolonial. Foi preciso uma eternidade para entender e desenvolver a interseccionalidade da minha existência e do meu trabalho. São processos estéticos e experiências de vida que têm sido sistematizados e publicados como artigos e livros, a fim de compartilhar saberes e contribuir com outras praxis e a produção de novos saberes.

Para entender, não basta saber

Em 1981, em meio à reabertura democrática, concluí o curso de formação de professores no Instituto de Educação do Estado do Rio de Janeiro (IERJ), sem nunca ter tido professora ou professor negro. Tive algumas colegas não brancas (não saberia dizer como elas se definiriam) e pouquíssimas negras.

Como estudante, escrevi um musical criticando o curso: o abuso de poder de professores e professoras, a estrutura curricular distante de nossa realidade e a injustiça do processo de avaliação. Diziam não haver mais censura no país, mas fomos proibidas de mostrar nossa montagem para as alunas das outras turmas. Apenas equipe de docentes pôde nos assistir.

Mesmo sem conhecer o Teatro do Oprimido, aos 18 anos, eu já sabia que a linguagem teatral podia estimular a visão crítica da realidade.

Pouco depois, ingressei no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense – UFF, em Niterói, Rio de Janeiro. Como estudante universitária, convivi com poucas pessoas negras: havia uma pequena presença entre colegas e alguma representatividade entre docentes.

Me tornei professora do Município do Rio de Janeiro, e fui uma das poucas professoras negras em todas as escolas que lecionei.

Em 1990, me deparei com o Teatro do Oprimido – TO, fruto do ativismo cultural e políti-

co do teatrólogo Augusto Boal, homem branco de classe média, junto a diferentes coletivos ao longo de sua carreira. Sabemos que os homens brancos das classes privilegiadas constituem as principais referências de quase tudo que estudamos ou praticamos, criando a impressão de que têm mais capacidade. Augusto Boal, desde seu lugar social de privilégio, usou as possibilidades que dispunha para lutar contra injustiças e, também, questionar a injustiça do privilégio que limita possibilidades para outros. Não conheci muitos outros homens brancos de classe média cientes que também formam um grupo social específico caracterizado por sua condição privilegiada.

No Teatro do Oprimido, entre oprimidos e oprimidas, eu pertencia ao grupo majoritário: pessoas negras, pobres e de origem periférica. Entre facilitadores, eu representava a exceção, já que a maioria era branca de classe média.

Em 1994, assumi a chefia de gabinete do Mandato do Vereador Augusto Boal, eleito pelo Partido dos Trabalhadores – PT. Nesse ambiente, uma vez mais a experiência de ser minoria e exceção. A maioria das chefias de gabinete também era formada por homens brancos, de classes privilegiadas.

> Uma vez, fui a uma reunião para as chefias de gabinete na sede do PT. Perguntei a uma funcionária onde seria a reunião e, ao invés de me indicar o local, ela me explicou que a tal reunião era exclusiva para parlamentares e respectivas chefias. Desconsiderei o subtexto da funcionária, que não conseguia associar a minha aparência ao cargo que eu ocupava, e revelei que eu era uma das pessoas esperadas para a reunião, pois era a chefe de gabinete do Vereador Augusto Boal. Não satisfeita, a funcionária verificou a lista para conferir meu nome. O que não fez com vários homens-brancos-engravatados que passavam diretamente sem serem questionados. Naquele momento, preferi imaginar que ela conhecia a todos pessoalmente.

Durante o Mandato do Vereador Augusto Boal, fui ativa colaboradora no processo de concepção, desenvolvimento e sistematização do Teatro Legislativo, técnica que depois difundimos no Brasil e em outros países e, que, a partir de 2016, eu desenvolvi como Teatro Legislativo Feminista.

Em 1995, fiz minha primeira viagem internacional para o Reino Unido e ampliei meu contato com o extenso mundo internacional do Teatro do Oprimido, que se confirmava: entre especialistas, mundo masculino e monocromático – homens brancos; entre oprimidos e oprimidas: mundo diverso e "colorido".

Os destaques internacionais do mundo do Teatro do Oprimido dos anos 1990, assim como em outros mundos, eram homens, brancos e de classes privilegiadas, do Norte do mundo. Lutavam contra a opressão desde o lugar de aliados. Acho fundamental não desqualificar o compromisso dessas pessoas com a transformação da sociedade. Ao mesmo tempo, também sublinhar esse lugar de privilégio, essa identidade comum à maioria das pessoas que assumiam posições de destaque e de prestígio. Era evidente o desequilíbrio entre homens e mulheres e entre brancos e negros (e demais grupos de pessoas de outras origens étnico-raciais). As questões raça, classe e gênero acompanharam toda a minha trajetória no Teatro do Oprimido, mesmo quando não estive ciente de seu impacto.

De praticante criativa do Teatro do Oprimido – primeiro Rio de Janeiro até seguir Brasil adentro e mundo afora –, me tornei referência internacional do método, e, como tal, experimentei a solidão vivida por pessoas "negras únicas" em ambientes brancos ou "mulheres únicas" em ambientes masculinos. Por muitos anos, em diferentes circunstâncias, fui essa "pessoa única", onde quer que estivesse como mulher, negra, oriunda da classe trabalhadora.

Com a multiplicação das viagens internacionais, a divisão entre os mundos era ratificada nos aeroportos, onde as pessoas são classificadas como

humanas (detentoras do direito de circular) ou como *suspeitas*. Apesar da infinidade de carimbos e vistos no passaporte, me habituei a ser extra investigada. Se eu fosse uma mulher branca, provavelmente, meu passaporte representaria um privilégio social por atividade turística ou profissional. Como mulher negra do Sul Global, os carimbos no passaporte geram desconfiança. Enquanto examinam os documentos, parecem se perguntar: "O que faz *essa aí* mundo afora com tanta frequência?" Quando quero evitar problemas, levo recortes de jornais, revistas, folhetos e posso observar a surpresa de quem confere meu rosto estampado como autora dos livros que carrego.

> A caminho de uma conferência em Portugal (2019)...
> Chego à cidade do Porto em um voo que saiu de Berlim, onde vivo. Sigo o fluxo das pessoas que buscam a saída. Todas passam direto. Estamos no setor de voos internos, dentro da Europa, onde não há controle alfandegário e a saída é simplificada. De repente, uma voz e um corpo me interrompem: Senhora! Um guarda se aproxima de mim e de mais ninguém. Nenhuma outra pessoa a minha frente ou ao meu redor é abordada. O guarda me olha como quem tem certeza de que sabe quem eu sou. Me sinto um ser genérico, uma representação coletiva de algo que ele conhece em profundidade. Como se fora socialmente transparente. Ali, mais uma vez, me dou conta que pessoas como eu, em lugares como aquele, não têm direito explícito à individualidade. Pessoas que enfrentam um constante processo de desumanização e que não têm direito à dúvida, já que são, evidentemente, suspeitas de alguma possível ilegalidade. Olho nos olhos do guarda, representante da autoridade aeroviária, com a consciência histórica de uma mulher negra brasileira em um aeroporto de Portugal, e digo: Boa tarde! Vai parar a negra? É isso? Só de me olhar já sabe quem eu sou? Ele, surpreso, com olhos esbugalhados, depois de alguns segundos em silêncio, me pergunta: De onde está vindo? Eu respondo como quem sabe que a resposta é tão desnecessária quanto a pergunta: De Berlim! E ele simplesmente me deixa passar. Nada havia para averiguar. Naquele momento, havia apenas o voo de Berlim chegando. Ele executara o ato de interromper. Interromper uma interrompível. O ato de atravessar uma individualidade não reconhecível e exercer o direito de pré-definir quem lhe parecia previamente definível. As outras pessoas viajavam em um itinerário sem controle extra de fronteira. Eu não.

Naquela primeira viagem ao exterior, em 1995, trabalhei em Newcastle, nordeste da Inglaterra. Minha amiga Gerry (Geraldine Ling) me levou para assistir *Sonhos de uma noite de verão,* encenado por um dos elencos da Royal Shakespeare Company, companhia teatral especializada nas obras de William Shakespeare. Levei um susto ao constatar que a protagonista era interpretada por uma atriz negra e que o elenco era composto por pessoas brancas, negras e de outras origens étnico-raciais. Uma experiência que nunca havia vivido no Brasil. Eu estava na Europa, diante de um clássico de Shakespeare encenado por uma grande companhia britânica, com uma protagonista negra e um elenco racialmente diverso. Minha cabeça virava do avesso sem que eu pudesse dimensionar o sentido que aquilo ainda teria pra mim.

Em 1993, no Centro de Teatro do Oprimido – CTO, Augusto Boal dirigiu o espetáculo de Teatro-Fórum *Cada Macaco no seu galho!,* sobre o racismo de uma família branca em relação à namorada negra do seu filho único. Na história, a namorada negra tentava agradar a família branca para ser aceita, mas enfrentava uma humilhação sofisticada, cercada de "simpatia". A encenação tinha um estilo de comédia recheada de lugares comuns e discriminação sem realmente chegar a abordar o racismo estrutural.

No mesmo período, também com direção de Augusto Boal, montamos a peça de Teatro Invisível *O negro que se vende*, sobre a história de um trabalhador negro que, cansado da exploração de seu trabalho, decidia se vender como escravo em uma feira

livre na esperança de ter condições mínimas de sobrevivência, o que o salário-mínimo, nem de longe, lhe garantia. A encenação tinha uma abordagem mais estrutural, à exploração capitalista. Entretanto, a proposta dramatúrgica de um negro se vendendo como escravo em praça pública, era de um diretor branco.

Se fosse agora, ambas as encenações seriam questionáveis por entendermos que produções artísticas com narrativas negras devem ser concebidas, dirigidas e encenadas preferencialmente por artistas negras e negros ou, pelo menos, tê-los nos espaços de concepção, decisão e produção.

Fui coordenadora geral do Centro de Teatro do Oprimido – CTO, participei de diversos espetáculos como atriz e/ou como diretora, fundei e dirigi variados grupos que discutiam questões relativas à discriminação social, inclusive racial, escrevi e coordenei mais de uma dezena de projetos e articulei centenas de ações concretas e intervenções pontuais, sem garantir que o racismo se convertesse em um tema estrutural/central para a instituição até 2008, quando deixei de ocupar a posição.

Cor do Brasil

Até 2010, o Coletivo de Estudantes Negros Universitários – CENUN (1993 – 1997) havia sido o único grupo atuante no CTO, com elenco exclusivamente negro, que tomou o racismo estrutural como tema prioritário. O grupo foi coordenado/dirigido por Licko Turle, homem negro, e Helen Sarapeck, mulher branca. Se o grupo fosse formado agora, certamente, a composição racial da dupla de facilitadores seria discutida. Na época (anos 1990), o tema não constituía questão relevante para a nossa equipe. Gênero, raça e classe não estavam no centro das reflexões em relação a função Kuringa (facilitador do Teatro do Oprimido). A percepção era de uma certa "neutralidade técnica" desta função, ou seja, uma Kuringa poderia trabalhar com qualquer grupo, independente das características deste, contanto que estivesse tecnicamente habilitada a dinamizar o processo de trabalho.

Em setembro de 2010, o companheiro Mamadou DIOL, do grupo Kaddú Yaraxx, de Dakar, Senegal, me enviou um convite para levar um grupo do CTO ao III Festival de Artes Negras que teria uma sessão exclusiva de Teatro do Oprimido, resultado da articulação e do impacto da atuação dele e seu grupo. Depois de 20 anos de uma intensa produtividade com o Teatro do Oprimido, não havia uma peça do nosso repertório que refletisse a perspectiva afrodescendente brasileira ou analisasse o racismo estrutural, mesmo sendo a maioria de oprimidos e oprimidas, dos grupos e dos projetos do CTO, formada por pessoas negras.

A branquitude não tem o privilégio reproduzido apenas pelo fato se ser branca a maioria das pessoas em posição de destaque e com poder de decisão. A manutenção desse privilégio também se deve à branquitude internalizada em pessoas negras como ideologia dominante. Para viver a negritude, para além da necessidade de empretecer a consciência, descobrir ser negra ou negro é preciso também expurgar essa branquitude internalizada.

Nesse sentido, uma de minhas estratégias de longo prazo, foi desenvolver uma política de "empretecimento" institucional, garantindo a formação de uma nova geração de facilitadores negras e negros, especialmente integrantes de grupos populares, para compor a equipe do CTO.

Apesar da falta de um espetáculo específico sobre racismo estrutural, a essa altura, havia mais pessoas negras em posições de destaque no CTO, tanto na equipe artística quanto na administrativa. Com essas pessoas, compartilhei a notícia do convite e a estratégia de produção teatral.

Escrevi uma peça em estilo de um musical, minha forma de expressão preferida, sobre como o racismo estrutura a sociedade brasileira e como isso impacta a experiência de vida de pessoas afrodescendentes. O roteiro foi baseado em minha própria experiência de vida, em processos coletivos

desenvolvidos em laboratórios teatrais específicos sobre racismo que realizamos desde 2007, nas histórias de diferentes grupos e no contexto brasileiro daquele momento.

A princípio, queríamos fazer um elenco composto exclusivamente por afrodescendentes, mas não conseguimos, mesmo convocando todas as pessoas negras da instituição, inclusive, integrante da equipe administrativa.

Claudia Simone, mulher negra, assumiu a direção artística, Roni Valk, homem branco, tomou a tarefa de criar os arranjos e de fazer a direção musical da obra, Charles Nelson, homem negro, criou as coreografias, Cachalote Mattos, homem negro, concebeu a cenografia e Zitto Bedat, homem negro, e Angela Fagundes, mulher negra, os figurinos. O elenco inicial foi formado por: Alessandro Conceição, Cachalote Mattos, Fernanda Dias, Charles Nelson, Graça Silva, Janaina Ricardo, Bastïen Viltart e Roni Valk: 5 pessoas negras, 1 pessoa em processo de autodefinição e 2 pessoas brancas.

O espetáculo estreou em novembro na sede do CTO, como uma espécie de ensaio geral aberto ao público, para uma primeira experiência de Fórum antes da viagem. O elenco viajou para o Senegal em dezembro. Nos encontramos na cidade de Ziguinchor, onde tive a chance de fazer uma supervisão artística e, também, fazer a primeira "kuringagem", na estreia em solo africano. Em seguida, saindo de Ziguinchor, o espetáculo viajou fazendo um *tour* por diversas comunidades no percurso, até chegar a Dakar e participar do Festival.

De volta ao Rio, o elenco fez outras apresentações e se consolidou como um grupo que assumiu o mesmo nome do espetáculo: Cor do Brasil.

Demorou ainda algum tempo para o elenco se converter em um grupo formado exclusivamente por artistas negras e negros. Isso não foi sem conflito. Os detalhes desse processo foram descritos por Alessandro Conceição em sua dissertação de mestrado, para o Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET).

Quando a dramaturgia da vida desafia a dramaturgia teatral

Com o espetáculo Cor do Brasil, queríamos questionar a realidade estabelecida e seguir descobrindo perguntas ainda não-formuladas. Por meio da peça teatral e do diálogo com a plateia, nosso objetivo era seguir investigando os mecanismos de opressão, objetivos e subjetivos, que provocam, mantém e proliferam a desigualdade racial, nos diversos setores da sociedade brasileira.

Sempre estivemos cientes que a percepção das desigualdades raciais no Brasil é difusa. Apesar dos irrefutáveis exemplos concretos, – percentuais de presença de afrodescendentes nos postos de poder, no sistema penitenciário, no trabalho informal, na classe média, nas universidades, na mídia, nas artes, a questão segue invisibilizada.

Para ver, não basta olhar, é preciso prestar atenção e não se deter nas aparências. Buscar o que está por detrás da imagem. Sentir para além da superfície. Escutar para além das palavras ditas. Deixar o não-dito vir à tona. A estética, como campo de batalha estratégico, pode tanto ocultar quanto trazer à tona elementos escamoteados e ocultados pela realidade. De dentro da Estética do Opressor é preciso criar condições para saltar em direção à Estética do Oprimido, com cores, sons, movimentos e percepções próprias. Construir o espelho onde seja possível ver a própria imagem e desenvolver Estéticas Feministas Antirracistas.

Quisemos trilhar caminhos estéticos que nos levassem à retirada de véus que mascaram a realidade. Jogamos luz em paradigmas de beleza, de pureza, de limpeza, de bondade, de inteligência, de moralidade e de justiça, que valorizam a influência branca europeia e descredibilizam a herança negra africana.

Em nossos processos artísticos (ensaios, laboratórios, centros de estudo), garantimos espaço para trabalhar as dimensões subjetivas, dar visibilidade às armadilhas emocionais que fragmentam e confundem os e as afrodescendentes no reconhe-

cimento de sua identidade. Perceber quais impactos a dimensão subjetiva pode ter no front objetivo de luta contra o racismo e a desigualdade racial que gera abismos étnico-sociais e mantém privilégios e status baseados na injustiça.

Queríamos também investigar a interseção do racismo com outras opressões. Quanto mais avançávamos, mais percebíamos a complexidade na qual nossa luta específica estava inserida.

Mesmo reconhecendo a riqueza do espaço misto para analisar diferentes perspectivas na discussão do racismo, sentíamos a profunda necessidade de estar entre iguais para abordar perspectivas que eram específicas de quem carregava a história do racismo no próprio corpo, por isso foi tão importante chegar a um elenco exclusivamente formado por artistas afrodescendentes.

Apesar de querermos investigar a especificidade de nossa experiência como afrodescendentes frente ao racismo, nosso desafio foi trabalhar sem passar a impressão que se trata de um problema das pessoas negras. Mesmo sendo as pessoas mais prejudicadas pela existência do racismo, buscamos evidenciar que o tema pertence a toda a sociedade e deve ser tarefa de todos e todas enfrentá-lo e eliminá-lo. O que significa dizer que cada grupo social, cada pessoa deve assumir sua responsabilidade, seu protagonismo e seu compromisso com a tarefa coletiva de transformar a sociedade.

Quando nasceu, o espetáculo *Cor do Brasil* tinha a ambição de abordar temas como: o mito da miscigenação e da democracia racial; a estética negra; as cotas estudantis para negros e negras; o colorismo, entre outros. Como se aquela fosse a única oportunidade de abordarmos as opressões que nos afetavam. A concentração de temas também simbolizava o grito aprisionado na garganta, a necessidade de garantir espaço para a discussão das especificidades que cercam o racismo como estratégia de dominação e manutenção de privilégios.

O grupo se tornou estável, tendo a oportunidade de fazer dezenas de apresentações e dialogar com plateias distintas por meio das sessões de Teatro Fórum (quando a plateia é convidada a interagir, a fim e buscar alternativas para o problema encenado). Essa experiência interativa nos permitiu a autocrítica coletiva. Nos demos conta que a *sobrecarga temática* de nossa dramaturgia refletia a sobrecarga da vida de pessoas pretas, que têm menos recursos econômicos e por isso se subjugam a uma intensa rotina de trabalho para garantir o direito de estudar, de acessar bens culturais e de ter uma vida digna. Além de estar constantemente sobressaltados com as distintas e contínuas experiências de racismo às quais estão subjugadas.

Evidente que, com tantas urgências, temos dificuldades em estabelecer prioridades temáticas, já que somos chamados a responder demandas diversas cotidianamente de forma ininterrupta. Como ativistas, em determinados períodos, não conseguimos sequer corresponder às demandas mais urgentes, impostas por uma realidade extremamente injusta. Sem ter condições de estar presentes em todas as manifestações, protestos e momentos de discussão que gostaríamos de estar, tentamos nos dividir, mas, nem assim, é possível estar nos fronts de luta, que nos parecem fundamentais.

Entendemos nossa angústia estética e percebemos a ineficiência de sobrecarregar uma obra teatral com diversos temas ao mesmo tempo, quando nosso objetivo é estimular o diálogo com a plateia. Entretanto, diante de uma sobrecarga temática, a plateia tem dificuldade em escolher uma área de atuação ou, pior ainda, se sente intimidada e desencorajada, por ter a impressão de que os desafios colocados na encenação ultrapassam suas possibilidades de ação.

Para garantir a eficácia do Teatro Fórum, é fundamental buscar o equilíbrio constante e evitar os extremos: nem criar a ilusão de que a transformação da realidade é apenas uma questão de vontade individual e nem dar a impressão que as barreiras são intransponíveis, não existindo alternativa palpável para a superação do problema encenado.

Para facilitar as sessões de Fórum, algumas vezes definíamos com a plateia uma área prioritária para a interação e, outras vezes, redefiníamos a obra, fazendo adaptações com algumas partes da peça, conforme a plateia.

A partir de nossas análises, começamos a buscar um foco temático para chegar a uma per-

gunta central, sabendo que esta, invariavelmente, estaria sempre interligada a perguntas transversais e complementares.

Em nossa jornada investigativa, composta por diversos laboratórios teatrais, trabalhando prioritariamente com o Teatro Jornal, decidimos aprofundar e concentrar nossa pergunta na questão do extermínio do povo negro, em especial, da juventude negra: um projeto estrutural executado pela mão armada do estado contra os mais necessitados de seu apoio e amparo. Estávamos, ao mesmo, cientes da complexidade da pergunta e decididos a enfrentar esse desafio pela urgência de colocar o tema em discussão.

Desse processo estético-pedagógico-poético-político, nasceu o espetáculo *Saco preto*, com o qual conseguimos ultrapassar a angústia de querer abordar todos os temas de uma vez, mas caímos em outro desafio para a dramaturgia do Teatro Fórum: o *fatalismo*.

Augusto Boal insistia que no Teatro Fórum devemos evitar questões fatalistas, exatamente pela dificuldade de se encontrar alternativas de encaminhamento. Nesses casos, ao invés de estimularmos a plateia a se engajar na busca de alternativas, podemos convencê-la de que não vale o esforço da tentativa, o que, em última instância, é o resultado inverso ao que o Fórum pretende.

Situações extremas, como conflitos armados e violência explícita, em que o protagonista se encontra imobilizado sem alternativas diante de si para resolver o problema, desafiam, e às vezes inviabilizam, a prática do Fórum.

Entretanto, o genocídio do povo negro no Brasil é um assunto urgente que precisa ser abordado e para o qual é necessário buscar alternativas e encontrar saídas concretas. Mas como falar de racismo e de extermínio sem cair no fatalismo? O grupo passou a desenvolver sua dramaturgia tentando encontrar respostas para o problema da vida real e para o de sua dramaturgia. Para tanto, enfrentou um caminho repleto de frustrações. Enquanto trabalhava dentro da sala de ensaio para desenvolver o espetáculo, era confrontado com mais um caso individual, mais uma chacina, mais um absurdo, mais uma injustiça. Fazer Teatro Fórum e descobrir que as alternativas no teatro e na vida são escassas e improváveis é um exercício cotidiano de confrontar frustração.

Ao mesmo tempo, a própria existência do grupo, ali na sala de ensaio, era a prova que havia alternativa. Aquelas pessoas, ali na sala de ensaio, compunham a realidade que anseia por transformação. Pessoas que são, enquanto existência e resistência, o movimento próprio da transformação.

Cada integrante do grupo passou a contribuir com o desenvolvimento coletivo, trazendo seu saber e sua experiência para compartilhar: música negra, ritmo negro, dança negra, cinema negro, fotografia negra e cenografia negra. Para construir uma estética negra, para o fórum negro, de um grupo composto por negras e negros que queria contar histórias de vida que eram histórias de muitas outras vidas negras e ratificar que todas essas vidas importam.

Para enfrentar o fatalismo, a alternativa foi criar possibilidades de "janelas" e "portas" na encenação, de modo a abrir "canais de fuga" para a plateia, espaços nos quais houvesse alguma possibilidade de movimentação. Seguindo os conselhos de Augusto Boal, buscamos desenvolver nossa dramaturgia "rio acima" e "rio abaixo", incluindo cenas diversas de situações que antecedem e/ou sucedem os acontecimentos para os quais parece não ser possível encontrar alternativa. Também explicitar que, para momentos de fatalismo explícito, não cabe a prática do Fórum. O que significa assumir para a plateia que a história tem momentos em que não se pode evitar a representação da violência ou da repressão violenta (mesmo que seja metafórica), a fim de abordar aspectos relevantes daquela realidade, mas que, nesses momentos, não haverá a prática do Fórum. Importante frisar que, quando a cena diz respeito a alguém que está na condição de vítima, não se pode questionar, em hipótese alguma, o que essa personagem poderia ter feito. Nesses casos, ou-

tros agentes sociais precisam atuar para socorrê-la. O Fórum deve se concentrar nas cenas nas quais as personagens estão na condição de oprimidas, pois, apesar de estarem em desvantagem, podem ainda articular estratégias de atuação e/ou mobilizar outros atores sociais.

Uma alternativa encontrada foi, ao invés de tentar representar aspectos fatalistas da realidade, trazê-la para dentro da cena usando o recurso do Teatro Jornal e/ou do audiovisual, mostrando fatos, números e resultados, deixando explícito a dimensão informativa de alguns momentos da encenação.

Os casos reais foram incluídos na representação como parte do contexto social, como protesto e como pretexto para seguir em processo investigativo.

O privilégio de ser um grupo estável, contando com o apoio do Centro de Teatro do Oprimido CTO RIO, nos permitiu ter uma obra aberta, em constante processo de desenvolvimento, no qual foi possível avançar na discussão em cada sessão de Fórum e na dramaturgia nas reflexões oriundas dessas experiências.

Depois de algum tempo, como um grupo composto por artistas (cenografia, fotografia, teatro, cinema, dança, música, literatura), que avançavam na formação acadêmica (mestres, mestras, doutorandasos), sentimos a necessidade de discutir também a perspectiva subjetiva dessa tentativa de extermínio constante da população negra. Nosso processo artístico, além de laboratórios teatrais, incluía também centros de estudo, nos quais aprofundávamos temas como necropolítica, racismo estrutural, feminismo negro, política de segurança pública etc.

Nessa jornada artístico-intelectual, chegamos ao espetáculo *Suspeito*, no qual questionamos os trânsitos sociais possíveis para corpos pretos, que são constantemente interpelados, interrompidos e questionados quando se atrevem a cruzar fronteiras sociais de territórios ainda considerados exclusivos para corpos brancos.

Nesse espetáculo, avançamos na análise da sofisticação do racismo, que dificulta tanto a possibilidade de identificar o ato racista quanto a de reagir ao mesmo. A obra teatral joga luz no *"isso é coisa da sua cabeça"*, acusando a vítima pela violência simbólica à qual foi submetida, negando o fato para redefini-lo como uma ilusão, consequência da imaginação individual. Essas experiências – racismo sofisticado, racismo recreativo etc. – repetidas incessantemente, criam uma sensação de insegurança, levando quem as enfrenta a duvidar de suas próprias conclusões. Quando quem vivencia essas situações, afirma sua convicção e desnuda o racismo, com frequência, acaba se deparando com atitudes violentas (ou mesmo com a violência policial direta) e, quase que invariavelmente, recebe a categorização de pessoa desequilibrada, revanchista e violenta, sendo que provocou a violência.

Um importante desafio foi retratar situações de humilhação mantendo a dignidade das personagens oprimidas. Buscamos revelar as tentativas de humilhação de forma a nem humilhar, para não reencenar as dores cotidianas, e a nem idealizar atitudes heroicas que, no caso da população negra, podem ter resultados trágicos.

Interessante também notar que, mesmo quando queremos focar nas questões da subjetividade, não escapamos da objetividade da violência, especialmente, a policial que faz parte da nossa existência cotidiana. E, exatamente aí, percebemos o perigo da tendência a uma narrativa maniqueísta, que pode ser consequência de uma *contextualização insuficiente* do problema.

Ao retratarmos a polícia, por exemplo, por meio das personagens policiais, caímos em um certo maniqueísmo, uma divisão entre o bem e o mal. Nesse caso, os policiais seriam os algozes sendo somente maus: mau caráter, mal treinados (ou treinados exatamente para isso), maus profissionais, violentos, desumanos etc. Na peça em questão, para além da cena de treinamento, não abordamos suficientemente a responsabilidade do Estado, já que estes representam seu braço armado.

Nos demos conta que não jogamos luz suficiente na questão da política de segurança pública, que é uma escolha deliberada de lideranças políticas, de quem tem poder de decisão. Isso não significa justificar o policial individualmente, mas contextualizar seu lugar na estrutura e complexificar tanto as personagens quanto a discussão.

A forma de evitar o maniqueísmo é avançar na contextualização, mostrando que os fatos, que enfrentamos na microestrutura, só podem ser adequadamente compreendidos se nos apoiarmos nas questões estruturais, que circunscrevem nossas experiências cotidianas. E trazer a sociedade e sua estrutura social para dentro da sala de ensaio e depois para o palco é o desafio estético e dramático que o grupo Cor do Brasil tem enfrentado em sua trajetória artística, não apenas para superar o risco de representações maniqueístas, mas, sobretudo, para explicitar que o racismo não é um problema de negros e negras e sim questão essencial da sociedade racista.

Diálogo como desafio

A abordagem de temas específicos nos fortaleceu. Nos reunir entre negros e negras para aprofundar nossa compreensão sobre o racismo e seus estratagemas de manutenção de privilégios, nos permitiu acessar espelhos coletivos que nos ajudaram a ver o que olhávamos.

Pudemos nos expor com mais segurança, visitar nossos medos e encarar o complexo de inferioridade compreendendo seu processo de criação, de reprodução e de manutenção. Esse aprofundamento na subjetividade nos garantiu novas alianças e abriu outras possibilidades de atuação coletiva.

Entretanto, como negros e negras, apesar de sermos as pessoas mais prejudicadas, por opressões se cruzam em interseções e se complementam em injustiças, queremos que o racismo seja encarado como um problema complexo e que a construção de uma sociedade desenvolvida exige e depende que vários grupos atuem simultaneamente para a sua superação.

O espaço da especificidade é importante para aprofundar a compreensão tanto dos fundamentos quanto dos mecanismos de sustentação e reprodução de determinadas opressões. Esse espaço também garante fortalecimento pessoal e coletivo, e potencializa a criação de alianças entre grupos que enfrentam questões similares. Essas experiências são essenciais para a preparação de oprimidos e de oprimidas para o confronto com opressores.

Entre nós, que compartilhamos das mesmas especificidades, as experiências de Teatro Fórum têm sido empoderadoras. Quebramos silêncios, desconstruímos mitos e tabus, compreendemos os mecanismos de opressão desde seu contexto social, desmascaramos a culpa e a vergonha, identificamos as estratégias dos opressores e as armadilhas que engendram contra nossas fragilidades. Crescemos nesse processo. Os Fóruns que fazemos entre nós potencializam alianças e impulsionam ações concretas.

Mas as circunstâncias são distintas quando nos deparamos com plateias mistas, nas quais, muitas vezes, espectadores e espectadoras se sentem pessoalmente atacados por nossa abordagem.

Não é raro que, diante de um espetáculo sobre violência machista, alguns homens na plateia comecem a se defender dizendo que nem todos os homens atuam de forma machista, que existem homens, como eles, por exemplo, que são diferentes. O mesmo acontece quando o tema é racismo e as pessoas que se identificam como brancas na plateia encontram maneiras de declarar que, pessoalmente, não são racistas.

Mesmo com todo o esforço que fazemos, não é fácil iniciar o diálogo considerando o pressuposto que machismo, sexismo e racismo são temas estruturais, que fazem parte de nossa formação social e, por isso mesmo, seria inusitado se nossas relações sociais não estivessem influenciadas por esses mecanismos de opressão. Atitudes racistas, machistas e sexistas são consequência de um tipo de socialização que engendra um aprendizado desenvolvido em um longo período de nossas vidas.

Para que essas atitudes possam ser superadas é necessário, primeiro, reconhecê-las para depois tentar desaprendê-las. A mudança de atitude exige a desconstrução de uma determinada forma de relação para que seja possível exercitar outras maneiras de se relacionar socialmente.

Entre mulheres, avançamos, mas quando nos colocamos diante de plateias mistas, mesmo entre praticantes do Teatro do Oprimido, sofremos com a constante negação do machismo.

Entre negros e negras, avançamos, mas quando nos colocamos diante de plateias mistas, mesmo entre praticantes de Teatro do Oprimido e, também, de Teatro das Oprimidas, sofremos com a insistente negação do racismo.

Sair do conforto do encontro entre pessoas que enfrentam as mesmas especificidades para o desconforto do encontro misto é desafiante. Neste sentido, a articulação de alianças entre grupos que enfrentam distintas formas de opressão não é tarefa fácil nem automática, por isso, o isolamento é, de fato, um risco.

A superação das opressões que se inter-relacionam, se articulam e se complementam depende do estabelecimento de alianças para a atuação articulada e complementar entre diferentes grupos de oprimidos e de oprimidas.

Nossa tarefa segue sendo a de encontrar formas sinceras e inclusivas de dialogar e de atuar em cooperação. Compartilhar a responsabilidade pela construção de um outro mundo possível é uma necessidade. Se racismo não é um problema de pretos e pretas e sim um problema da sociedade racista; se o machismo não é um problema das mulheres e sim um problema da sociedade machista, estamos convidadas a implementar uma caminhada comum reconhecendo e respeitando especificidades, para estabelecer estratégicas articuladas.

Se estamos falando de problemas sociais, significa que todos e todas somos parte do problema. Se somos parte do problema, temos também que ser parte da solução, apesar de nos posicionarmos em lugares distintos do problema.

O racismo no centro do palco e do debate

Mesmo sendo um dos temas mais relevantes quando o assunto é opressão, o racismo ainda não é suficientemente abordado como questão central nas produções do Teatro do Oprimido. Até 2010, como relatado neste artigo, no Centro de Teatro do Oprimido (CTO RIO), só o Coletivo de Estudantes Negros Universitários (CENUN) abraçou a discussão de forma estrutural. Outros grupos no Brasil, inclusive o elenco do CTO, também abordaram a questão em algum momento de suas trajetórias, não constituindo, todavia, experiências de longo prazo que chegassem a impactar a práxis do método ou a discussão mais aprofundada do tema entre seus praticantes.

O grupo teatral Cor do Brasil surgiu no bojo do nascimento do Teatro das Oprimidas, que, em 2010, se desenvolvia por meio de laboratórios teatrais batizados de "Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas", que, inicialmente, se debruçava na investigação das especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres por serem mulheres. Entre fevereiro e novembro de 2010, mês de estreia de Cor do Brasil, havia acontecido dezenas de Laboratórios Madalena na América Latina, Europa, África e Ásia, dentro de um impressionante processo de multiplicação, que deu origem à Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas – RMI.

Tendo esse processo investigativo e o movimento artístico e ativista do Teatro das Oprimidas como inspiração, a partir de novembro de 2010, nos debruçamos na investigação das especificidades do racismo e de seu caráter estruturante na sociedade brasileira. O que significa dizer que nos dedicamos a trabalhar sobre as especificidades das opressões enfrentadas pelas pessoas pretas por serem pretas. Um processo investigativo – estético, pedagógico, dramatúrgico, intelectual, político – que deu origem a três espetáculos e abriu centenas de espaços de discussão.

A trajetória do grupo Cor do Brasil fortaleceu

o Teatro das Oprimidas e a RMI, pois influenciou profundamente a abordagem do racismo tanto no desenvolvimento metodológico quanto nos encontros de articulação e elaboração de estratégias de atuação.

Assim como o desenvolvimento do Teatro das Oprimidas estimulou e consolidou as investigações estéticas, temáticas e dramatúrgicas do grupo Cor do Brasil, oferecendo um arsenal metodológico, que, por um lado, viabiliza a abordagem das especificidades das opressões que determinados grupos enfrentam pelas características indentitárias que compartilham (gênero, raça, orientação sexual etc.), em outras palavras, por serem quem são. E, por outro lado, oferece ferramentas eficazes para o trabalho com temas estruturais, que permitem construir narrativas que articulem a macroestrutura (contexto social) à microestrutura (eventos cotidianos), a fim de revelar os mecanismos que explicam, mantém e propagam a opressão em questão.

O grupo Cor do Brasil também foi fundamental para a criação, em 2015, do Coletivo Madalena Anastácia, composto por mulheres negras, integrantes da RMI, que criaram espetáculos sobre as especificidades de ser mulher negra no Brasil.

Um dos exemplos emblemáticos do impacto do grupo Cor do Brasil no cenário internacional do Teatro do Oprimido e do Teatro das Oprimidas aconteceu em 2016, na cidade de Matagalpa, na Nicarágua, onde ocorreu o IV ELTO – Encontro Latino-Americano de Teatro do Oprimido e o IV Encontro Internacional da RMI. Na ocasião, Cor do Brasil e Coletivo Madalena Anastácia eram os únicos grupos formados exclusivamente por pessoas negras, que tratavam da questão estrutural do racismo em suas peças teatrais, que participavam do evento. Graças a essa presença e atuação, o tema ganhou destaque nunca experimentado nos encontros latino-americanos, tanto pelas manifestações de racismo enfrentadas pelos artistas desses grupos quanto pela inexperiência na discussão do tema nas sessões de Fórum, explicitada em propostas inconsistentes e/ou inadequadas para o enfrentamento da questão. Ficava evidente que, uma parte consistente da plateia de praticantes de Teatro do Oprimido e de Teatro das Oprimidas, se via como apoiadores da luta dos negros e negras e não como parte do problema, mesmo se tratando de uma plateia de artistas ativistas.

A trajetória do grupo Cor do Brasil, por meio de seus espetáculos e workshops, ao longo de mais de uma década, em todo o Brasil e diversos países da América Latina e Estados Unidos, constitui uma contribuição estratégica para a centralidade da discussão do racismo, não só entre artistas que colocam sua arte a serviço da vida, mas, essencialmente, para novas plateias. Além de seguir o exemplo do Teatro Experimental do Negro – TEN, ao buscar ocupar espaços convencionados para artistas brancos, o grupo se dedicou na formação de plateia preta, tanto de classe média quanto de origem popular.

Não é suficiente atravessar fronteiras, é preciso criar pontes e novos acessos para que outras pessoas também as atravessem.

Referências

SANTOS, B. *Percursos estéticos*: abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido. São Paulo: Padê Editorial, 2017.

SANTOS, B. *Teatro das Oprimidas*: estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SANTOS, B. *Teatro do Oprimido, raízes & asas*: uma teoria da práxis. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

Notas

1 Os livros da autora:

Teatro do Oprimido, Raízes & Asas

Uma teoria da práxis

O livro combina teoria e prática para a análise do método do Teatro do Oprimido, praticado nos quatro cantos do planeta, cujo fundamento é a Estética do Oprimido, último legado do dramaturgo Augusto Boal, falecido em 02 maio de 2009. Raízes & Asas propõe uma discussão consistente e acessível sobre os conceitos teóricos que fundamentam o método em articulação com os avanços e os desafios de sua práxis. A diversidade de exemplos contextualiza a teoria e joga luz em questões éticas, filosóficas e políticas que envolvem a aplicação do método. A abordagem didática facilita a compreensão tanto da estrutura dramática e pedagógica do método quanto da especificidade de sua estética. Trata-se de um material fundamental para quem quer conhecer, pesquisar e praticar o método.

Ibis Libris, Rio de Janeiro, 2016

Descontrol Editorial, Barcelona, 2017 (ES)

CLUEB Casa Editrice, Bologna, 2018 (IT)

UCLA & KURINGA, Los Angeles, 2019 (IN)

Percursos estéticos

Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido

"Percursos Estéticos" apresenta os resultados de processos investigativos – realizados entre América Latina, África e Europa. As análises teóricas são elucidadas por meio de exemplos práticos e estão acompanhadas pela descrição detalhada de exercícios, jogos e técnicas originais sistematizadas ao longo de uma década de pesquisa. Esse conjunto de experiências estéticas inovadoras produziu novas estratégias para a multiplicação, a produção artística, a articulação política e a atuação em rede. Nessa narrativa, Bárbara Santos também inclui os eventos marcantes que contextualizam o ambiente no qual o trabalho foi desenvolvido. Por meio de contos, poemas e exemplos a autora oferece uma escrita atraente e acessível, que conta com a colaboração preciosa de Cachalote Mattos, Christoph Leucht e Till Baumann. São Paulo: Padê Editorial, 2017.

Teatro das Oprimidas

Estéticas feministas para poéticas políticas

O livro apresenta a história da expansão da Rede Ma(g)dalena Internacional, formada por artistas-ativistas da América Latina, Europa e África, e descreve o desenvolvimento do Teatro das Oprimidas, metodologia teatral de perspectiva feminista. As protagonistas dessa obra, como integrantes ativas do movimento internacional de Teatro do Oprimido, a partir de seus lugares de existência e de resistência, implementaram estratégias antipatriarcais na práxis do método e desenvolveram os alicerces de uma nova metodologia de trabalho. O livro oferece um vasto arsenal de exercícios, jogos e técnicas inovadoras resultantes de laboratórios teatrais desenvolvidos e analisados com dezenas de coletivos. A autora analisa os problemas enfrentados, os avanços políticos e metodológicos, assim como as questões que seguem desafiando o Teatro das Oprimidas e a Rede Ma(g)dalena Internacional.

Philos (Casa Philos), Rio de Janeiro, 2019

Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2020 (ES)

☆ CORPO-TAMBOR
UM NOVO OLHAR DA DANÇA DE EXPRESSÃO NEGRA

Edileusa Santos

Graduada em Licenciatura em Dança, pela UFBA. Diretora, dançarina, professora e coreógrafa. Ao longo dos anos, estuda a dança negra e investiga uma metodologia aplicada em dança contemporânea com referencial na cultura de matrizes estéticas negro-africanas na Bahia. Lecionou no curso de Licenciatura em Dança, na Escola de Dança da UFBA. Diretora e coreógrafa do espetáculo *Mulheres do Àse – Performance Ritual.* Através da Organização Capoeira *Foundation* fez residências artísticas em diversas cidades do EUA.

Resumo: O texto propõe revelar um novo olhar sobre o Tambor, na busca por novas possibilidades de diálogo e percepção por meio dos nossos cincos sentidos e, também, compreender a função do Tambor em aula de dança de expressão negra. Toma-se por base que esse instrumento musical possibilita estímulo necessário à construção voltada para a organização de movimento no corpo, somado a conteúdos e elementos da cultura negra baiana. A construção referida se faz durante o processo, no experimento, e na vivência enquanto se dança, no fazer do corpo em relação à cultura e à dança negra dentro de contexto teórico/ prático, seja através de ações de investigação e processo criativo, seja respaldado por bibliografia específica e análise crítica. A prática pedagógica se revela em uma nova relação entre Corpo-Tambor, na medida em que lança a possibilidade de investigar esse Corpo-Tambor como um elemento educativo e de criação.

Palavras-chave: dança negra; corpo-tambor; investigação e criação.

BODY-DRUM
A NEW LOOK AT BLACK EXPRESSION DANCE

Abstract: This text reveals a new perspective on the drum, aiming for innovative possibilities of dialogue and perception through the senses, and an understanding of the function of the drum in a classroom of Black expression. The premise is that this musical instrument makes possible the necessary stimulation for a construction and organization of body movements, which conjoin and exist as the contents and elements of the Black culture of Bahia. This construction takes place during the process and experimentation while dancing, and in the lived experience of the body in relation to the culture and Black dance within a theoretical and practical research context, be it through active practice and creative processes, or through reflection with bibliographic and critical writing support. This practical learning reveals a new relation to the drum in terms of having the possibility of researching the drum-body as an educational and creative element.

Keywords: black dance; body-drum; research and creation.

1. Introdução

A cidade de Salvador, capital da Bahia, é a segunda maior cidade do mundo em índices de população negra e mestiça, perdendo apenas para a cidade de Lagos, na Nigéria. Isso reforça que a presença e a influência dos africanos na Bahia foram fundamentais para a expansão da religião do candomblé, da cultura e da arte, sobretudo a dança e a música.

O histórico da dança negra no Brasil, especificamente, na cidade de Salvador, habitualmente, é pautado numa diversidade estética, amparada na dimensão da religião do candomblé, no cotidiano, nas manifestações populares, nas organizações políticas e sociais. Tudo isso nos leva a observar que o processo pedagógico do fazer em dança revela uma identidade negra construída a partir das relações com outras culturas. Gomes (2003, p. 92) defende o ponto de vista quando diz:

> [...] entendo a identidade negra como uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta-se sobre si mesmo, pois só o outro interpela nossa própria identidade.

Esta escrita é uma reflexão acerca da minha vivência artística, o fazer dançar, tendo o Tambor como parte desse processo, na aula de Dança de Expressão Negra, como um elemento relevante na criação e na investigação artística educativa. A primeira fonte de pesquisa foi a minha vivência como aluna do Colégio Duque de Caxias, no bairro da Liberdade, em Salvador-BA, atuando como estudante-dançarina no grupo Folclórico Exaltação à Bahia, do referido colégio, onde tive o primeiro contato com o Tambor fora do universo afro-religioso (Candomblé[1]). A partir dessa aproximação, percebi algo que me chamou a atenção, seja a maneira como o músico percussionista percute o Tambor, em aula de dança negra, seja como expressa emoções e sensações existentes em nossa memória pessoal e coletiva, e como essa repercussão ocorre no âmbito da nossa ancestralidade. [2]

Tenho analisado como o corpo desse músico comporta-se perante o Tambor, diante do gesto, do movimento, do corpo do praticante, percorrendo o espaço a partir do ritmo proporcionado pelo instrumento. A relação entre um e outro, o músico e o Tambor, é valor que merece ser observado, pela significância de que se reveste.

Desta maneira, forma- se um imaginário, ao perceber sua mão deslizar suave pelo couro do instrumento, a exprimir doçura, como se estivesse acariciando o rosto de um bebê, ainda, como se a palma da mão flutuasse igual ao movimento da onda do mar ou seus dedos rápidos e ágeis, à semelhança da cavalgada do cavalo de Oxóssi.[3] Também reflete o jogo do movimento que Iansã[4] realiza quando utiliza um dos seus objetos rituais, Eruexim,[5] parecendo repelir, ao lidar com os Eguns[6] e promover os ventos. E mesmo quando, o percussionista utiliza o aguidavi[7] sobre o atabaque. Conhecer e executar o movimento, saber dos rituais e da cultura negra implicam atos de aprendizagem.

Portanto, a reflexão, o imaginário e a análise permitem a leitura, as leituras, bem como interpretar e compreender a importância do Tambor como um instrumento educativo. Nele encontra-se estímulo para a organização do movimento vinculado aos cincos sentidos e à ancestralidade. Para além do que até aqui se abordou, revela-se a corporalidade desse músico percussionista. Como dizem os percursionistas Bira Monteiro e Eduardo Santos, em depoimento pessoal, "o corpo do praticante da dança de expressão negra é como uma partitura".

Ao longo dos anos em experiências com dança de expressão negra, fui ampliando percepções em relação ao Tambor. À medida em que ministrava as aulas, revelava-se uma nova forma de interagir, de escutar, de dialogar com o ritmo do Tambor.

Somando-se às experiências obtidas até então, surgiram indagações e inquietações, a partir da observação sistemática dos ritmos e sons que envolvem o corpo dançante.

Este estudo se coloca no sentido de escutar o som do Tambor por meio dos nossos cincos sentidos, na escuta da embalada na perspectiva da ancestralidade africana e afro-brasileira como prática educativa. O som do Tambor permeia todo o processo da aula, não existe certo ou errado, o que existe é a possibilidade de uma nova relação, uma nova percepção do corpo e/ com o Tambor. Assim, algumas questões se apresentam: **Como sentimos o som do Tambor no nosso corpo? Como se processa a vibração do som no nosso corpo? Como esse som move o corpo? Como o som faz o nosso corpo percorrer o espaço?**

Essa relação não se restringe ao som percussivo vibrante, contagiante e nem ao ritmo acelerado do Tambor. Mas, a nossa percepção dos sentidos corporais aguçados pela sonoridade e ritmo do Tambor, que transpõem em sensações quando escutamos, sendo também um processo que abre espaço para a criação.

O estudo demanda a busca dos valores estéticos da simbologia e resistência da diáspora negra para a construção de um referencial pedagógico voltado a uma metodologia corporal para preparação técnica de dançarinas, dançarinos, atores, atrizes, intérpretes e interessados em geral, assim como contribuir para afirmação da identidade negra, sobretudo por meio da estética da dança de expressão negra. Ao longo de anos, estudo a dança negra, entre as funções de dançarina, coreógrafa, professora, diretora e ativista. Mas é no Candomblé que meus cinco sentidos e a prática de observação se aguçam, sou Candomblecista! Então, seguindo a tradição da religião afro-brasileira, você aprende em silêncio, observando. Vanda Machado afirma:

> No terreiro, toda palavra e toda ação é importante. "Nem tudo se fala. Nem tudo que se vê o outro fazer se faz". É preciso uma intensa observância para não ultrapassar o espaço físico destinado a cada grupo de pessoas, de acordo com seu compromisso e "tempo" de orixá. Estas observações devem-se ao fato de que no terreiro "todo espaço é sagrado"; palavras de Iya Stelha. O que diferencia é a disposição, localização e uso dos vários ambientes (MACHADO, 1997, p. 34-35).

2. Instrumento–corpo tambor

O Tambor é um instrumento de percussão existente a milhões de anos atrás, e se faz presente em muitas culturas, independentemente de cor e nação. Sua estrutura física depende de cada cultura e do contexto que o envolve, sendo distintos os aspectos, tamanhos, formatos, as funções e o som produzido.

Nos primórdios do continente africano, especificamente, este instrumento detinha uma analogia com a vida cotidiana, em contextos político, social e religioso. Sua presença está, geralmente, no dia a dia da maioria das comunidades africanas; é vital que esteja conectado à relação da ancestralidade e com os seus descendentes que permanecem na terra. "A ancestralidade é a marca de permanência do ser sobre o tempo, neste se assentam todos os processos de conhecimento e de evolução do mundo. [...] Para os africanos também os tambores falam" (CUNHA Jr., 2000, p. 27). Além disso, é veículo de comunicação entre o ser humano e as divindades da religião africana e dos afrodescendentes, que se manifestam através desse instrumento. Atualmente, ele está presente em todos os continentes, em contextos artístico, religioso, social e mesmo político.

No Brasil, este instrumento se faz presente em quase todo o território, em diversas danças, cujos exemplos são: o samba de roda do recôncavo baiano; no Maranhão, como Tambor de crioula; no Rio Grande do Norte, com a dança do coco; em Sergipe, com o samba de pareia; no Pará, com a dança do carimbó.



3. O tambor e o candomblé

A religião do Candomblé nasceu na Bahia, no século XIX, tendo como matriz as religiões africanas de povos Iorubás de países da África Ocidental, como Nigéria, Benin e Togo. A partir das tradições religiosas trazidas pelos africanos, essas práticas foram reelaboradas e deram origem ao Candomblé. Esses africanos trazidos do continente africano foram sequestrados e escravizados pelos colonizadores europeus, no início do século XVIII, quando se iniciou o processo de colonização das Américas pelos portugueses. É uma religião monoteísta, acredita na existência após a morte "ancestralidade", cultua os Orixás dos quais são as forças da natureza, sua prática é realizada por adeptos que encenam e revivem mitologias em cerimônia e rituais em festa pública em torno dos Orixás, é uma religião baseada na filosofia holística, segundo Suzana Martins,

> Os povos africanos veem a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam umas nas outras, sem que se fragmentem ou se separem do todo. Esse sentido holístico também se insere na corporificação, que tem como uma das suas principais características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si (2008, p. 49).

Segundo (VERGER, 1981, p. 76) "Os Orixás são ancestrais simbolicamente divinizados". O Candomblé é uma religião que nos ensina a viver em comunidade de terreiro em conexão com a natureza e com os ancestrais, como também nos ajuda a enfrentar as adversidades impostas pelo regime escravocrata e o racismo contemporâneo, como também é um espaço de liberdade, produção de conhecimento e cultura, construção de identidade e cidadania. Segundo Lourdes Siqueira "... o Candomblé como um sistema sociocultural e religioso, centrado nos Orixás, representados simbolicamente e revividos através de rituais, a estrutura do Candomblé concretizada no terreiro, através do povo de santo." (1998, p.35). Esse instrumento tem uma conotação com o sagrado, é o elo e a comunicação entre o metafísico e o físico, quais sejam o orum e o universo terrestre. Nesse espaço, o Tambor assume função importante e passa por um processo de ritual para ser sacralizado. São conhecidos por nomes específicos, quais sejam: rum, rumpi e lé. O primeiro deles refere-se ao atabaque

grande que produz o som grave; o segundo diz do atabaque médio que produz o som médio; e o último, o atabaque pequeno que produz o som agudo. Esses instrumentos sagrados são percutidos, ecoam no ambiente sob o influxo de pessoas designadas e ritualmente preparadas, chamadas de Alabê. "O atabaque não será apenas um instrumento musical; ele ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuirá nome próprio e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais" (SABINO; LODY, 2011, p. 48).

4. Tambor símbolo da revolução

Em 1885, surgiu a primeira entidade carnavalesca negra em Salvador, chamada Embaixada Africana e no ano seguinte surge outra, os Pândegos da África, ambos criados por negros livres alforriados que no espaço do carnaval faziam críticas e impunham a valorização da cultura de matrizes africanas no Brasil, reverenciando a herança afro religiosa.

O carnaval de Salvador nos anos 1960 e 70, durante a Ditadura Militar no Brasil, era dominado por grandes blocos cuja composição majoritária era de homens e mulheres brancos. A participação dos negros e negras era tocando instrumentos musicais e carregando as alegorias. Mas isso começa a mudar a partir da década de 1970, com a expansão e o desenvolvimento do movimento negro antirracista, e dos blocos afro percussivos que são organizações culturais e educativas bem como entidades do movimento negro baiano com suas músicas que falam sobre a valorização da cultura negra e a luta contra o preconceito racial. O ritmo musical fica por conta dos Tambores: atabaques, surdo, repique, timbau e tarol. O Ilê Aiyê foi o primeiro no Brasil, criado em 1974, no bairro da Liberdade, tendo como fio condutor o combate ao racismo e pela valorização da identidade negra. Em 1979, surgem os blocos afro Malê de Balê e o Olodum. O primeiro, criado pelos moradores do bairro de Itapoã, cujo nome Malê é em homenagem aos negros muçulmanos que foram responsáveis pelo marco histórico, a Revolta dos Malês. O segundo, o Olodum, criado no bairro do Maciel – Pelourinho. É uma organização não governamental (ONG) do movimento negro brasileiro. Na década seguinte, surgem mais dois blocos afro: Ara Ketu e Muzenza. O Ara Ketu, fundado na comunidade do bairro de Periperi, Subúrbio Ferroviário. O Muzenza surge em 1981, no bairro da Liberdade, com a intenção de homenagear o cantor e músico jamaicano Bob Marley. Em 1994, foi criado o bloco afro Didá tendo como fio condutor o samba reggae, resistência e protagonismo feminino. Em 1998, surge o bloco Cortejo Afro na comunidade de Pirajá, sob a orientação espiritual da Yalorixá Mãe Santinha, do terreiro de candomblé o Ilê Axé Oia.

A partir da criação desses blocos afro, houve mudanças significativas no que diz respeito à afirmação da identidade negra e sua integração no cenário cultural local. Os blocos afro suplantaram a esfera do carnaval, reafirmando a contribuição das culturas negras, afirmação étnica política, realizando trabalhos sociais e ação de educação para as comunidades negras em seu entorno.

Foi através do Tambor que os blocos afro conseguiram transformar o carnaval e o mercado artístico cultural de Salvador, no Brasil, em Cuba e em Áfricas, consagrando o Tambor como um instrumento revolucionário e educativo.

Vale destacar que Salvador se transformou na capital da percussão devido às atuações e contribuições de muitos percussionistas e alabês, em especial o percussionista Nelson Maleiro, que revolucionou a estética do Carnaval na Bahia, com a produção dos seus instrumentos percussivos, participou efetivamente de 53 carnavais. Atuou como músico, compositor, artesão e carnavalesco. Na década de 1930 tinha um pequeno ateliê que fabricava e consertava instrumentos de percussão. Em 1950, fundou o bloco chamado Mercadores de Bagdá. Quando saiu pela primeira vez às ruas no carnaval em Salvador, atuando no papel "O

Gigante de Bagdá" no bloco "Cavalheiro de Bagdá" alcançou um grande sucesso e desse foi convidado para fazer parte do elenco do programa "Escada para o Sucesso" na TV Itapoan. Vale ressaltar que Maleiro foi o primeiro Negro, que protagonizou uma propaganda comercial ao vivo na TV Itapoan. Faleceu em 1982.

5. O tambor em aula de dança de expressão negra

A presença do Tambor na aula **dança de expressão negra** perpassa mais ou menos pela mesma estrutura do Candomblé: ambos apresentam características básicas de matriz africana; o primeiro músico sola e faz variações – é quem acompanha, conduz toda a movimentação dos praticantes; o segundo mantém a base rítmica; o terceiro trabalha efeitos e mantém a base rítmica. Por ser o candomblé uma religião holística, há uma interdependência dos elementos constitutivos, uma coisa depende da outra, um objeto funciona em função do outro, em processo de harmonia, com significados e simbologia específicos.

No contexto de aula Dança de Expressão Negra, conforme proposto, não se separa o Tambor da dança e nem a dança do Tambor, por serem inseparáveis. No Tambor, centra-se o estímulo à construção do ambiente necessário à aula; a dança e a música percussiva concebem imagens. No Candomblé, as formas físicas da expressão são as danças que, em relação direta com as canções e os ritmos dos atabaques, estabelecem o diálogo entre o metafísico e o físico, entre o orum e o universo terrestre:

> Tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito – nos rituais e nas cerimônias – sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo da corporificação (MARTINS, 2008, p. 37).

No universo dos orixás, há diferentes e diversas danças, que correspondem a histórias míticas e àquilo que cada um deles representa. Portanto, cada dança de orixá tem seus significados e sua história. Assim sendo, é válido afirmar que existe uma orquestra que serve como narrador e revela todo o contexto do orixá. Uma rede de comunicação é criada a partir do corpo, referente a cada orixá, o ritmo específico para cada divindade, o signo que dá conta da história do orixá, de modo a tornar decisiva a comunicação. Conjuntamente, o Tambor é o elo, é ele que faz com que se estabeleça a comunicação entre o universo terrestre e o universo metafísico, no estabelecimento da rede de comunicação entre o ser humano e o orixá.

6. Conceito: dança de expressão negra – o que se compreende por dança negra?

Uma das características principais que torna as culturas negras "negras" é o uso estratégico do corpo como elemento central do capital cultural possuído pelos escravos, por seus descendentes e pelos destituídos de um modo geral. As centralidades da música e do estilo completam a caracterização das culturas negras (HALL, 2003).

Nesse contexto, situa-se a construção da corporalidade, que emerge a partir do significado e da identidade dessas culturas e danças negras:

> O termo corporalidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporalidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade Yemanjá Ogunté, entidade que passou a existir na recriação coletiva das práticas do Candomblé (MARTINS, 2008, p. 81).

Assim, compõem esse universo a forma de comunicação agregada à referida estrutura significativamente constitutiva de símbolos, signos, por meio

da dança de expressão negra; a música, a religião e a vida social.

No entanto, considerando esses diversos aspectos que caracterizam a dança negra, que têm, desde suas origens, uma forte relação de etnicidade com a civilização procedente do continente africano, e particularmente da África Negra, questões básicas emergem nas discussões entre dançarinos, em comunidades, ou mesmo na academia: o que realmente significa dança negra? Qual a concepção dessa forma de dança? Qual a sua dimensão? Que universo permeia essa categoria de dança? O que se compreende por dança negra?

A terminologia Dança Negra surgiu nos Estados Unidos, entre as décadas de 50/60. O desempenho da antropóloga, dançarina e coreógrafa Katherine Dunham foi fundamental para o avanço da profissionalização e a valorização da dança negra naquele país e no Brasil. Sua atuação nos palcos, nos anos 30 e 40, trouxe inovação ao que se conhecia a respeito de danças africanas e de descendentes. Sua abordagem coreográfica perpassa pela antropologia, na proposta de aprofundar conhecimentos concernentes à ancestralidade e uma nova dança contemporânea, tomando como referencial a linguagem de matrizes religiosas oriundas do continente africano, afro-caribenhas e de elementos da cultura negra, em busca da identidade e estética negra coreográfica. Dunham elaborou um método denominado de Técnica Dunham, cujas bases estavam na estética corporal do negro norte-americano. Além disso, suas produções coreográficas desenvolviam-se conectadas às questões políticas e revelavam a identidade cultural negra.

Em 1950, ela e seu grupo de dança visitaram o Brasil, a convite do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944, por Abdias do Nascimento, como um projeto de ações de educação, arte e cultura, na luta pela valorização e cidadania do homem negro e da mulher negra. No entanto, foi na dramaturgia nacional que se consolidou, revelando diversos talentos como as atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia.

O convite para participar do 1º Congresso do Negro Brasileiro, feito a Dunham como representante de dança, teve o intuito de compartilhar os diálogos referentes às culturas negras americanas e brasileiras. Os responsáveis pelo Congresso foram Abdias do Nascimento, Edison Carneiro e Guerreiro Ramos. A estada da convidada no país tornou-se fundamental, por revelar a existência de uma dança negra, sobretudo na construção de um fazer artístico com posicionamento político. Além disso, Katherine colaborou de modo a denunciar o racismo no Brasil, haja vista ter sido vítima do preconceito racial, ao ser impedida de se hospedar em um hotel cinco estrelas em São Paulo.

A partir desses fatos, surge o convite à bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista para estudar em Nova York, na escola de Katherine Dunham. Ao retornar ao Brasil, Mercedes, mobilizada pelos aprendizados, começa a desenvolver uma dança negra brasileira no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se une à militância do TEN. Em seguida, cria o Balé Folclórico Mercedes Baptista, formado por um corpo de bailarinos negros e bailarinas negras, com o objetivo de pesquisar e divulgar a cultura negra e afro-brasileira, no que obteve excelente repercussão nacional e internacional. Somado a essas conquistas, elabora uma metodologia de dança afro a partir de observações sistemáticas das danças de Orixás do Candomblé e das manifestações populares. Fazemos notar que Baptista foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tudo isso, contribuiu assertivamente para o reconhecimento e a valorização da dança negra brasileira. "A cultura negra ultrapassa a esfera religiosa. Poderíamos considerar vários fatores do esporte, da música, da literatura, da dança e das artes em geral, da economia, da política das organizações populares etc." (OLIVEIRA, 2003, p. 78).

Assim, a cultura negra não está limitada nem a questões religiosas de matrizes africanas, nem a dança de expressão negra. Criam-se diálogos e, em decorrência, com mais propriedade, promovem-se reflexões e combate ao racismo, à discriminação

racial, bem como o reconhecimento da identidade negra, do direito à cidadania, e à diversidade cultural. Além do mais, possibilita ampliar a discussão a respeito do contexto sociopolítico. Para Gomes (2003, p. 16), "A produção cultural oriunda dos africanos escravizados no Brasil e ainda presente nos seus descendentes tem uma efetividade na construção identitária dos sujeitos socialmente classificados como negros".

Desta forma, a Dança de Expressão Negra foca na valorização, como fator de resistência cultural, da construção da identidade e da estética cultural negra, o que significa dizer, que a dança negra estava sendo revelada no Brasil como instrumento de luta e de afirmação da comunidade negra, na perspectiva de modernidade e do contexto histórico-cultural da época. Nessa abordagem, a identidade negra perpassa por um processo de construção, ou seja, vem a ser estabelecida desde quando passa a existir o diálogo com outras identidades.

É durante o processo dos encontros com as diferenças que a identidade negra é revelada. O indivíduo não a constrói isoladamente, antes faz-se necessário o confronto com a diversidade cultural. "É a partir da diferença que se constroem os referenciais identitários. A identidade se constrói com relação à alteridade. Com aquilo que não sou eu. É diante da diferença do outro que a minha diferença aparece" (OLIVEIRA, 2003, p. 83).

A partir dessas reflexões a respeito da diversidade cultural, compreender as propostas aqui defendidas depende de que o indivíduo permita o diálogo, de maneira a acontecer primeiramente consigo, para em seguida dar-se a relação com sua comunidade, com o grupo étnico a que pertence e o grupo social do qual faz parte.

No decorrer do processo, a identidade buscada cai na encruzilhada, isto é, vai sendo transformada e aprofundada, diante das necessidades e permeabilidades que a vida apresenta. Neste caso, as situações de estar, ir ou cair na encruzilhada significam passar por um processo de transformação.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997, p. 28).

A peculiaridade existente na dança de expressão negra em relação à estética corporal situa-se em medida semelhante à diversidade de aulas. Apesar do processo da prática ser desenvolvido em torno de questões afins, cada ministrante estabelece, dialoga e constrói também a seu modo, a relação com a cultura negra.

A partir desses conceitos, vivências e experiências, faço uma reflexão sobre dança negra, entendendo que o corpo produz uma pluralidade de linguagens: Essas danças são inúmeras e plurais, perpassam pelas manifestações populares, pela ancestralidade, pela experiência pessoal quando entro no shopping e o segurança acompanha meus passos, crendo ele que meu corpo, ou seja, o corpo negro, é suspeito. No esporte, como o futebol os jogadores Vinicius Junior e Daniel Alves. O jogador baiano Daniel Alves, na época lateral direito no time do Barcelona, numa partida contra o Villarreal, os torcedores rivais jogam bananas em direção a ele quando foi cobrar um escanteio e uma chuva de bananas caiu sobre ele, em resposta a esse ato racista, ele pega a banana, a descasca, come e joga a casca fora. Já Vinicius Junior atacante do time do Real Madrid também da Espanha, quando faz um gol, comemora dançando, usa seu corpo negro para celebrar, mas os torcedores rivais jogam bananas e o chamam de macaco, podemos dizer que os jogadores criam uma performance negra, usando seu corpo negro como instrumento de resistência. Esses atos de torcida são identificados como estratégias da sociedade racista. Diz Gomes (2003, p. 80): "Uma sociedade racista usa de várias

estratégias para discriminar o negro. Alguns aspectos corporais, no contexto do racismo, são tomados pela cultura e recebem um tratamento discriminatório. São estratégias para retirar do negro o status de humanidade."

Desta forma, a dança negra vai se reelaborando, se reinventando, dialoga com novos desafios de forma a revelar novas poéticas e composições cênicas.

7. Corpo ancestral

No decorrer do processo, toma-se consciência de que cada parte do corpo tem relação específica com um Orixá, ou seja, a concepção corporal no contexto da filosofia Iorubá[8] se dá a partir da ancestralidade. Segundo o professor Babatunde Lawal (2010), "o corpo é uma escultura, ou seja, uma obra de arte, e quando ele recebe o Àse (nasce) começa a mover-se e quando o Àse sai do corpo (morre) volta a ser escultura". A vida é eterna, o corpo é temporal. Além disso, o corpo dialoga com a existência da vida. Lawal (2010) continua a dizer: "As culturas africanas e suas diásporas não são de tradição oral, mas de tradição vivencial e experimental". Desse modo, o corpo no Candomblé não é um objeto, mas um ponto fundamental, porque nele se vivencia, experimenta e se constrói uma identidade corporal, ou seja, o processo de aprendizado nessa religião não se dá por meio da escrita, mas pela vivência, experiência corporal ao longo dos rituais e do cotidiano no terreiro.

Então, podemos entender que o corpo ancestral é a conexão de partes do corpo com o Orixá. Segundo Lawal (2010):

> A parte da frente do corpo está relacionado ao futuro, a parte de trás a ancestralidade, o lado direito à energia masculina e o lado esquerdo à energia feminina.
>
> O Orixá Exu está relacionado às entradas e saídas do corpo e ao órgão sexual, o Orixá Ogum está conectado aos pés deslocamento, o ventre aparelho reprodutivo está relacionado ao orixá Oxum, o aparelho respiratório pulmão ao orixá Iansã, Oxumarê está ligado ao cordão umbilical e ao umbigo, o Orixá Oxóssi está relacionado ao pensamento, cabeça, Xangô está conectado aocoração e circulação, Iemanjá está ligada aos seios e ao Ori (cabeça), o Orixá Oba está conectada à orelha a audição, os Orixás Omolu- Obaluaiê são relacionados ao maior órgão a pele do corpo, o Orixá Oxalá está relacionado ao pensamento.

Além disso, Exu é o orixá da comunicação e da linguagem, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades. Guardião do Àse, coordena a ação dos Orixás, ele trabalha junto com Ifá (É um oráculo africano, um sistema divinatório da terra Iorubá, transmitido por meio da cultura oral) revelando o destino de cada um. Segundo Babatunde Lawal, 2010: "Exu, o desconhecido, imprevisível trabalha junto com Ifá. A Tábua de Ifá é circular e tem quatros rostos representando os pontos cardeais, e no centro está outro rosto representando Exu."



Apresentação do cosmo diagrama
Exú trabalha junto com Ifá

Norte – masculino
Sul – feminino onde a vida volta a emergir
Leste – onde o sol nasce (vida)
Oeste – masculino onde o sol se põe

8 . Processo de investigação e criação

No processo de investigação e criação, revela-se um novo olhar sobre o Tambor. Ao se buscarem novas possibilidades de diálogo, fica evidenciada a relação com o instrumento, com o corpo Tambor. Para percebê-lo, repetimos a proposta, vincula-se ao uso dos nossos cinco sentidos; com o aporte semelhante, deve-se investir na busca por compreender a relevância do Tambor, pois nele está o estímulo à construção necessária para a organização de movimento do corpo, fazendo por eleger conteúdos e elementos da cultura negra baiana. Durante o processo, é revelado, no experimento, e na vivência enquanto se dança, no fazer do corpo em relação à cultura e à dança negra dentro de contexto teórico/prático, através de ações de investigação, processo criativo, leitura e análise crítica.

Este estudo vincula-se à análise de encenação que perpassa na cultura local, na qual imbrica a pesquisa de campo, tendo a cidade de Salvador como uma sala de aula aberta. Segundo Inaicyra Santos (2002, p. 43) "a importância da improvisação na dança social Yoruba é que permite sempre novos tipos de danças surgirem, resultando numa riqueza e dinâmica para o desabafo da criatividade do povo".

Trata-se, aqui, de um universo direcionado tanto para a investigação quanto para a criação e o ensino. Esta abordagem pode ser desenvolvida tanto para profissionais das artes cênicas, quanto para interessados em conhecer uma nova possibilidade de se relacionar com o Tambor, inclusive para as crianças. Estas, por meio da ludicidade, passam a conhecer o seu corpo e suas possibilidades estimuladas pelo som do instrumento e o progressivo contato com a ancestralidade. Essa abrangência de praticantes deve-se a características da própria cultura negra no ritual do candomblé, que se faz presente junto a crianças, jovens, adultos, idosos, homens e mulheres.

A prática estimula o corpo a vibrar ao ritmo do Tambor, proporcionando liberdade de expressão corporal. O som do Tambor, por sua vez, enseja a mediação entre os sentidos corporais, a investigação e a criação.

9 . Vibração do som no corpo estimula o processo de investigação e criação

A presente proposta inclui, entre outras, pensar o Tambor como elemento transcendental e instrumento educativo. Imaginemos que na língua culta dos povos, em específico a brasileira e africa-



Figura 1 – Aula de expressão negra em que Edileusa Santos dança, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes.

na, o verbo determina a ação ou fenômeno, exprime um estado. No caso do Tambor, ele é o verbo, porém, o corpo é quem constrói a oração, seja ela de qual variante for, se aditiva, conclusiva, adversativa ou de outra constituição. O Tambor tem como protagonista uma energia presente, viva, que tem movimento e propicia movimentação; enquanto elemento vivo, não se liga e desliga como um aparelho elétrico, também não é como um CD que só reproduz o som.

O som do Tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor.

Os elementos que fazem parte do Tambor estabelecem o reconhecimento das independências das partes do corpo e das possibilidades de cada parte movimentar -se com um ritmo diferente, associado a um orixá. Nessa etapa do processo, é preciso, sobretudo, observar a independência de cada parte do corpo, que, como um centro energético estimulado pelo som e ritmo do Tambor, cria a percepção entre músico e praticantes. É sobremodo importante ressaltar não somente a independência, mas também a interrelação das partes do corpo, o que é observável por meio da percepção do ritmo e dos sentidos, presentes na construção do que chamamos de polirritmia.

A independência das partes do corpo aqui abordada pode ser percebida por meio do estímulo produzido pelo som do Tambor. Assim, compreende-se que o movimento do ombro é independente do movimento do quadril, que também é independente do braço e das pernas, embora estejam aliados ao ritmo do Tambor. Estar atento ao ritmo, a cada instrumento, a cada impulso, torna-se uma experiência singular para aquele que enseja o experimento corpóreo e transcendental, quando o corpo se fragmenta- em partes e, no entanto, funciona e se expressa como um todo. "O corpo, na perspectiva do Candomblé desempenha função fundamental nesse processo religioso e cada parte dele possui significado específico" (MARTINS, 2008, p. 27).

A respiração, no processo como um todo, é conectada ao movimento da vida, em expansão e contração, movimentos estes aliados ao som do tambor. Isto significa respirar no ritmo ao fazer do corpo, pois o respirar tem ritmo, e cada cultura, cada indivíduo, tem o seu próprio rítmo pessoal e interior.

Durante o processo, importa estimular o praticante a reconhecer o próprio corpo, por meio do som do Tambor, dispor de cada parte do corpo para



Figura 2 - Aula. de Edileusa Santos. Dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes

construir um diálogo entre este e o Tambor, no ensejo de revelar a expressão negra de cada praticante. Essa proposta vem no sentido de levar o praticante a perceber o som do Tambor por meio do estímulo aos nossos cinco sentidos, com os quais entra em contato com a ancestralidade, como também a corporeidade do músico percussionista. Propõe, paralelamente, a percepção do corpo no tempo e no deslocamento, assim como permitir-se novas vivências corporais por meio do Tambor.

O praticante, então, tende a se aproximar do Tambor. Inicialmente, pode haver o receio de tal abordagem, ou seja, dessa proximidade, que coloca o corpo em estado de alerta, espécie de pausa corporal, quando não produz movimento, nenhum gestual. Todavia, possibilita o corpo a perceber, a ouvir o som do Tambor, no uso dos nossos cinco sentidos. O processo, por ser novo, causa estranhamento, mas esse mesmo estranhamento vai dando espaço a uma nova vivência corporal, quase sempre instigante, favorecendo, assim, uma intimidade entre o Corpo Tambor.

No primeiro momento, o que se observa como início do processo é a ausência da relação Corpo Tambor, ou seja, o praticante com distanciamento do Tambor, falta de contato e de percepção por meio dos cinco sentidos com o Tambor. Durante a aula, é proposto um olhar mais atento aos elementos que compõem a aula de **dança de expressão negra, um novo olhar sobre o Tambor.** Músicos e instrumentos de percussão que fazem parte da realização efetiva da proposição teórica e prática. Oriento para que os músicos fiquem no centro da sala e que os praticantes formem um círculo em torno dos percussionistas e peço que todas, todos e todes incluindo os músicos, mantenham os olhos fechados, pressionando ambas as mãos sobre o peito esquerdo e percebam nosso Tambor interno pulsando tocando sem parar.



Figura 3 – Aula Edileusa Santos. Dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes

Incentivo a prática de observar o ambiente criado para a aula de dança negra pelos músicos com os instrumentos de percussão de diferentes estilos, formas e tamanhos, prestando atenção aos sons produzidos pelo corpo do percussionista em contato com o couro do Tambor, corpos que possuem suas especificidades e singularidades, que dançam juntos, que carregam sua história pessoal e religiosa, eles utilizam energia e interagem enquanto produzem o som. Um olhar mais atento para o percussionista, ou seja, elemento vivo que ressalta a especificidade desse momento: não é um CD que está sendo reproduzido que se liga e desliga, mas tudo acontece com o corpo presente, o momento presente proporciona novas vivências e possibilidades de criação entre Corpo Tambor e Tambor Corpo.

Estimulo a continuarem a observar músicos e instrumentos e ficarem atentos às sensações e a experimentar os estímulos sonoros em parte isoladas do corpo como: pé esquerdo, pé direito, quadril, abdômen, ombro esquerdo, ombro direito, cabeça, braço esquerdo, braço direito, mão esquerda e direita e o corpo como um todo. A possibilidade de um novo relacionamento, uma nova perspectiva com o Tambor foi apresentada: Como sentimos o som do Tambor no nosso corpo? Como se processa a vibração do som no nosso corpo? Como esse som move o corpo? Como o som faz o nosso corpo percorrer o espaço? Do mesmo modo os percussionistas estão abertos ao diálogo e na com-

posição musical a partir das sensações evocadas pelo ambiente e das ações de cada praticante que são interpretadas como "partituras musicais". Essa troca só é possível quando há um diálogo entre os envolvidos no processo experimental que foi proposto. É criada uma rede de relações que promove as ações e prováveis intervenções que ocorrem na sala de aula. Em seguida, proponho que observem a corporeidade de cada músico separadamente enquanto toca cada instrumento, e nesta observação percebam as mãos, braços, rosto, cabelo, cada parte do corpo em suma. A partir dessas observações, questões são apresentadas: Como o corpo do percussionista se relaciona com o Tambor? O Tambor aquece ou reveste o corpo do percussionista? O percussionista transforma seu corpo em movimento ? O Tambor é o verbo e o praticante é quem cria as orações coordenadas? Thompson (1974) revela que os negros das regiões Centro e Oeste da África lidam de maneira integral com as expressões artísticas, como união de formas, conteúdos, cores, movimentos e texturas. Ele explica que a palavra "dança" não se restringe somente ao movimento do corpo humano, também se relaciona com outros contextos artísticos, representada na forma e na textura de objetos e coisas, garantindo a autonomia da arte, intensificando a sobrevivência da imagem incorporada em todo trabalho artístico.

10 . O corpo em estado de alerta – Corpo Tambor – Tambor Corpo

Nesta proposta, ao fazer dançar, nota-se que os nossos cinco sentidos se alteram, em conexão e diálogo sob o som do Tambor. É quando a expressão negra se revela, dando surgimento a espaços abertos a novas possibilidades, para um novo olhar, uma nova relação com o instrumento, e a partir dele. Com o estabelecimento da relação Corpo/Tambor, também se dá a percepção de cada instrumento ali apresentado, na observação de como cada músico percussionista tem um ritmo próprio de percutir o Tambor, sua postura corporal, o espaço de tempo entre a mão e o couro do instrumento, a carga emocional e o histórico de conhecimento pessoal, social e ancestral. O que se aborda, afirma-se, é aliado à alteração dos sentidos no corpo do praticante, no respirar junto com o ritmo ali produzido, no olhar do protagonista/percussionista, no canalizar e conectar o ritmo a cada parte do corpo. Todo o processo ocorre enquanto se dá a relação Corpo Tambor, Tambor Corpo, de forma lúdica, estimulado pelo proponente/praticante.

Assim, estabelece-se o reconhecimento do



Figura 4 – Aula Edileusa Santos. Dança de expressão negra, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Cris Gomes

som ecoado por cada um dos instrumentos, seja de metal, de couro, de sementes, como a conga, o atabaque, o xequerê, o pau de chuva, dentre outros. Estes são embalados a produzir ritmos a partir da relação construída pelos músicos percussionistas e os praticantes.

Decorrente de experiências, pesquisas, observações e reflexões, percebo que o instrumento Corpo/Tambor se revela como um componente educativo que possibilita o processo de investigação e de criação em aula de Dança de Expressão Negra. Deste modo, o Corpo Tambor – Tambor Corpo, investe-se de novas possibilidades de perceber e de criar uma relação mais íntima entre ambos, fazendo por não mais escutá-lo somente como um som vibrante e contagiante.

Diante disso, a arte e a dança negra contemporânea buscam desvendar novos desafios, novos estímulos, revelam-se, aqui, novas abrangências da expressão corporal e novos procedimentos metodológicos que estimulam essa prática e essa escrita no âmbito da dança negra, nos moldes propostos por esta pesquisa.

Referências

CUNHA JR., H. **História e cultura africana e afrodescendente**: pesquisa sobre os conceitos, métodos e conteúdos. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000.

GOMES, N. L. Educação identidade negra e formação de professore/as. Um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, 2003.

HALL, S. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Org. Liv R. Sovik. Trad. Adelania La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LAWAL, B. Seminário sobre O significado dos penteados e trançados na cultura Iorubá. Universidade do Estado da Bahia (UNEB), GEAALC (Grupo de Estudos Africanos e Afro-brasileiros em Línguas e Cultura). Coord. da Professora Doutora Ieda Pessoa de Castro, de 26 a 30 jul. 2010.

LODY, R. **O atabaque no candomblé da Bahia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. (Série Instrumentos Musicais Afro-brasileiros).

MACHADO, V. **Ilê Axé, vivências e invenção pedagógica**: as crianças do Opô Afonjá. Salvador: Edufba, 1997.

MARTINS, L. M. **Afrografia da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, S. **A dança de Yemanjá Ogunté, sob a perspectiva estética do corpo**, Salvador: EGBA, 2008.

OLIVEIRA, E. D. **Cosmovisão africana no Brasil**: para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

SABINO, J.; LODY, R. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, I. **Corpo e Ancestralidade**. Salvador: Edufba, 2002.

SIQUEIRA, M. de L. **Agô, AgôLonan**. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

THOMPSON, R. F. **African Art and motion**: Icon and act. Los Angeles: University of California, 1974.

VERGER, P. **Orixás**. Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo. São Paulo: Corrupio, 1981.

Notas

1 Candomblé nome que se dá à religião de origem africana na Bahia (SIQUEIRA, 1998).

2 Ancestralidade confirma a imortalidade na cultura Jeje-Nagô, a vida não se finda com a morte. Mestre Didi, 1998.

3 Oxóssi o rei de Ketu (SIQUEIRA, 1998).

4 Iansã Deusa que acalma o vento e a tempestade (SIQUEIRA, 1998).

5 Eruexim instrumento sagrado do Orixá Iansã (LODY, 1989).

6 Eguns almas dos mortos (SIQUEIRA,1998).

7 Aguidavi vareta de goiabeira ou araçá utilizada para percussão dos atabaques no Candomblé (SABINO; LODY, 2011).

8 O termo Iorubá, aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos, unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de Ifé (VERGER, 1981, p. 19).

✯ BREVÍSSIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE SOFRIMENTO E TEATRO NEGRO[1]

Gustavo Melo Cerqueira

Babalorixá, artista da cena e da presença e defensor dos direitos humanos. Doutor em Estudos Africanos e da Diáspora Africana pela Universidade do Texas, em Austin, EUA. Pesquisa sobre as presenças e representações dos corpos negros nas artes a partir de uma abordagem interdisciplinar. É um dos cofundadores da Pele Negra – Escola de Teatro(s) Preto(s), onde atua como um dos coordenadores gerais e facilitador pedagógico.

Resumo: Este texto tece considerações sobre a relação entre sofrimento e teatro negro. Partindo da ideia de despertar proposta por Christina Sharpe (2016) enquanto conscientização de que vivemos em um mundo regido pela antinegritude, e trazendo uma breve análise bibliográfica, o autor argumenta que o sofrimento é o lamaçal de onde podem surgir interessantes proposições artísticas. Longe de defender a estetização, representação ou reprodução do sofrimento negro em cena, o autor propõe, na esteira de diversos outros autores que, sendo a antinegritude um elemento estrutural da modernidade, a ponto de a humanidade ganhar seus contornos modernos a partir de um conjunto de artifícios que vão inventar ou re-inventar corpos racializados, estabelecer hierarquia entre esses corpos e monumentalizar um dado corpo como o "paradigma do humano" (MARTINS, 1995, p. 144), é também verdade que esse mesmo corpo racializado possa confrontar, tensionar e desnaturalizar dimensões caras à modernidade, tais como as noções de tempo e espaço, linguagem, lógica, realidade e conhecimento, por exemplo, sem com isso querer disputar sua inclusão nos confins do humano.

Palavras-chave: teatros negros; corpo negro; humanidade.

VERY BRIEF CONSIDERATIONS ON SUFFERING AND BLACK THEATER

Abstract: This text considers the relationship between suffering and black theater. Starting from the idea of the wake proposed by Christina Sharpe (2016) as awareness that we live in a world governed by anti-blackness, and bringing a brief bibliographical analysis, the author argues that suffering is the swamp from which interesting artistic propositions can emerge. Far from defending the aestheticization, representation or reproduction of black suffering on stage, the author proposes, following several other authors, that, since anti-blackness is a structural element of modernity, to the point that humanity gains its modern contours from a set of of artifices that will invent or re-invent racialized bodies, establish hierarchy between these bodies and monumentalize a given body as the "paradigm of the human" (MARTINS, 1995, p. 144), it is also true that this same racialized body can confront, tension and denaturalize dimensions dear to modernity, such as the notions of time and space, language, logic, reality and knowledge, for example, without wanting to dispute their inclusion in the confines of the human.

Keywords: black theaters; black body; humanity.

Sinto bastante resistência em trazer a questão do sofrimento para a discussão sobre a arte, sobretudo em relação à arte negra produzida atualmente. Assim, vou me dedicar nesse artigo a tecer brevíssimas considerações sobre a relação que, creio, é indissociável entre sofrimento e teatro negro, argumentando, ainda, que o sofrimento é o lamaçal de onde podem surgir interessantes proposições artísticas.

Algumas referências bibliográficas me ajudam a expressar meu interesse na dimensão do sofrimento e minha crença no seu potencial transformador pessoal, social e político, sobretudo no campo das artes da performance. Começo, então, pelo trecho de um livro, que nos afirma o seguinte:

> Os contínuos assassinatos legais e extralegais de pessoas negras, sancionados pelo Estado, são normativos e, para esta assim chamada democracia, necessários; é o chão sobre o qual pisamos. Esse mesmo chão determina isso e, talvez, como podemos viver em relação a essa demanda pela nossa morte. Que tipos de possibilidades de ruptura podem ser abertas? O que acontece se procedermos como se soubéssemos que isso, a antinegritude, é o terreno no qual estamos, o terreno a partir do qual tentamos falar, por exemplo, um 'eu' ou 'nós' que sabemos, um 'eu' ou "nós" que se importa?" (SHARPE, 2016, p. 7).[2]

Lendo o fragmento acima, pode parecer que estamos falando do Brasil, muito embora o texto tenha sido escrito para falar dos Estados Unidos, por uma escritora negra estadunidense. Porém, a situação de violência a que está exposta a população negra no Brasil, seja por ação ou omissão do Estado, mais frequentemente de maneira gratuita e contínua, me levou a considerar pertinente o uso desse trecho da obra de Christine Sharpe para iniciar uma conversa sobre essa ideia de "poéticas que emergem do sofrimento".

A mim interessa trazer o trecho da obra dessa acadêmica estadunidense negra porque ela propõe esse despertar, seja num plano pragmático ou num plano especulativo, de que vivemos em um mundo antinegro. Mais ainda, interessa pensar nas possibilidades de formulação de modos de existir em relação a, ou a despeito de, tal condição de morte – por vezes até espetacularizada – que nos é imposta.

E aqui, me nego a trazer as evidências de como a morte nos é, a nós negros e negras, rotineiramente imposta. Para além de diversos trabalhos acadêmicos que falam desse assunto, dos dados disponíveis em inúmeros institutos de pesquisa, das reivindicações apresentadas continuamente por diversos movimentos sociais negros, há também a nossa própria sensação de proximidade, quase intimidade com a morte. Some-se a isso o modo como – independentemente de onde moremos, de nosso grau de instrução, de nosso poder aquisitivo – estamos sujeitos, cotidianamente, a sermos identificados ou sobredeterminados, como já disse Frantz Fanon (2008), como aqueles corpos que sofrem (ou que devem sofrer) essa violência gratuita e contínua. Estamos sim, negros e negras, sujeitos a essa mesma violência, basta que se engendre a circunstância adequada. E me nego, novamente, a trazer as evidências quanto a isso porque, como ensina a sabedoria popular, "só não vê quem não quer".

Mas, há ainda mais que não se quer ver. Existe, ainda, a negação, em parte numerosa da população não negra – e, até mesmo, em grande parte da população negra – em reconhecer, perceber ou ler o sofrimento quando esse repousa sobre o corpo negro. E aqui vale notar que a negação ou resistência em perceber o sofrimento quando situado no corpo negro, ou a tendência em delimitar esse sofrimento como um sofrimento **negro**, circunscrito a negros e negras, tem relação direta com a própria percepção de humanidade no corpo negro. Dentre tantos estudiosos, esse argumento é sustentado também por uma acadêmica não negra e estadunidense, Robin Bernstein, em seu livro *Racial Innocence*: *Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights* (2011). Bernstein argumenta

que a dor, e a alegada habilidade de sentir ou não sentir a dor, funcionou, em meados do século XIX, como um divisor para distintas trajetórias destinadas às crianças brancas e às crianças negras. Ainda, a autora argumenta que, no processo de estabelecer uma diferenciação racial entre meninas brancas e meninas negras, as primeiras se encaixavam num ideal de infância e inocência pela assunção de sua capacidade de sofrer e sentir dor, enquanto que as crianças negras não eram vistas como as que se alinhavam com essas características, por conta das imagens e representações que eram construídas em relação às crianças negras, sobretudo quando reforçadas por jogos, brincadeiras e representações gráficas que sugeriam que as crianças negras eram imunes à dor. Tal distinção tinha, também, fortes consequências políticas pois, conforme argumenta a autora, "o que estava em jogo nessa divisão era a adequação à cidadania e a inclusão na categoria de criança e, finalmente, de humano" (BERNSTEIN, 2011, p. 36). Pode-se concluir que a autora sugere uma certa conexão entre as noções de humanidade, sofrimento e política.

Se pensarmos nos dias atuais, em que o assassinato, atribuído ao extremismo religioso, de 12 jornalistas, homens e não negros – eram quase todos brancos – na sede de um jornal, na cidade de Paris, na França, em 2015[3], provocou comoção mundial, enquanto que o sequestro atribuído ao extremismo religioso, de 276 crianças e adolescentes negras (elas tinham entre seis e oito anos de idade) no norte da Nigéria, muitas das quais foram estupradas e mortas, em 2014[4], não recebeu nem a mesma atenção, nem provocou tamanha comoção, é de se questionar se a resistência em se reconhecer o sofrimento no corpo negro é reveladora do modo como ainda se resiste, também, em reconhecer a humanidade em nossos corpos.

Ao falar da relação entre sofrimento e humanidade, e de como isso implica na nossa política – aí incluída a nossa arte política ou a dimensão política da arte que produzimos – importante trazer algumas considerações do acadêmico negro estadunidense Frank Wilderson (2010), que apresenta dois importantes argumentos para o que estou aqui expondo. O primeiro argumento é de que a escravidão moderna transatlântica de corpos negros estabeleceu um divisor entre quem é humano e quem não é. Não se está aqui a falar de humano ou humanidade em termos absolutos. Não. Aqui interessa entender que a noção de humanidade ganha seus contornos modernos a partir de um conjunto de artifícios materiais, simbólicos e sensoriais que vão inventar ou reinventar corpos racializados, estabelecer hierarquias entre esses corpos e vão monumentalizar um dado corpo como, nas palavras da pesquisadora negra brasileira Leda Maria Martins, o "paradigma do humano" (1995, p. 144). Um dos recursos básicos desse conjunto de artifícios está, justamente, na escravidão dos corpos negros.

Mas, como alerta Wilderson, é importante pensarmos a escravidão não a partir da categoria trabalho, muito embora o trabalho forçado tenha sido um elemento recorrente na escravidão de corpos negros. Wilderson vai argumentar, com base nos estudos do sociólogo negro estadunidense Orlando Patterson (1985), que o trabalho forçado é elemento contingente, e não constitutivo, da escravidão. Nessa perspectiva, e de forma perigosamente resumida, podemos dizer que é na redução (ou na tentativa de redução) do corpo negro ao nível de objeto – sobretudo através do não reconhecimento social de sua honra e seus vínculos familiares, e da imposição de violência contínua e gratuita – que está o principal aspecto da escravidão. Mais ainda, precisamos pensar se os artifícios materiais, simbólicos e sensoriais que tentaram nos reduzir a objeto ainda estão em vigor, com diferentes roupagens, fazendo com que estejamos vivendo naquilo que a acadêmica negra estadunidense Saidiya Hartman (2008) vai chamar de *after-life of slavery* [pós-vida da escravidão], em que estamos sujeitos, ainda, aos elementos caracterizadores da escravidão. Ressalta-se a persistência na violência gratuita e contínua – por parte tanto do Estado como da sociedade civil – como recurso recor-

rente para objetificação os nossos corpos e para tornar possível os contornos modernos da noção de humanidade, materializados no corpo branco masculino.

Importante observar, como argumenta a acadêmica não negra estadunidense Amelia Jones (1998), o papel desempenhado pelas artes – sobretudo as artes visuais e as artes da cena – no aprofundamento de noções como identidade, subjetividade e individualidade ao utilizar representações de corpos negros e corpos femininos como elementos de contra distinção para o estabelecimento do que Leda Maria Martins chamaria de "ego narcísico branco" (1995, p. 41). Em se tratando mais especificamente do corpo negro, para além de tornar possível o corpo branco enquanto o corpo normativamente humano, Wilderson argumenta que a modernidade se funda e se mantém por meio da simbólica, ontológica e, também, material morte negra. E, aqui, adicionaria, não se trata apenas da morte material e espetacularizada, mas, também, de outras variáveis como, por exemplo, da morte epistêmica, termo que se tornou corrente para se referir ao não reconhecimento do conhecimento advindo dos saberes negros. Considerando essa nossa posicionalidade negra, Wilderson vai argumentar que nosso sofrimento não se constitui da mesma matéria-prima do sofrimento "humano", mas, sim, do sofrimento de quem é posicionado como objeto, que vai ter elementos constitutivos de seu sofrimento relacionados à sua condição ou ao seu posicionamento na modernidade, enquanto objeto.

O acadêmico negro estadunidense Fred Moten (2003) abre e conclui o seu livro *In the Break*: The Aesthetics of Black Radical Tradition [Na fenda: a estética da tradição radical negra] com o título "*Resistance of the Object*" [Resistência do objeto]. Por caminhos distintos e até contrários aos apresentados por Wilderson, e por meio de certa confrontação a Karl Marx, Moten contraria a ideia de que a *commodity* não fala. Mais, ainda, o autor vai explorar as possibilidades aurais, sonoras, de ruptura dos discursos sobre o objeto, focando sua análise no *jazz* negro estadunidense, não sem antes afirmar que existe uma "pulsão de liberdade [*freedom drive*] que anima as performances negras" (2003, p. 12). Aliás, com relação à própria ideia de performance, Moten irá discorrer um pouco, considerando sua ontologia como indissociável de certa simultaneidade entre desaparecimento e reprodução, sobretudo no que tange ao sofrimento negro.

Sendo ou não possível evitar a reprodução do sofrimento, considero tolice tentar ignorar sua imanência na cena negra, sendo que talvez seja por sua existência que também se perceba a pulsão de liberdade que irá animar essas mesmas performances. Mas, vejam que não há, aqui, um advogar pela reprodução e representação do sofrimento. Não é disso que se trata. Ainda, não se defende, aqui, o uso desse sofrimento para buscar empatia de quem não consegue ler o sofrimento no corpo negro. Ao contrário, pensar que a objetificação e o não reconhecimento de humanidade podem estar na constituição desse sofrimento negro, pode, também, nos levar não a investir em mil e uma estratégias e peripécias para angariar empatia, tornar legível o sofrimento em corpos negros e tentar convencer quem nos assiste de que somos humanos. Longe disso! Pode ser mais interessante pensar como, em sendo um corpo simbolicamente objetificado e mortificado tido como necessário ao próprio sustento da modernidade, esse mesmo corpo possa confrontar, tensionar e desnaturalizar dimensões caras à modernidade, tais como as noções de tempo e espaço, linguagem, lógica, realidade e conhecimento, por exemplo, sem com isso querer disputar sua inclusão nos confins do humano. É nesse sentido que se propõe uma maior atenção às poéticas negras que emergem do sofrimento. No que tange ao teatro negro, por exemplo, em que algumas características se tornaram recorrentes como, por exemplo, afirmação de identidade racial e cultural, discurso antirracista e produção de personagens fictícias ou de narrativas biográficas que privilegiem as dimensões humanas da pessoa negra, perceber as construções políticas e ideológicas

do humano a ponto de, talvez, delas abrir mão, no campo da experimentação artística, pode ser libertador e pode prover a própria política negra de uma dose de imaginação e criatividade, e mesmo de radicalismo, que talvez nos estejam fazendo falta.

Referências

BERNSTEIN, R. **Racial innocence**: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights. New York: NYU Press, 2011.

FANON, F. **Black Skin, White Masks**. California: Publishers Group West, 2008.

HARTMAN, S. **Lose Your Mother**: A Journey Along the Atlantic Slave Route. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

JONES, A. **Body Art/ Performing the Subject**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOTEN, F. In **The Break**: The Aesthetics of The Black Radical Tradition. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

SHARPE, C. **In the Wake**: On Blackness and Being. Durham: Duke University Press, 2016.

WILDERSON, F. B. **Red, White & Black**: Cinema and the Structure of US Antagonisms. Durham: Duke University Press, 2010.

Notas

1 Este artigo tem por base fala apresentada no Congresso Virtual UFBA 2020, sob o título "Peço agô para falar de sofrimento", como parte da mesa "Corpo de-humanizado/ de-humanizante: poéticas negras que emergem do sofrimento". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AilMpY1FwYc&t=1004s>. Acesso em: 08 maio 2023.

2 "The ongoing state-sanctioned legal and extralegal murders of Black people are normative and, for this so-called democracy, necessary; it is the ground we walk on. And that it *is* that ground lays out that, and perhaps how, we might live in relation to this requirement for our death. What kinds of possibilities for rupture might be opened up? What happens if we proceed as if we *know* this, antiblackness, to be the ground on which we stand, the ground from which we attempt to speak, for instance, an 'I' or 'we' who know, an 'I' or "we" who care?" (SHARPE, 2016, p. 7),

3 "A Nigéria abre negociações com o Boko Haram para a libertação das jovens". *El País Brasil*. 13 de maio de 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/07/internacional/1420650416_184865.html>. Acesso em: 08 maio 2023.

4 "Milhares vão às ruas na França para protestar contra ataque a semanário". *El País Brasil*. 8 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/13/internacional/1399974595_837854.html>. Acesso em: 08 maio 2023.

✯ MIL LITROS DE PRETO:
OS DIÁLOGOS DE UMA DAS VANGUARDAS NEGRAS.

Lucimélia Romão

Lucimélia Romão é artista visual, dramaturga e performer. Pós Graduanda em Artes pela Universidade Federal de Pelotas-RS e graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-BA. Graduada em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei-MG onde pesquisou teatro e performance negra. Atriz, formada no curso técnico em Teatro pela Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo em Taubaté/ SP. Recebeu diversos prêmios, incluindo 9ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo – São Paulo-SP (2023), 3° Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte-MG

Resumo: O presente artigo apresenta diálogos traçados com o público a partir da performance instalação Mil Litros de Preto, da artista visual, atriz e performer Lucimélia Romão, tendo o genocídio da população negra como mote. O texto apresenta como a arte negra utiliza da pedagogia teatral para a valorização dos corpos negros na sociedade brasileira; narrando a importância do encontro entre espectador e artista como estratégia para desmontar preconceitos acerca da população pobre, preta e/ou periférica; além de demonstrar uma das características do teatro negro que é a sua dimensão sociopolítica possibilitando uma comunicação acessível e franca com a sociedade, a fim de revitalizar a saúde social como um todo.

Palavras-chave: teatro negro; performance arte; vanguardas negras; teatro contemporâneo; genocídio.

MIL LITROS DE NEGRO:
LOS DIÁLOGOS DE UNA DE LAS VANGUARDIAS NEGRAS

Resumen: Este artículo trae los diálogos trazados con el público a partir de la instalación performance Mil Litros de Preto de la artista visual, actriz y performer Lucimélia Romão, que tiene como lema el genocidio de la población negra. El texto presenta cómo el arte negro utiliza la pedagogía teatral para valorizar los cuerpos negros en la sociedad brasileña; narrar la importancia del encuentro entre espectador y artista como estrategia para desmontar prejuicios sobre la población pobre, negra y/o periférica; además de evidenciar una de las características del teatro negro, que es su dimensión sociopolítica, posibilitando una comunicación accesible y franca con la sociedad, en aras de revitalizar la salud social en su conjunto.

Palabras clave: teatro negro; arte de performance; vanguardias negras; teatro contemporáneo; genocidio..

Quando nós falamos tagarelando
E escrevemos mal ortografado
Quando nós cantamos desafinando
E dançamos descompassado
Quando nós pintamos borrando
E desenhamos enviesado
Não é porque estamos errando
É porque não fomos colonizados.

Nêgo Bispo

A maré está cheia. Cheia de balas. Cheia de corpos. Cheia de corpos negros atravessados pelas balas! Transborda dor, transborda morte. Transbordam lágrimas dos olhos das mães periféricas, aquelas mães que sabem que colocaram seus filhos no mundo para serem alvejados pelo Estado e pela polícia racista brasileira. É nesse cenário estratégico de abandono que o Estado mantém a população negra, em condições sub-humanas. Fecharam as feridas do racismo com suturas malfeitas, de modo que elas estão sempre inflamadas e abrindo. Corpos. Estarrecidos. Crivados de sangue e dor. Sete litros. Sete litros de sangue (quantidade de sangue em média de um corpo adulto) que escoam de cada corpo, enquanto a vida se esvai, enchendo, a cada 25 minutos, uma piscina de mil litros em cerca de 59 horas.

"Mãe, será que ele não viu que eu estava com roupa de escola? " Disse Marcos Vinicius, antes de morrer nos braços da mãe. MARCOS VINÍCIUS, aos 14 anos, assassinado pela polícia na favela da Maré em 2018 ao retornar da escola, foi mais uma criança vítima do sistema racista brasileiro. A bala que o atravessa nos atinge. Sangramos por dentro e por fora. O Marcos nos Marca e nós Marcamos. RODRIGO ALEXANDRE é mais uma história negra que se esvai. RICARDO mais sangue que traça o chão e escoa pela favela. CARLOS EDUARDO DA SILVA SOUZA, CLEITON CORRÊA DE SOUZA, ROBERTO DE SOUZA, WESLEY RODRIGUES e WILTON JÚNIOR. Findam-se muitas vidas, muitos corpos atravessados pela mesma bala.

O extermínio da população preta, pobre e/ou periférica por parte do Estado brasileiro acontece de diversas formas. Nas longas filas para o acesso ao sistema público de saúde; na ausência de saneamento básico; na falta de políticas sociais; na deficiência de educação entre outras, como afirma Nascimento (1978, p.113):

> Os órgãos e instituições do poder público no Brasil, o governo, os legisladores, o sistema de justiça criminal, a polícia, os intelectuais, a imprensa, etc., lançam uma guerra contra os negros sem nenhuma piedade ou compaixão; uma guerra nunca de direta confrontação, mas sutil e indireta, perseguição persistente e sem pressa dessas vítimas do destino, pervertendo ou negando a elas seus direitos civis, subvertendo seu direito à educação, negando-lhes assistência pública ou qualquer tipo de apoio oficial para custeio de educação ou subsistência (NASCIMENTO, 1978, p. 113).

O genocídio da juventude preta é a política base do Estado para com os negros brasileiros desde a escravidão. O extermínio é iminente. Tática de guerra travada contra um povo que nunca teve direitos e condições de lutar de igual para igual. Matam-se crianças, adolescentes e jovens. Diminui-se a expectativa de vida. Estupram-se mulheres, crivam de balas seus filhos.

Refletindo sobre essa realidade, o presente artigo busca apresentar relatos do diálogo entre o público e a performer Lucimélia Romão a partir da obra "Mil Litros de Preto – A Maré Está Cheia" em suas várias versões em diferentes espaços (apresentadas no período 2019-2021), e as possibilidades de romper barreiras da discussão racial brasileira.

O trabalho analisado aqui se encontra como uma das pluralidades do que vem a ser o teatro negro, que segundo Augel (2000) é intenso, é uma forma de se colocar no mundo onde podemos trazer um drama coletivo e não somente um protesto político ou social, propondo uma afirmação identitária dos povos afrodescendentes. Ainda de acordo com a pesquisadora, o teatro negro esteve "ao lado das grandes obras do teatro contemporâneo brasileiro, desde *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues à *Roda viva*, o musical de Chico Buarque. Portanto, "é preciso não esquecer nem deixar de registrar esses primeiros passos do teatro negro, como uma voz especial, específica do afro-brasileiro" (AUGEL. 2000, p.304).

A performance instalação

Mil Litros de Preto: A Maré Está Cheia, foi criada em 2018 a partir de uma Iniciação Científica em Teatros Negros, diante do entendimento da pesquisadora Lucimélia Romão sobre a existência de um projeto de extermínio da população negra. A artista compreendeu, diante de literaturas base como *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias do Nascimento (1978) e o *Racismo estrutural*, de Silvio Almeida (2018), que por ela ser preta, ao ter filhos eles nasceriam com alvos nas costas. Na sua compreensão do mundo imaginou-se que como ela até o momento não tinha conhecimento disso, grande parte da população brasileira também pode não estar ciente de tal maquinário de moer gente preta.

A Maré Está Cheia –configura-se como uma performance instalação que dimensiona a mortandade do negro brasileiro. A ação que expõe uma série de elementos cênicos como uma piscina com "sangue" e baldes representando corpos jovens, materializa e torna palpável, aquilo que é somente número, apenas estatística e remonta à história de cada um que faz parte dessa realidade, ultrapassando assim o âmbito quantitativo.

Estreou no Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei, em São João del-Rei, Minas Gerais, entre os dias 17 e 19 de janeiro de 2019. Durante a ação, com duração de 60 horas, a performer estava presente compondo a instalação, dialogando com o público sobre a temática do trabalho, sendo sempre interrompida pelo som de tiros, que fazia parte da sonoplastia da ação, anunciando mais uma morte de um jovem.

A obra se fundamenta nas práticas do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, um dramaturgo, sociólogo, artista visual e político brasileiro. O grupo tinha como princípio abrir uma janela criativa nos palcos brasileiros para a população negra, que à época, era excluída do meio teatral. Para Abdias, as artes pretas não poderiam ocupar esses espaços na sociedade de qualquer forma, mas sim de maneira estratégica o que deu às vanguardas negras uma característica específica, como afirma Romão (2021):

> No geral, a arte negra tem um caráter sociopolítico, fundamentado pelo ensejo de suplantar a história hegemônica e de permitir possibilidades de reestruturação social. De natureza plural contemplando várias subjetividades a partir das diversas de linguagens dramatúrgicas da cena como performance negra, música negra e teatro negro, as artes negras visam derrubar a criação do projeto de nação em que o negro é excluído de todas as esferas da sociedade (ROMÃO, 2021, p.03).

Mil Litros de Preto por se tratar de uma obra que possui um caráter versátil, se propõe desde sua criação a se moldar aos espaços e eventos. A obra tem uma urgência em dialogar com a sociedade brasileira sobre a violência policial, de maneira ética e estética, apresentando sobretudo, a importância de devolver os nomes às vítimas que foram transformadas em números. O espetáculo entra para uma disputa de narrativas, produzindo também a subjetividade negada a corpos negros e pobres, como afirma o intelectual Marcos Alexandre (2018, p.117),

> Nossos espetáculos possuem como eixo norteador a história, cultura e religiosidade Afro-Brasileira, a fim de desmistificar os preconceitos e as imagens equivocadas que povoam histórica e culturalmente o imaginário coletivo da sociedade, resultado de um processo de colonização (ALEXANDRE, 2018, p.117).

Ainda no mesmo ano, no dia 28 de setembro, a performance passou por uma ampliação e foi apresentada na 9ª Edição da Mostra 3M de Arte, realizada no Largo da Batata, em São Paulo, sob a denominação Mil Litros de Preto: O largo está cheio. O trabalho teve duração de 1h30 e contou

com a participação de trinta e três mulheres mais a performer, sendo elas 28 mães do Movimento Mães de Maio, duas atrizes convidadas – Marina Affares e Carolina Zeferino –, além de três familiares da artista Lucimélia Romão – sua mãe, sua tia e sua prima.

O Movimento Mães de Maio, fundado pela ativista Débora Maria, nasceu em 2006 quando a polícia do Estado de São Paulo matou mais de 600 jovens em periferias dos municípios de São Paulo e Santos, entre os dias 12 e 20 de maio do mesmo ano. As mães das vítimas se reuniram, para cobrar uma reparação do Estado e dar voz aos jovens assassinados. A artista convidou as mães de maio para participar da ação como forma de apoio ao movimento, mostrando às mães órfãs que elas não estão sozinhas, além de curar uma ferida aberta no seu seio familiar, pois desde a infância ouve as matriarcas da família narrarem o desaparecimento de dois primos jovens, que pelos relatos se tratam de vítimas do genocídio pelo Estado Brasileiro Democrático de Direito.

De acordo com Gasperi e Theotonio (2021, p.14), a "força expressiva do manifesto é potencializada com tal participação, fazendo com que o contexto de necropolítica esteja mais próximo à experiência do público, aos pressupostos políticos propostos pela obra".

Esse desdobramento da performance, ocupou uma área de 30 metros quadrados, uma piscina de plástico redonda com capacidade para 7 mil litros, mil baldes pretos contendo 7 litros de um líquido vermelho em cada, com alça de metal e preso nela uma *tag* com o nome da vítima, idade, gênero e causa da morte.

Já a última apresentação a ser relatada neste texto ocorreu entre os dias 26 de novembro e 06 de dezembro de 2020, na 9ª Edição do Festival Artes e Vertentes também em Minas Gerais, no município de Tiradentes, sob sua denominação inicial – Mil Litros de Preto: A Maré Está Cheia. Devido à crise sanitária que acontecia naquele momento, decorrente da pandemia de COVID-19, foi necessário readequar novamente a proposta, e a performer não pôde dormir no local como aconteceu em 2019 no Centro Cultural da UFSJ. Para que a ação tivesse sua temporalidade de 60 horas respeitadas, ela aconteceu por seis horas diárias durante dez dias seguidos.

Os atravessamentos e diálogos com o público

Entram no Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei – MG um casal com três crianças, dois meninos com idades de 9 e 10 anos, e uma menina de 8 anos. O que eles presenciam é uma piscina de plástico de mil litros, com pelo menos um terço dela cheia de um líquido vermelho (água e corante representando sangue), posta no meio do salão. Havia também 144 baldes, todos etiquetados com os nomes, idade, gênero e causa da morte (sempre homicídio policial). A sua maioria ainda cheios, com 7 litros de líquido viscoso vermelho em cada.

A performer, sentada em um colchão encostada na parede, aguardando os 25 minutos do alarme que marca a próxima morte. As crianças sem entender nada perguntam aos pais do que se tratava "aquilo", ao olhar para outro visitante, o mesmo responde "a artista está ali", caminha a família até a performer para entender do que se tratava. Ao explicar o que representava a performance, percebia-se no garoto mais novo uma certa resistência em aceitar que cada jovem ali representado era vítima do genocídio, os pais ao compreender a obra, pareciam surpresos pela reação da criança e tiveram ali um diálogo com o pequeno complementando a conversa.

Por fim, depois que o menino entendeu a situação, resolveram ficar na instalação vendo os nomes das crianças e jovens assassinados até os 25 minutos. Quando o alarme soou e o som de tiros ecoou no Centro Cultural, os cinco foram para a borda da piscina, a menina que durante todo o diálogo ficou quieta colocou as mãos na cabeça e disse "Nossa". Sim, ainda que pequenina, ela compreen-






Imagens retiradas do teaser da performance instalação Mil Litros de Preto: A Maré Está cheia da artista Lucimélia Romão.[1] Registros de Priscila Natany.

deu do que se tratava a ação.

A apresentação no Largo da Batata em São Paulo, como já evidenciado anteriormente, foi ampliada de modo que, além do aumento da quantidade de baldes, os mesmos ganharam outra formação. Antes a organização era aleatória e solta, já nessa apresentação os mesmos foram colocados no espaço de modo que pudessem remeter a um batalhão e à suástica nazista, rememorando um dos maiores massacres da humanidade. Com o intuito de apresentar ainda que de forma radical, como são os dias atuais, onde os Estados produzem a barbárie. Essa organização da cena se estendeu para todas as apresentações da performance instalação seguintes.

A imagem produzida pelo excesso de corpos-baldes fazia diversas pessoas pararem e perguntarem do que se tratava aquilo. Duas mulheres contratadas para fazer a limpeza da área cênica, aguardavam no local para receber as orientações do serviço e enquanto esperavam perguntaram para a performer sobre a ação artística. Ao explicar a obra e o genocídio do negro brasileiro, a artista percebeu o reconhecimento das trabalhadoras na temática abordada. Uma das mulheres narrou a morte de um vizinho de 13 anos, pelas mãos de um policial na noite de ano novo, ela dizia que durante o dia, a polícia parou o adolescente junto de um amigo também menor de idade, ambos estavam em uma mobilete, segundo ela, o policial xingou os meninos e disse que se os encontrassem na rua de noite os matariam. Como era virada de ano, os meninos saíram na rua e se depararam com o algoz, eles mataram o mais novo, bateram no mais velho e mandaram o sobrevivente avisar a mãe do falecido para encomendar um caixão pequeno. Ela lembra que ainda levaram os sapatos do falecido debochando, alegando que ele não precisaria deles novamente.

A outra mulher perguntou se todos os corpos ali tinham nome e de onde a artista tinha retirado esses nomes, ao explicar que sim, todos os jovens tinham nomes e os dados foram coletados no Fórum de Segurança Pública do Estado de São Paulo, ela disse "o nome do meu irmão deve estar aí, ele também foi assassinado pela polícia".

Até aquele momento as duas trabalhadoras

não sabiam que as mortes narradas, faziam parte de uma política de Estado para com a população preta, pobre e/ou periférica. Elas sabiam, sim, que a polícia matava jovens, mas acreditavam que era obra do acaso. A instalação no Largo foi uma entrada para um diálogo e também possibilitou um entendimento da violência que elas vivenciam diariamente.

Gasperi e Theotonio (2020, p.04) ao realizarem análises sobre a performance ressaltam que,

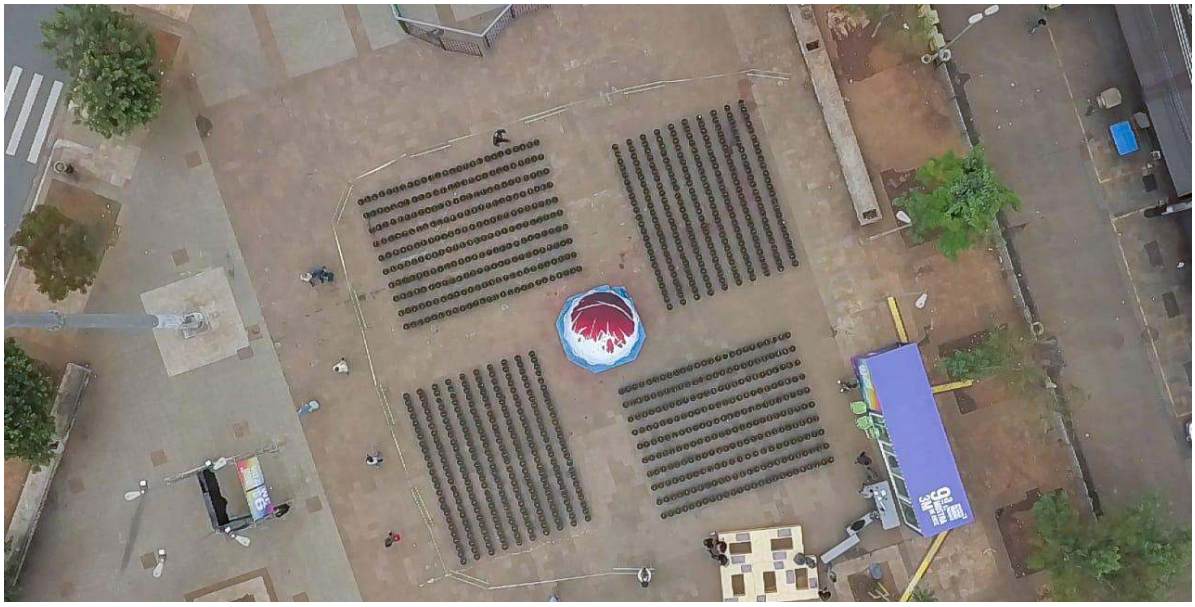
> Tal obra ecoa sobre os processos de silenciamento do poder público acerca de tais mortes, cujas justificativas quase sempre esbarram em uma ideia de criminalização da vítima, ou de mero erro da polícia durante a ação na rua. A morte dos jovens negros permanece mascarada sob a falsa égide da justiça, banalizando os homicídios em virtude de uma crescente militarização do país. Lucimélia Romão jorra numa piscina a dor da omissão, dos processos carregados de estilhaços, onde não há culpados. Tais processos de silenciamento supracitados remetem aos atravessamentos ancestrais, familiares, os quais foram fontes parciais para a produção desse trabalho. A performer faz desta sistematização uma luta particular, cujo recorte temporal retrata uma tomada de posição sobre o tempo presente. Porém, tal trabalho remonta aos processos de escravidão, cujos vestígios instauraram um horizonte de legitimação do racismo estrutural como herança de um Brasil – Colônia, cujas raízes geraram uma espécie de morte em vida (MBEMBE, 2016) aos seres humanos escravizados. (GASPERI, M. R.; THEOTONIO, D. A. 2020, p.04)

De volta ao espaço fechado o trabalho foi exposto na 9ª Edição do Festival Artes e Vertentes em Tiradentes – MG. A ação contou com diversos visitantes e por se tratar de um festival que aconteceu no espaço do SESI na cidade turística, nem todos que entravam no espaço estavam cientes do evento. Uma família ao perceber que se tratava do genocídio não deixou o filho ver a ação ou entender o que era, a criança de uns 9 ou 10 anos partiu arrastado pela mãe e reclamando que queria entender do que se tratava. Outra família que tinham duas meninas que foram conversar com a performer, uma de 7 e outra de 10 anos, as crianças espantadas ao descobrir a perversidade do Estado decidiram esperar o som para ver a performer despejar o sangue na piscina. Quando o alarme soou, as duas que estavam fora da sala vieram correndo acompanhar a ação, ao ver o líquido jorrando na piscina, a menina mais nova foi até a mãe chorando e perguntou "por que você me deixou ver isso? "

Outro dia a filha de 9 anos dos produtores do festival, foi acompanhada de um casal de crianças também da mesma idade que ela e de uma moça de 16 anos. Conversaram com a performer e resolveram ler os nomes e idades das vítimas, ficaram espantados com a jovialidade das vítimas que variavam de 1 ano e dois meses a 51 anos, mas em sua maioria eram crianças e adolescentes. O choque maior das crianças foi ao se depararem com diversos Rafaéis que era o nome do menino, ele disse que poderia ser uma das vítimas e a performer explicou que dificilmente ele seria por ser uma criança branca e classe média. Uma das meninas perguntou a outra "você teria coragem de casar com um policial? " a outra respondeu "eu não" e o menino disse "eu não quero mais ser policial, porque eu não quero matar crianças".

Nesse mesmo dia foi um jovem casal de Belo Horizonte que conversou bastante com a performer, e quando soou o alarme, o homem chorou inconsolavelmente e pediu desculpas a performer pelo que os homens brancos fizeram e fazem no Brasil, ele se sentia corresponsável pelas diversas violências do sistema hegemônico.

O trabalho apresenta como proposta ao público uma vivência educacional, onde vemos o espectador ser atingido pela poética cênica, recheada de detalhes como a materialidade cênica da performance como afirma Desgranges (2006), "empreender uma atitude interpretativa (...) fazendo nascer o pensamento crítico" (2006, p.24). O espectador compreende o espetáculo a partir do seu











Imagens da performance instalação Mil Litros de Preto: O Largo Está Cheio na Mostra 3M de Arte. Registro da Agência Partejo.





Imagens da performance instalação Mil Litros de Preto: A Maré Está Cheia no Festival Artes e Vertentes. Registro do Mar de Paula.

conhecimento de mundo, dessa forma o mesmo precisa confrontar a sua própria vida para ter uma reflexão crítica.

Como observamos nos relatos apresentados acima, duas trabalhadoras compreendem as violências que as cercam a partir da ação cênica, assim como a menina que só consegue verbalizar de forma espantosa um "nossa", e o jovem Rafael, ao se deparar com tantas vítimas com o mesmo nome que o seu, repensa a profissão que escolherá no futuro. O mesmo acontece com o espectador que assiste a ação e pede desculpas à performer. O espetáculo é pensado em várias camadas, o que possibilita atingir de formas diferentes os mais diversos espectadores permitindo cada um absorver a performance a sua maneira.

Diante dos diálogos traçados entre a artista e o público ativo, observamos que a performance instalação Mil Litros de Preto em suas diversas facetas dá um passo adiante, sem dúvida alguma, ao encontro com o outro. O espectador encontra a partir da poética uma situação real, no qual ele se torna testemunha, desse modo, quem presencia a cena sendo, negro ou branco, adulto ou criança pode identificar ali uma injustiça social. Portanto, a insistente discriminação contra a população preta não se vê fortalecida e confirmada para quem consegue dialogar com a performance instalação.

Mil Litros de Preto enquanto uma das possibilidades de teatro negro é uma tática poética e estética que cria brechas para um diálogo racial com a sociedade e cumpre o propósito sócio político proposto pelo Teatro Experimental do Negro. A obra é sobretudo uma disputa de narrativas, o discurso contra a juventude preta, pobre e/ou periférica é borrado pela ação criando assim um olhar humanizado para esses corpos.

Considerações finais

O trabalho que devolve os nomes das vítimas e apresenta uma narrativa de família para aqueles jovens, que eram netos, filhos e irmãos de alguém, confirma-se uma redução dos clichês e dos estereótipos, a partir dos quais confere um valor positivo para a população periférica, insistindo na sua importância e com isso deixando a ordem estabelecida questionada.

Mil Litros de Preto, só faz sentido porque o espectador é também um agente ativo, onde ao produzir uma elaboração dos elementos da cena ele se torna um participante da ação. O trabalho se vale a partir do encontro entre artista e contemplador, ambos criadores da obra. Portanto, o ato de reconstituição de uma imagem positiva da população negra e o desvelamento/ denúncia da violência policial é formulado em cada apresentação nesse diálogo entre os dois agentes, a performer e o público.

Propostas estéticas como essa, que agregam ações pedagógicas e que problematizam perspectivas hegemônicas, visando mudanças de conduta, ainda que muitas vezes reconhecidas como "de

negros para negros", abrem possibilidades no que diz respeito à sensibilização da audiência, mesmo em se tratando de parcelas da população pouco interessadas em debates como o proposto aqui, de cunho racial. Além de oferecer modelos para que a população negra possa ter uma auto projeção positiva.

Referências

ALENCAR, A. .; DA CRUZ, J.; ROSA DE SOUZA, J. . **Mil Litros de Preto**: nossos olhares negros sobre a performance de Lucimélia Romão. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 515–538, 2022. 602 p. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666534. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666534. Acesso em: 9 maio. 2023.

ALEXANDRE, M. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 428 p.

ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?**. São Paulo: Editora Letramento, 2019. 203 p. ISBN 978-8598349749.

AUGEL, M. P. **A fala identitária**: teatro afrobrasileiro hoje. Afro-Ásia, Salvador, n. 24, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i24.21002. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/ afroasia/article/view/21002. Acesso em: 7 maio. 2023., p. 291 – 323

DESGRANGES, F **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo . São Paulo: Editora Hucitec Edições Mandacaru, 2006. 183 p.

GASPERI, M. R.; THEOTONIO, D. A. **Mil Litros de Preto**: uma poética sobre a necropolítica. Conceição/Conception, [S. l.], v. 9, n. 00, p. e020004, 2020. DOI: 10.20396/conce.v9i00.8660778. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/ index.php/conce/article/view/8660778. Acesso em: 1 maio. 2023.

LIMA, E. T. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. v.1, n. 24, p. 92- 104, julho 2015. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/ article/view/1414573101242015092 Acesso: 01 de maio de 2023.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In.: Estudos Avançados. v.. 18. nº 50. São Paulo: 2005.

ROMÃO, L A.; DOS SANTOS, J.. **MIL LITROS DE PRETO-UM RIZOMA CONTEMPORÂNEO**. 73ª Reunião Anual da SBPC, Julho de 2021 . Disponível em: https://reunioes.sbpcnet.org.br/73RA/inscritos/resumos/1611_1a2716b4b3d157b27def2fb5 4e37ca93d.pdf. Acesso: 29 de março de 2023

SANTOS, F.. **Contar histórias a partir da tradição do griot**. IV Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 2010. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3406. Acesso: 07 de maio de 2023.

Nota

1 Link do *teaser* da performance instalação Mil Litros de Preto: A Maré Está Cheia: https://youtu.be/HwxDH4rgZ7M

ESTUÁRIOS:
A TRADIÇÃO DOS ORIXÁS E OS ENCONTROS DE ÁGUAS COMO METÁFORAS PARA A BUSCA DE UM CONHECIMENTO TRANSFORMADOR

Deise Faria Nunes

Nascida em Porto Alegre, Brasil, é artista-pesquisadora com especial interesse em performance, rituais e audiovisual. É doutoranda no programa Teatro em Contexto, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Agder, Noruega, e certificada em cinema documental no Kino-Doc – Núcleo de Cinema Documental, em Lisboa. Radicada nos países nórdicos há mais de 20 anos, tem atuado desde 2004 como artista da performance, dramaturgista, produtora artística e escritora. Colaborou entre outros, com ACTS laboratório para práticas em performance, como cofundadora, *Nordic Black Theatre*, *Odin Teatret* (Dinamarca), *Office for Contemporary Art* - OCA, Bienal de Oslo e *Black Box Theater*. Contribuiu como coautora da antologia histórica *New Daughters of Africa* (2019), com edição de Margaret Busby. Foi líder do Comitê Nacional de Teatro do Conselho de Artes da Noruega e membro do comitê de artes cênicas do Fundo Cultural Nórdico. Desde 2017, tem trabalhado com foco na pesquisa, produção e difusão das atividades de mulheres negras nas artes e na cultura.

Resumo: Em *Estuários*: A tradição dos Orixás e os encontros de águas como metáforas para a busca de um conhecimento transformador, a autora explora a convergência da mitologia afro-brasileira dos Orixás, perspectivas do pensamento feminista negro e noções decoloniais de conhecimento, desenvolvidas em seu projeto de pesquisa artística *Estuários*: perspectivas descoloniais, feministas e afro-diaspóricas sobre a performance. O texto baseia-se na rica herança cultural das tradições afro-brasileiras e na teoria crítica do feminismo negro para explorar um conceito transformador de conhecimento. Estuários, ambientes aquáticos onde um rio encontra outras correntes de água, ou o mar, aparecem no texto como uma metáfora poética para a junção de saberes que tentam compreender as complexidades da produção de conhecimento em meio a estruturas de poder coloniais, patriarcais e capitalistas. Por meio da mitologia dos Orixás, a autora ilumina as maneiras pelas quais as cosmologias afro-brasileiras oferecem estruturas epistemológicas que desafiam os paradigmas europatriarcais dominantes. Além disso, o artigo trata da teoria feminista negra, colocando em primeiro plano as experiências e perspectivas das mulheres negras, enfatizando sua agência, resistência e contribuições para a produção de conhecimento. O artigo almeja contribuir para as discussões em curso no contexto dos estudos decoloniais e da teoria feminista, oferecendo novos *insights* sobre as interseções de raça, gênero e conhecimento através das lentes da mitologia afro-brasileira dos Orixás e da metáfora dos estuários.

Palavras-chave: estuários; feminismo negro; mitologia dos Orixás.

ESTUARIES:
THE TRADITION OF THE ORIXÁS AND THE MEETINGS OF WATERS AS METAPHORS FOR THE SEARCH FOR TRANSFORMATIVE KNOWLEDGE

Abstract: In "*Estuários*: A tradição dos Orixás e os encontros de águas como metáforas para a busca de um conhecimento transformador", the author explores the convergence of Afro-Brazilian Orisha mythology, Black feminist perspectives, and decolonial notions of knowledge, developed in her artistic research project *Estuaries: Decolonial, Feminist and Afro-Diasporic Perspectives on* Performance. The text draws upon the rich cultural heritage of Afro-Brazilian traditions and the critical insights of Black feminism to explore a transformative concept of knowledge. Estuaries, aquatic environments where a river meets other water flows, or the sea, appear in the text as a poetic metaphor for the encounter of lines of thought that may help us understand the complexities of knowledge production in the midst of colonial, patriarchal and capitalist power structures. Through Orisha mythology, the author illuminates the ways in which Afro-Brazilian cosmologies offer epistemological frameworks that challenge dominant Europatriarchal paradigms. Additionally, the article engages with Black feminist theory to foreground the experiences and perspectives of Black women, emphasizing their agency, resistance, and contributions to knowledge production. This article intends to contribute to ongoing discussions within decolonial scholarship and feminist theory, offering new insights into the intersections of race, gender, and knowledge through the lens of Afro-Brazilian Orisha mythology and the metaphor of estuaries.

Keywords: estuaries; black feminism; orisha mythology.

Introdução

Nega Duda, também conhecida como Makota Ducineia Bayrangi, afirmou: As mulheres negras são como as águas: crescem quando se juntam! (DUDA, 2016).

Esta frase inspirou o projeto de pesquisa artística *Estuários*: perspectivas decoloniais, feministas e afro-diaspóricas sobre a performance, de minha autoria, desenvolvido no programa de doutorado Arte em Contexto, da Universidade de Agder, no Sul da Noruega. O projeto parte da ideia das águas e de seu forte significado na tradição dos Orixás como uma metáfora por meio da qual se desenvolvem e aprofundam ferramentas teóricas e metodológicas.

Estuários são ambientes aquáticos onde um rio encontra outros fluxos d'água ou o mar. Essa imagem é um conceito-chave do projeto. Por meio do estudo de textos e obras de artistas, ativistas e pensadoras da diáspora africana ligadas às minhas geografias afetivas, que vão do Brasil aos Países Nórdicos, passando pela Europa Ocidental e Portugal, o projeto *Estuários* nasceu da necessidade de mapear e desenvolver práticas e conceitos feministas decoloniais para *performance*. O projeto também inclui uma série de trabalhos artísticos desenvolvidos por mim, entre os quais palestras-performances, instalações e videografia.

Pode-se afirmar que *Estuários* é um projeto ancorado em motivações individuais, estimuladas por vivências de processos artísticos coletivos envolvendo mulheres negras, entre os quais se destacam o espetáculo teatral *I Am Nina*[1], em que fui coidealizadora, assistente de direção e dramaturga, e a performance *Kalunga Extended*, de Luanda Carneiro Jacoel, em que fui produtora, consolidando o projeto de forma independente. Tais processos geraram reflexões a respeito dos espaços que ocupamos, das opressões que operam sobre nossas possibilidades de fazer artístico e de como negociamos nossas existências no mundo das artes. Para além de tais motivações, há em mim uma urgência

por liberação política que insiste em desafiar a invisibilidade e o apagamento históricos do conhecimento criado por mulheres negras nas artes.

Desde tempos imemoriais, mulheres negras têm descrito a vida e a sociedade pela via da escrita, da performance e da performatividade, consumando ações por meio das palavras.[2] Um exemplo é o livro *We Are the Ones We Have Been Waiting For*[3], em que Walker (2011, p. 1, tradução nossa) escreveu:

> É o pior dos tempos, pois parece que a própria terra está sendo roubada de nós [...]: a terra e o ar envenenados, a água poluída, os animais extintos, os humanos degradados e desorientados. Guerra em toda parte. É o melhor dos tempos, pois entramos em um período [...] de grande clareza no que tange causa e efeito. Uma bênção, quando consideramos quanto sofrimento os seres humanos suportaram, nos milênios anteriores, sem uma pista sequer de sua causa […]. Pois, agora, podemos espreitar por entre cada uma das fissuras do mundo, assim como podemos explorar livremente fissuras até agora desconhecidas em nossos próprios corações e mentes.

As palavras de Walker soam familiares e dolorosamente recentes. Este texto, no entanto, foi publicado originalmente em 2006.

Inscrevendo-se em um conturbado contexto global, que descreverei em profundidade mais adiante, *Estuários*: perspectivas decoloniais, feministas e afro-diásporas sobre a *performance* é um projeto de pesquisa que cruza os campos da *performance art* e dos estudos da *performance*, a teoria feminista negra e interseccional, os estudos decoloniais, os estudos da diáspora africana e a autoetnografia visual. *Estuários* conecta a pesquisa artística a questões sociais urgentes nascidas no rastro do colonialismo e da colonialidade, por meio de um conceito mais amplo de teatro e de dramaturgia, movendo-se na direção dos rituais e dos conceitos multimídia.

A seguir, descreverei alguns dos encontros que experimentei em meu projeto: os estuários onde desaguam o pensamento feminista, a mitologia de origem Iorubá, o ativismo cibernético. Encontros com Gayatri Chakravorty Spivak, Sonya Renee Taylor, Minna Salami, amparados por saberes de terreiro. *Estuários* busca conectar cada pensadora, cada criadora, presente em seu tempo e realidade, quando lançam nova luz sobre o conhecimento, conceito que opera cotidianamente como guardião de práticas excludentes na academia e no campo das artes. Noções sobre o que sabemos e como o sabemos são, assim, expandidas a partir do pensamento feminista negro e da crítica rigorosa colonialidade.

O fim da normalidade como a conhecíamos

Os três anos que compõem o recorte temporal desse trabalho foram marcados por uma série de acontecimentos, que vejo como paisagens por onde corre o meu rio. Um surto global de um novo vírus afetou profundamente os próprios paradigmas sob os quais vivemos, trabalhamos e produzimos bens, conhecimentos e obras de arte.

Taylor ([2020], tradução nossa) escreveu:

> Não vamos voltar ao normal. O normal nunca existiu. Nossa existência pré-pandemia nunca foi normal, exceto pela normalização da ganância, desigualdade, exaustão, esgotamento, extração, desconexão, confusão, raiva, acumulação, ódio e carência. Não devemos desejar voltar […]. Estamos tendo a oportunidade de costurar uma indumentária nova, que sirva a toda a humanidade e à natureza.

A pandemia, o período histórico em que até há pouco ainda nos encontrávamos[4], foi marcada por fenômenos que tem o potencial de nos fazer questionar seriamente nossas formas de ser e (inter)agir no mundo. A profundidade dessa experiência parece já ter sido esquecida pela mídia, mas é crucial olhar para esse contexto como algo que usaremos os próximos anos para analisar e tentar entender.

Nesse processo de escrutínio que toma forma, ao passo que tentamos discernir o que resta das nossas psiques exaustas, momentos de profundo impacto vêm imediatamente à tona: o isolamento, a violência doméstica acentuada, o regime de trabalho extenuante dos profissionais de saúde e dos professores, o contágio em massa por falta de equipamentos de proteção, o colapso do sistema de saúde em Madrid, Milão e Nova York. O desamparo das populações faveladas na Índia e no Brasil. Os líderes políticos que usaram a pandemia como pretexto para perpetrar projetos genocidas e atos totalitários. O racismo contra asiáticos na Europa e nas Américas. O racismo contra africanos na Ásia – e em todos os outros lugares, sejamos honestos. A xenofobia generalizada. Em todos os lugares, pessoas tentando encontrar formas de lidar com a solidão, o medo e o luto. O assassinato perverso de George Floyd, transmitido e viralizado em todas as mídias sociais.

A todas essas, o esplendor da riqueza alucinante propiciando as estratégias de autoproteção dos mais privilegiados. A potencialização da cultura *influencer* por meio da produção massiva de conteúdo de entretenimento em casa – leia-se mansões cinematográficas. Lojas virtuais, vídeos de *fitness*, desafios de celebridades. O capitalismo se reinventando na mesma velocidade exponencial do aumento dos casos de Covid-19. O enorme impacto individual e coletivo da pandemia pôs em evidência problemas nada novos. Já vimos tudo isso antes. Movimentos sociais os mais variados vêm expondo esses problemas há décadas.

Em agosto de 2022, Angela Davis visitou a cidade de Oslo, uma das minhas geografias afetivas mais fortes, pela primeira vez, em 48 anos. A ocasião foi a comemoração do jubileu de 20 anos do Mela Festival, um dos maiores eventos culturais da cidade, criado pela comunidade paquistanesa. A visita foi amplamente ignorada pelos meios de comunicação oficiais, mas imensamente apreciada e celebrada por ouvintes negros, indígenas, asiáticos, bem como pessoas de diferentes sexualidades e identidades de gênero. Em sua palestra, intitulada "Por que o racismo deve ser uma preocupação global: arte e política no século XXI"[5], Davis traçou um panorama vívido e doloroso, ainda que esperançoso, das últimas duas décadas, em especial, dos anos de pandemia, destacando os legados de morte de Trump e Bolsonaro, e do crescimento do movimento *Black Lives Matter*.

Apesar do agravamento de todas as injustiças sociais estruturantes, a pandemia e suas consequências parecem ter acentuado o desejo de desenvolver conceitos políticos e liberatórios no contexto da cena artística global. Assim, as linhas de pensamento decoloniais ocuparam recentemente um lugar no centro de diferentes conversas nas primeiras edições pós-pandemia da quadrienal de artes *Documenta*, em Kassel, bem como das bienais de Berlim, Veneza e Dakar. Como consequência, espera-se que uma nova consciência esteja surgindo, pressionando inevitavelmente os pilares fundamentais do cânone colonialista: a exploração dos corpos, dos territórios e o controle da forma como o arquivo, o patrimônio e o legado são produzidos e acessados.

Entre a esperança que move a inovação e uma sensação de fracasso político iminente muito próxima do afro-pessimismo, *Estuários* avança como um longo rio que acolhe ribeiras de outras massas de água que percorrem o mesmo panorama, ao longo do seu curso rumo ao mar. Esses corpos se nutrem mutuamente por meio de encontros dialógicos com saberes produzidos por mulheres negras e racializadas, *femmes* e pessoas *queer* ao redor do mundo. O mar sendo o corpus denso e imensurável de ações teóricas e práticas decoloniais e contra coloniais ao longo da história.

O uso dos termos *decolonialidade* e *decolonial* é consequência do eixo teórico usado por minhas principais referências. Mesmo ciente do escrutínio crítico pelo qual estes conceitos têm passado recentemente, mantive a opção de trabalhar a partir deles. Tal escolha me oferece a chance de aprofundar minha posição contrária, especialmente, a um certo "monopólio da decolonialidade" por homens brancos cisgêneros que reivindicam pertencimento ou conexão ao chamado Sul Global, especialmente Abya Yala. Esses intelectuais, que consolidaram

suas carreiras acadêmicas nos últimos 30 anos, acabaram por tornar-se os estudiosos decoloniais mais citados, com acesso aos mais altos financiamentos, ocupando posições de poder e prestígio nas universidades mais conceituadas na Europa e Estados Unidos. Apesar de ser um tema dos mais relevantes, uma reflexão mais profunda sobre as insuficiências e armadilhas conceituais da decolonialidade excede o escopo desse texto.

O conhecimento em expansão

Quando se trata de lidar com os efeitos destrutivos que a colonialidade teve sobre corpos específicos, sejam eles racializados, dissidentes da binaridade de gênero, ou pessoas com deficiência, a linguagem é um trabalho em andamento, e ainda será por muito tempo.

Nesse sentido, é importante entender que uma metáfora também pode funcionar como uma prisão. Portanto, seus limites e complexidades devem estar sempre à vista.

A metáfora das águas não é sobre encontros suaves, calmos e pacíficos entre doces damas. É importante lembrar que as águas também podem ser violentas. Eles podem devastar uma aldeia e destruir tudo em seu caminho. Um único rio pode mudar sua qualidade energética ao longo de seu curso. Pode ser poderoso, tranquilo ou qualquer estado intermediário. O corpo de água pode acolher nadadores e pescadores, ou pode engoli-los sem piedade. Um rio pode simplesmente deslizar silenciosamente para o mar, ou dois rios podem convergir sem jamais se fundir, como os rios Negro e o Solimões, que correm juntos por seis quilômetros como uma massa bicolor antes de desembocar no magnífico rio Amazonas.

Os estuários, tanto na natureza quanto no projeto de pesquisa que aqui descortino, podem muito bem ser sobre propor formas de se negociar espaços de poder. Um desses espaços é a epistemologia, nossas noções de conhecimento.

O mito de como Osanyin, o Orixá que possuía o conhecimento das plantas e seu poder curativo, é muitas vezes interpretado como uma história sobre a democratização do conhecimento. Nesse mito, Oya, a divindade do vento, vai até a casa de Osanyin em busca da cura para um de seus filhos, que adoeceu. Quando ela chega ao local, no meio da mata, há uma fila enorme de pessoas, também em busca de cura para suas doenças. Depois de longas horas de espera, a impaciência de Oya se torna fúria. Ela então começou a mover seu corpo com tanto vigor, que as folhas que Osanyin usava em seus remédios foram espalhadas por toda parte. Nesse momento, todos os outros Orixás vieram ajudar na coleta das folhas. Osanyin queria suas folhas de volta, mas Olorun, a divindade suprema, decidiu que cada Orixá deveria ficar com as folhas que havia coletado, adquirindo também o conhecimento sobre aquelas plantas específicas. Osanyin ainda conhecia os segredos de todas as plantas, mas a partir daquele momento, cada Orixá se tornou especialista em um tipo de folha (OPÁ OSSAIN, O MISTÉRIO MÍTICO | DOCUMENTÁRIO, 2022).

Esse mito vai ao cerne da conversa sobre a validade do conhecimento indígena. Parece haver uma suposição de que o que veio a ser conhecido como as propriedades transcendentais do ser, entre elas Verdade (ciência/ filosofia), Beleza (as artes) e Bondade (espiritualidade), são conceitos originados na Grécia antiga e posteriormente desenvolvidos por pensadores europeus da Idade Média, como Tomás de Aquino (GORIS; AERTSEN, 2019). No entanto, na segunda década do século XXI ainda se discute a validade da cultura africana e afro-diaspórica contra diferentes cânones europeus, devido a uma "caricatura colonial da África como culturalmente ingênua, intelectualmente dócil e racionalmente inepto" (CHIMAKONAM, 2014). Por meio do apagamento ou menosprezo da influência que os pensadores egípcios antigos tiveram sobre a filosofia grega, profusamente documentada por estudiosos como Diop e Salemson (1988, tradução nossa), as culturas ocidentais estabeleceram e reproduziram perspectivas hegemônicas, uma lente através da qual eles veem e definem a realidade. Ao longo do tempo, isso criou e reproduziu um viés que faz com que o *establishment* cul-

tural menospreze, por exemplo, as tradições orais da África subsaariana, uma miríade de antigas *performances* rituais e complexas obras escultóricas e arquitetônicas da África pré-colonial.

Em alinhamento com as práticas históricas e recorrentes em países colonizados, fui socializada e educada seguindo o paradigma ocidental de conhecimento. Em seu livro *Outside in the Teaching Machine*, Spivak (2009) parte de ferramentas conceituais cunhadas por Jacques Derrida para formular uma crítica feroz dos estudos culturais e da academia pós-colonial. Ela fala sobre o "impossível 'não'", significando a impossibilidade de rejeitar totalmente "uma estrutura que se critica, mas intimamente habita", que, segundo ela, é uma posição filosófica alinhada com o conceito de desconstrução de Derrida – isto é, inerentemente composta por elementos que se contradizem entre si. Apesar dos conflitos internos, em se ocupando o espaço acadêmico colonial e adoecedor como corpo racializado ou subalternizado, iniciamos um diálogo com o conhecimento gerado no contexto do pensamento europatriarcal, definido pela pensadora Salami (2020, tradução nossa) como uma simbiose entre o eurocentrismo e o patriarcado, sendo assim relacionado à tríade de opressões colonialismo-capitalismo-patriarcado.

Exemplos disso podem ser a forma como a erudição feminista negra da diáspora está repleta de tais instâncias: em seu manifesto pela poesia como ferramenta de libertação, Lorde (2009, tradução nossa) fala dos "pais brancos" ao citar René Descartes, colocando a racionalidade e os sentimentos como valores complementares. Carneiro (2022) e bell hooks desenvolveram trabalhos a partir do pensamento de Michel Foucault. Maria del Guadalupe Davidson pesquisou a obra de Gilles Deleuze. No entanto, nas obras de todas as pensadoras acima citadas, o foco central está nas experiências e nos legados das mulheres negras e racializadas. Assim, as intelectuais negras na diáspora valem-se das ferramentas disponíveis em uma academia que desde sempre as exclui e hostiliza, desenvolvendo conceitos inovadores e quebrando barreiras discursivas e práticas calcadas em uma visão opressora do conhecimento.

Uma abordagem feminista negra do conhecimento

Nesta seção, proponho uma reflexão sobre o conceito de conhecimento em uma perspectiva feminina e afro-centrada, mais precisamente Iorubá, nos moldes propostos por Minna Salami.

Antes de partir para a abordagem do conhecimento, segundo Salami, considero importante trazer um aprofundamento sobre ideias de "masculino" e "feminino" na mitologia dos Orixás.

Nas tradições afro-brasileiras, às vezes falamos sobre entidades "masculinas" e "femininas". Isso pode levar a simplificações excessivas da estrutura filosófica em torno dessas tradições. Salami (2016, tradução nossa) afirma que a tradição tem sido um dos grandes obstáculos para a libertação das mulheres africanas. Para que tenhamos uma ideia da importância de se tratar das tradições como matéria dinâmica em constante processo de transformação, trago a perspectiva de líderes espirituais como Sidnei Nogueira Barreto, que em diversas falas tem afirmado a necessidade de se evitar reproduzir os resquícios de colonialidade nas tradições religiosas de matriz africana, colonialidade essa que se reflete na binaridade de gênero muitas vezes aplicada aos rituais, resultando em misoginia, homo e transfobia, entre outras opressões.

Conforme estudei em minha dissertação de mestrado sobre as danças sagradas do candomblé brasileiro (NUNES, 2011), divindades como Yemanjá, Oxum e Yewa são entendidas como tipicamente femininas. Eles reinam respectivamente sobre os mares, águas doces e fontes. Nana Buruke, Oba e Oya, conectadas respectivamente aos pântanos, marés e ventos, são frequentemente descritas como menos femininas de acordo com a interpretação dos mitos que seguem as escolas de pensamento europatriarcais (PRANDI, 2020). Isso pode ser explicado pelo fato de que padrões capitalistas e colonialistas de feminilidade facilmente aceitos,

desprezam a complexidade e a pluralidade, vinculando o feminino ancestral a imagens de controle[6]: qualidades como o dom da maternidade e o cuidado são atribuídas a Yemanjá, a sedução por meio da combinação de beleza e riqueza se tornam características de Oxum, e a castidade e pureza viram os únicos atributos de Yewa. Padrões de feminilidade europatriarcais desprezam a idade avançada de Nana Buruke ou a coragem e o espírito de líderes guerreiras de Oba e Oya. Um olhar mais atento aos mitos, especialmente se lidos sob uma perspectiva decolonial, nos mostrará que atributos simplistas não servem a uma compreensão profunda do significado dos Orixás, que são muito mais complexos do que apenas um ou dois traços arquetípicos.

Mal-entendidos como esses nos levam muitas vezes a pensar no masculino e no feminino como valores absolutos e mutuamente excludentes, ditados pela biologia. Entretanto, o que chamamos de energias feminina e masculina são forças complementares e coexistentes presentes em praticamente tudo na natureza.

Passo, então, à apresentação e análise do conceito de conhecimento proposto por Salami.

Em seu livro *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*[7], Salami inicia o primeiro capítulo, intitulado "Do Conhecimento", relatando o mito da criação da primeira cidade Iorubá, Ifé.

Segundo Salami (2020, tradução nossa) essa versão do mito primordial, no início havia o céu, o deus Olorun, e o mar, a deusa Olokun, e os orixás. Obatalá, o Orixá da criatividade, pediu a Olorun permissão para criar terras e seres vivos, o que lhe foi concedido. Assim, Ifé foi criada. Quando Olokun descobriu que a cidade foi construída em seu reino sem sua permissão, ela se vingou criando uma inundação que destruiu Ife completamente. Uma vez reconstruída, a cidade tornou-se próspera, mas a energia feminina permaneceu desequilibrada, criando uma eterna luta entre os gêneros.

As divindades tentaram corrigir esse desequilíbrio conferindo dois valores à humanidade: *ogbon*, o conhecimento e *phronesis*, a sabedoria prática. Mas o conhecimento deve vir tanto da mente quanto do coração, portanto *ogbon* foi dividido em *ogbon-ori* e *ogbon-inu*, significando respectivamente conhecimento situado na cabeça e conhecimento situado nas vísceras.

As ideias nas quais Minna Salami mergulha em *Sensuous Knowledge* falam ao cerne das múltiplas crises em que estamos imersos nesse período pós-pandemia; crises das epistemologias forjadas no conhecimento europatriarcal.

Ao apresentar uma narrativa mitológica afro-centrada, oferecendo uma compreensão mais ampla da natureza do conhecimento, ao mesmo tempo em que expõe como o modelo europatriarcal falha diante da complexidade humana, Salami (2020, tradução nossa) propõe uma definição de conhecimento que reúne razão e sensibilidade, que é ao mesmo tempo mental e corporificado, unindo pensamento e sentimento. O conceito de *sensuous knowledge*, o qual tomo aqui a liberdade de traduzir como *conhecimento sensorial* é emprestado do poeta John Milton, que o cunhou para criar uma distinção da ideia de sensualidade ligada puramente ao sexo, ainda assim mantendo a conexão do conceito com os sentidos e o corpo. A forma como podemos vivenciar obras de arte é um exemplo deste tipo de conhecimento. Experiências artísticas pedem que nos conectemos além dos instintos e do intelecto. O conhecimento que advém desse tipo de experiência é dinâmico e plural, não um produto pronto e vendido em tamanho único.[8]

Nesse sentido, o conhecimento sensorial é também poético, pois busca uma forma de elevação e expansão que tange a espiritualidade, ao contrário do conhecimento europatriarcal, que por sua desconexão do corpo, da natureza e do feminino, torna-se apequenante na sua função instrumental de estabelecer, normalizar e perpetuar opressões.

Conclusão

Do encontro acima descrito, de conceitos, corpos, ideias e ideais que se enfeitam de metáforas, fazendo-se fontes, córregos, rios, riachos e cascatas

rumo a um grande mar de conhecimento expandido e libertário, cria-se *Estuários*. O que ora apresento é um processo em andamento, do qual essa escrita é um marco importante, mas não o destino, o fim. Os métodos continuarão a ser desenvolvidos, conforme o tempo necessário for passando e criando distanciamentos e propiciando novos encontros transformadores da minha prática e de meu pensamento.

Realizado em meio a uma profunda crise humanitária, ética, ambiental, financeira e política global, *Estuários* não tenta ser uma exposição linear de ideias que deveriam se encaixar perfeitamente em sistemas existentes, mas, sim, uma série de ocorrências artísticas e conceituais refletindo um mundo em rápida transformação.

Referências

CARNEIRO, S. **Epistemicídio**. 2022. Disponível em: https://www.geledes.org.br/epistemicidio/. Acesso em: 8 jul. 2022.

CHIMAKONAM, J. O. History of African Philosophy. **The Internet Encyclopedia of Philosophy**, 2014. Disponível em: https://iep.utm.edu/history-of-african-philosophy/. Acesso em: 18 jul. 2023.

DIOP, C. A.; SALEMSON, H. **Precolonial Black Africa**: a comparative study of the political and social systems of Europe and Black Africa, from antiquity to the formation of modern States. Los Angeles: Chicago Review Press, 1988.

DUDA, N. **Ducineia Duda Bayrangi**. 27 ago. 2016. Facebook: Ducineia Duda Bayrangi. Disponível em: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1270851289614332&id=100000684205121&mibextid=2JQ9oc. Acesso em: 26 jul. 2023.

GORIS, W.; AERTSEN, J. Medieval Theories of Transcendentals. **The Stanford Encyclopaedia of Philosophy**, 2019. Disponível em: https://plato.stanford.edu/entries/transcendentals-medieval/. Acesso em: 15 ago. 2022.

LORDE, A. *et al.* **I am your sister**: collected and unpublished writings of Audre Lorde. Oxford: Oxford University Press, 2009.

NUNES, D. F. **As danças dos Orixás**: do ritual sagrado à dramaturgia do *performer*. 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Oslo, Oslo, 2011.

OPÁ OSSAIN, O MISTÉRIO MÍTICO | DOCUMENTÁRIO. [*S. l.: s. n.*], 2022. 1 vídeo (35 min 47 s). Publicado pelo canal Paulo Ferreira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BJrY-zI7NME&t=150s. Acesso em: 15 ago. 2022.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SALAMI, M. **Sensuous Knowledge**: a black feminist approach for everyone. London: Zed Books, 2020.

SALAMI, M. **Tradition is the key challenge for African feminists in the 21st century**. 2016. Disponível em: https://msafropolitan.com/2016/02/tradition-21st-century-key-challenge-african-feminists.html. Acesso em: 18 jul. 2023.

SPIVAK, G. C. **Outside in the Teaching Machine**. Nova York: Routledge, 2009.

TAYLOR, S. R. **Não vamos voltar ao normal. O normal nunca existiu**. [2020, tradução nossa]. Instagram: Sonya Renee Taylor. Disponível em: https://instagram.com/sonyareneetaylor?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ==. Acesso em: 2 abr. 2020.

WALKER, A. **We are the ones we have been waiting for**: inner light in a time of darkness. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2011.

Notas

1 Espetáculo sobre a vida e a obra de Nina Simone, produzido pelo Nordic Black Theatre, em Oslo (2016).

2 Como também nos mostra o documento histórico fundamental sobre a escrita de mulheres negras, a antologia *Daughters of Africa,* editada por Margaret Busby (1992), que traz textos de mulheres afrodescendentes desde o Antigo Egito até a década de 1980.

3 Título sem tradução para o português. O trecho citado foi livremente traduzido do original: "It is the worst of times because it feels as though the very earth is being stolen from us […]: the land and air poisoned, the water polluted, the animals disappeared, humans degraded and misguided. War is everywhere. It is the best of times because we have entered a period […] of great clarity as to cause and effect. A blessing when we consider how much suffering human beings have endured, in previous millennia, without a clue to its cause […]. Because we can now see into every crevice of the globe and because we are free to explore previously unexplored crevices of our own hearts and minds."

4 Em 5 de maio de 2023, durante o processo de escrita desse texto, mais de três anos após o início da pandemia, a Organização Mundial da Saúde declarou o fim da emergência sanitária causada pelo Coronavírus.

5 Palestra proferida por Angela Davis no Mela Festival em 11 de agosto de 2022 sob o título "**Por que o racismo deve ser uma preocupação global: arte e política no século 21**" (tradução nossa).

6 Conceito desenvolvido por Patricia Hill Collins, no livro *O Pensamento Feminista Negro*, estudado no Brasil por Winnie Bueno na obra *Imagens de Controle*, para nomear estereótipos apequenadores e categorias comportamentais atribuídas a mulheres negras.

7 Obra sem tradução em Português. O título pode ser livremente traduzido como **Conhecimento Sensorial: Uma Abordagem Feminista Negra para Todes**.

8 A ideia de abordar o feminismo dessa forma também foi expressa por bell hooks em seu livro *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, publicado em 2000. Ambas as autoras tentam desenvolver uma prosa com potencial de alcance amplo, independentemente de méritos acadêmicos. Esse não é um aspecto irrelevante quando falamos de feminismo negro. É fundamental ter em mente que a interseção entre raça e classe, fomentada pelo tráfico negreiro, tem impedido mulheres e homens negros de terem acesso à educação de qualidade.

☆ NA GUERRA CONTRA O CORPO NEGRO!

CRIAR IMAGEM É CRIAR IMAGINÁRIO E CRIAR IMAGINÁRIO É CRIAR PODER!

Cachalote Mattos

Doutorando em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e cenógrafo pela UFRJ. Consultor de imagem do Centro de Teatro do Oprimido, trabalhou com Augusto Boal entre 1998 e 2009. Integrante do GESTO - Grupo de Estudo em Teatro do Oprimido, do Coletivo Cor do Brasil, do Coletivo Siyanda de Cinema Negro, Cenógrafo da Os Ciclomáticos – Cia. de Teatro. Indicado ao prêmio Shell 2022 e ganhador do Prêmio CEBTIJ. Pesquisador da Estética do Oprimido. Realizou o projeto da exposição de revitalização do Cais do Valongo.

Resumo: A percepção permanente de uma guerra em curso contra o corpo negro fica evidente a partir de números estáticos de morte de pessoas vítimas de ferimentos por arma de fogo no Estado do Rio de Janeiro. O texto brevemente analisa de que forma foi construída pelos meios dominantes de comunicação (televisão, arte, cinema e teatro) ao longo da história do Brasil a percepção imagética sobre o corpo negro. A narrativa também faz uma aproximação entre os mecanismos tecnológico de percepção utilizados na Segunda Guerra Mundial e o modo operante que a polícia militar do Rio de Janeiro age em operações nas favelas, (lugar onde a maioria dos moradores é negra) para essa construção utilizo como base teórica o livro de Paul Virilio, *Guerra e cinema* (1993) e o livro *A estética do oprimido* (2009), de Augusto Boal. Apresento alguns filmes e espetáculos de teatro negro que trabalhei como cenógrafo na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: corpo negro; necropolítica; percepção imagética; guerra; imaginário.

IN THE WAR AGAINST THE BLACK BODY! CREATING IMAGE IS CREATING IMAGINATION AND CREATING IMAGINATION IS CREATING POWER!

Abstract: The permanent perception of an ongoing war against the black body is evident from static numbers of deaths of people who are victims of gunshot wounds in the State of Rio de Janeiro. The text briefly analyzes how the dominant means of communication (art, cinema, and theater) constructed the imagery perception of the black body throughout Brazilian history. The narrative also makes an approximation between the technological mechanisms of perception used in the Second World war and the operational way that the military police of Rio de Janeiro acts in operations in the favelas, (place where the majority of the residents are black) foor this construction I use as a theoretical basic the book by Paul Virilio, *Guerra e Cinema* (1993), and the book *A estética do oprimido* (2009), by Augusto Boal. I present some black theater films and shows that worked as a set designer in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: black body; necropolitics; image perception; war; imaginary.

Introdução

Segunda-feira, 19 de outubro de 2020. Acordei assustado às seis-horas da manhã, sono interrompido por um barulho estrondeante de helicóptero sobrevoando minha cabeça. Bem ao longe som de tiros contínuos, explosão de bombas incessantes, barulho de sirenes de carros de polícia enlouquecidas cobriam a sinfonia matinal dos pássaros. Da mesma forma as luzes vermelhas das sirenes invadiam meu quarto. Levantei-me, liguei a televisão e o noticiário avisava sobre a operação policial na favela do Jacaré/Jacarezinho no Rio de Janeiro, às seis horas da manhã a "operação" acumulava um saldo de seis mortos, cinco do "tráfico" e um policial, ou seja, seis corpos pretos estendidos para o café da manhã. Observei pela janela a praça em frente e pude observar oito meninos negros de cara para parede com as mãos estendidas tomando dura da polícia.

Moro a dois quilômetros de distância da favela do Jacaré/Jacarezinho e, diretamente, não sofro perigo eminente de morte nesta situação, mas espiritualmente e psicologicamente a *Necropolítica* (MBEMBE, 2018) estabelecida nas três esferas políticas de gestão pública (prefeitura, governo estadual e governo federal) nos matam a cada dia. Penso sobre os outros companheiros e companheiras do Coletivo de Teatro Cor do Brasil e do Coletivo de Cinema Negro Syianda que moram no Coletivo de Favelas da Maré e no Coletivo de Favela do Viradouro em Niterói, de uma forma ou de outra todos nós do coletivo estamos em contato direto com essa realidade, correndo risco de extermínio.

A *Necropolítica* nos mata de "morte matada e morte morrida". Mata o homem preto através da bala nos guetos, vielas e em rede nacional no meio de uma importante via pública, sobre a Baía da Guanabara, em cena cinematográfica do governador na época pousando de helicóptero no meio da ponte Rio/Niterói, com aplausos compulsivos do público que assistia a esse filme ao vivo e pelo "*show*" televisivo transmitido em tempo real. (20 de agosto, de 2019) Os aplausos eram para mais um corpo preto que estava estendido no chão. Para além disso, a *Necropolítica* mata de "morte morrida" nossas mulheres pretas nos partos de seus filhos ou esterilizando-as, para evitar que perpetuem nossos cor/pos. No sentido epistêmico, a ausência de referências negras positivas nas diversas mídias e livros matam o imaginário de nossas crianças, além de abandoná-las, criminalizá-las e matá-las também de forma direta. À época enquanto escrevia este texto escutei o telejornal noticiando que o início do ano de 2020 já somou cinco mortes de crianças pela polícia, e mais uma menina de oito anos que foi morta dentro de uma Kombi no Coletivo de Favelas do Alemão", também na cidade do Rio. O menino João Pedro foi assassinado dentro de casa na favela do Viradouro em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro.

Quinta-feira, 6 de maio de 2021. Acordei assustado às seis horas da manhã, sono interrompido por um barulho estrondeante de helicóptero sobrevoando minha cabeça. Bem ao longe som de tiros contínuos, explosão de bombas incessantes, barulho de sirenes de carros de polícia enlouquecidas cobrem a sinfonia matinal dos pássaros. Da mesma forma, as luzes vermelhas das sirenes invadiram meu quarto. Levantei-me, liguei a televisão e o noticiário avisou sobre a operação policial na Favela do Jacaré/Jacarezinho, no Rio de Janeiro. Às seis horas da manhã a "operação" acumulou um saldo de 28 mortos, 27 do "tráfico" e um policial, ou seja, 28 pretos estendidos para o café da manhã.

No primeiro momento, a sensação de plágio do primeiro parágrafo do meu próprio texto denominado **Negras Transgressões**, escrito tempos atrás para o livro *Teatro do Oprimido e Universidade*: experienciações pedagógicos-artivistas e(m) redes para esperançar, Volume II, lançado em 2021, veio à minha mente de forma avassaladora, mas apesar da aparência quase idêntica do texto, a história deixou o saldo de 28 corpos estendidos no chão, em

grande maioria corpos negros. Cenas cinematográficas de guerra! Os noticiários exibem um "caretário" (quadro de fotos) com todos os executados na "operação" policial no Jacarezinho no meio da Pandemia de Covid-19, operação ilegal, tendo em vista que nesse período estavam suspensas todas as operações policiais em favelas do Rio de Janeiro, durante a pandemia, sem a prévia autorização do Ministério Público.

A percepção imagética construída nos noticiários é de espetáculo de guerra, guerra contra o corpo negro, que ao longo da história de construção do Rio de Janeiro foi empurrado para os morros, favelas e periferias, e atacados de todas as formas, os dados apurados por todos os institutos de pesquisa comprovam que a grande maioria de pessoas assassinadas pela polícia no Rio de Janeiro é de homens e jovens negros. O Estado instituiu uma espetacular guerra contra os corpos negros! O livro *Guerra e cinema*. de Paul Virilio, fala sobre a principal finalidade da guerra: ser a produção do espetáculo em si.

> A guerra não pode ser separada deste espetáculo mágico porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que o cativar, é infligir antes da morte, o pânico da morte... (VIRILIO, 1993, p. 12).

Da mesma forma, o texto fala da impossibilidade de existir "guerra sem armas sofisticadas e sem mistificação psicológica", segundo o autor:

> Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulante que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre o órgão do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos (VIRILIO, 1993, p. 12).

O helicóptero dando voos rasante por cima dos telhados das casas dos moradores da favela, o Caveirão do BOPE (verdadeiro tanque de guerra) pintado de preto com estampa de uma faca encravada na caveira com duas pistolas cruzadas e áudios com frases saindo do Caveirão dizendo **"Essa noite levarei sua alma!"** e **"O BOPE vai te pegar!"** são estratégias para aterrorizar e paralisar os adversários; neste caso corpos negros e periféricos. *"*É infligir antes da morte, o pânico da morte..." Com semelhança com o descrito acima, Paul Virilio relata sobre um bombardeiro utilizado durante a Segunda Guerra Mundial.

> Um exemplo bem conhecido é o do Stuka ou Junker 87, o bombardeiro Alemão que durante a Segunda Guerra Mundial, se lançava em voo rasante sobre seus alvos emitindo um uivo dilacerante de sirene. Os ataques obtinham sucesso total, aterrorizando e paralisando os adversários antes que esses pudessem acostumar-se com ruídos (VIRILIO, 1993, p. 12).

O Bombardeiro Alemão *Stuca/Junker* 87 e o Helicóptero do BOPE apelidado como o "Águia ou Caveirão do ar" desempenham funções semelhantes de ação psicológica em uma situação de guerra. Lançam-se em voo rasante para aterrorizar e paralisar o inimigo. Mas que guerra é essa em nosso País? Quem são os inimigos? Corpos pretos e favelados? Como foi construído esse "inimigo" tão, tão perigoso? Foi construído ao longo da história pelos canais estéticos da palavra, da imagem e do som. Em *A estética do oprimido*, p. 15, Augusto Boal pergunta: *"Por onde penetram essas ideias?"* E responde: *"Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndio dos opressores"*. Através de sobreposição imagética construída a partir de uma perspectiva branca racista nos meios dominantes do cinema, literatura, arte, teatro, televisão, revistas, periódicos que impossibilitou enxergar o corpo negro como semelhante e o colocou sempre sobre a perspectiva de ser o outro e, sendo o outro, a impossibilidade de criar empatia e assim sujeito aos piores tipos de agressão direta e indireta, incluindo o extermínio.

A construção da percepção imagética contra o corpo negro

Só para a região do Cais do Valongo, vieram escravizados cerca de um milhão e duzentos mil negros vindos de lugares diferentes da África. Depois de anos e anos de luta contra a escravidão, os negros conseguiram a liberdade. "Foram postos em liberdade" sem nenhum plano de integração na sociedade ou reparo pelos anos de atrocidades e jogados à própria sorte de sobrevivência ocuparam subempregos e viveram em sub lugares. Após a abolição, com o aumento da população negra nas ruas, rapidamente as leis evoluíram para criar mecanismo de vigilância e controle desse corpos pretos. Posso citar a lei da vadiagem que perseguia principalmente negros capoeira. A origem da criminalização da vadiagem no país aparece no Código Penal de 1890, no qual vadio incluía a exibição pública de "*exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem*", que prendia quem fosse pego praticando esses exercícios. A população de encarcerado rapidamente se inverteu, até o fim da escravidão pois a maioria dos presos em cadeia e presídio, era de homens brancos. Hoje os presídios são verdadeiros navios negreiros. Com corpos negros acumulados esperando a morte. Prisioneiros de guerra?

Repressão aos Candomblés e Umbandas em todo território brasileiro sempre ocorreu, a intolerância religiosa é racismo, mais uma tentativa de eliminar o povo preto. Nesses lugares, mais do que a religião, cultivava-se a resistência, a partilha de alimentos, conhecimento, ensinamentos ancestrais, ciência medicinal das plantas, musicalidade; nesses lugares se dividia a alegria, garantia da saúde mental do povo preto. Esse ataque não data de hoje, vem de longe, revela Nestor Capoeira em seu livro sobre perseguição na Bahia. *"A repressão aos candomblés e capoeira atingiu seu auge um pouco mais tarde, entre 1920 e 1927, com o famigerado esquadrão de Cavalaria e ação do delegado de polícia "Pedrito" de Azevedo Gordilho"* (CAPOEIRA, p. 47). Hoje em dia as casas religiosas negras são atacadas e destruídas por milicianos (em grande maioria, ex-militares e ex-policiais) em nome de Deus.

Dando seguimento à evolução política eficaz de extermínio do corpo negro, posso citar os inúmeros projetos de gentrificação do centro e áreas nobres da cidade do Rio de janeiro (Reforma Pereira Passos) removendo pobres, na grande maioria negros, para periferias cada vez mais longe, muitas vezes para lugares sem projeto de saneamento básico, mobilidade urbana entre outros serviços básicos para sobrevivência. Para ratificar meu pensamento trago para conversa Cidinha da Silva no livro *Parem de nos matar!*. A autora afirma:

> Há décadas experimentamos o incremento da chamada política de gentrificação, que expurga as pessoas pobres do centro da cidade, das áreas nobres de interesse da especulação imobiliária para periferias, cada vez mais distantes. Por certo nos lembramos dos incêndios aparentemente involuntários que consomem favelas e seus moradores, estação seca após estação seca. Debelados os incêndios e evacuadas as áreas são erguidos prédios suntuosos ou estacionamentos gigantescos para carros particulares (DA SILVA, 2016, p. 27).

Revelando a evolução do complexo e eficaz mecanismo de extermínio de corpos negros que tem braços na política, na arte, na escola, na sociedade pensada na grande maioria por homens brancos, heterossexual *cis* normativo a séculos neste país, constatamos o triste dado que de todos os jovens assassinados no país pela polícia, 77% são negros. Em Costa Barros, Rio de Janeiro, cinco jovens negros (Roberto, Carlos Eduardo, Cleiton, Wilton e Wesley) foram assassinados pela Polícia Militar com 111 tiros (28 de novembro de 2015); em Guadalupe, o exército brasileiro disparou contra o carro do músico negro Evaldo Rosa, 62 tiros de fuzil e pistola (08 de abril de 2019); Marielle Franco, vereadora, mulher negra assassinada com quatro tiros na cabeça (14 de março de 2018). As imagens de corpos negros espelhados nas calçadas

em plena pandemia revelou a vulnerabilidade, objetificação desses corpos e me fez refletir principalmente que "Tudo aqui evoluiu para nos matar". Isso é ou não é uma guerra contra o povo negro? Com todo aparato tecnológico de percepção, como sugere Paul Virilio.

Augusto Boal, costumava dizer, em laboratórios presenciais, que a Terceira Guerra Mundial não se daria somente através de armas de fogo e sim, principalmente através dos canais sensíveis da percepção a partir da dominação da Palavra, Imagem e Som. Na obra *A estética do oprimido* lançada em 2009, relata que estamos na guerra dos sentidos, onde imagens, palavras e sons bombardeiam nossas percepções, influenciando com a ideologia dos dominantes nossos pensamentos sensíveis e simbólicos.

> No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...); a imagem (fotos, cinema, televisão...); e o som (rádios, Cds, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica contradição em termos!, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. Mente erma, árida, incapaz de inventar, terra adubada com sal (BOAL, 2009, p. 17-18).

De uma forma semelhante, Paul Virilio mostrou a utilização da logística da percepção em relação ao uso das técnicas cinematográficas nas grandes guerras do século XX. Para ele, a "*Guerra das imagens e dos sons substitui a guerra dos objetos (projéteis, vetores explosivos mais ou menos devastadores"* (VIRILIO, 1993).

Crescemos com imagens brancas o tempo todo, na televisão, no teatro, no cinema, nas revistas e em livros. O mundo branco nos rodeia e cria um conjunto de engrenagens que reforça e legitima esse mundo e, às vezes, com tanta força subliminar, que nos coloca em inércia sem capacidade racional de lutar e ocupar o espaço desejado na sociedade, muitas vezes nos fazendo acreditar na total incapacidade da Raça. O apelo das imagens é muito forte, todos os momentos somos bombardeados com imagens de negros atores nas novelas ocupando papeis de empregados, bandidos ou qualquer outro sub papel, nas lojas de brinquedos são poucas as opções de bonecas negras e quando se encontra, essa já está com o cabelo alisado. Já nos encontramos em guerra e essa guerra se dá através da semântica, do sensível, invasão cerebral por meios de mensagens subliminares. E para se proteger disso é necessário aprender a ler o que está além das mensagens, além das imagens e além das letras da música. E se apropriar dos meios de produção.

No Brasil, a população negra tem pouca ou nenhuma referência de imagem de pessoas em profissões de maior prestígio social como médico, cientista, juiz, jornalista, apresentador de televisão, pesquisadores acadêmicos dentre outras, o que contribui para a manutenção do racismo. A construção da identidade negra também necessita de referenciais. A não existência ou invisibilidade de pessoas negras nesses espaços limita as possibilidades de projeção social para crianças negras, inclusive no que se refere à percepção estética. É fácil perceber a ausência de representação positiva do negro no universo infantil. Quantas princesas negras conheceram? Quantos heróis? Quantos apresentadores de programas para crianças? Quantas bonecas e bonecos negros com os cabelos crespos e naturais são valorizados?

A profundidade da invasão ideológica racista na infância impressiona. Meninos e meninas reproduzem discursos racistas. Por meio de brincadeiras aparentemente inocentes em relação ao cabelo, associando-o a palha de aço, comparando a cor da pele negra ao mundo dos animais, como macacos e gorilas, são exemplos de "inocentes brincadeiras" no vasto universo infantil.

O discurso branqueador é construído ao

longo do tempo através da invasão dos cérebros de forma direta e indireta, por estímulos estéticos diversos. Na literatura, no teatro, na televisão, na música, por diversos meios sensíveis. A estratégia de branqueamento é arma opressora antiga, como mostra um artigo lido por Grande Otelo, dois anos depois da primeira transmissão televisiva no Brasil, o livro organizado por Joel Zito Araújo faz referência a esse fato:

> É muito interessante. Li o resumo em *Seleções* e gostei. Depois resolvi ler os anúncios dos diversos produtos americanos. Formidáveis como sempre, pecando só num ponto que há muitos anos me chama a atenção, não só em Seleções como em todos os jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto num anúncio de geladeiras, perfumes, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, Meu Deus? (ARAÚJO, 2010, p. 18).

A manutenção do racismo não consiste apenas em não ter negros nos grandes meios de comunicação, mas também em colocar o negro em sub-papéis, de subempregos, como mostra outra parte do mesmo artigo:

> Só me lembro de ter visto anunciando sabão, uma gorda negra ou, nos anúncios de pasta de graxa, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicletas, ou seja, lá o que for de confortável (ARAÚJO, 2010, p. 18).

Ainda hoje, não são diferentes nos meios televisivos privados e públicos e nas grandes mídias impressas. Nas bancas de jornal e em programas de televisão, menos de 3% de negros aparecem, funcionando como um verdadeiro bombardeio ideológico, seja pela ausência de imagens sociais positivas de negros na mídia ou pela presença de negros em papéis secundários ou funções economicamente irrelevantes, que contribuem para perpetuar o racismo no Brasil.

O campo de batalha nunca foi favorável em nenhuma instância para o corpo negro em nossa sociedade. A história, os fatos, as imagens, os números de corpos negros mortos, os noticiários, as luzes das sirenes do carro de polícia, o som dilacerante do rasante voo do helicóptero, a falta de referência positiva na mídia, no cinema e na arte diz ao meu corpo negro que é guerra! O que podem fazer os artistas negros nesta guerra? Sem a pretensão de uma verdade única como resposta, me aquilombo em Coletivos de Teatro Negro e de Cinema Negro para que, juntos, seja possível disputar protagonismo de narrativas em diversas áreas na tentativa de criar imagética e permitir que nossas crianças negras existam em plenitude de ser humano em um futuro breve.

Arsenal negro de guerra

> Se, nas senzalas, só se ouvissem as rádios senhoriais; se só lhes chegassem os canais de TV e jornais da Casa Grande, as senzalas jamais seriam capazes de inventar Palmares. A cultura da Casa não serve a Senzala porque tem valores senhoris e formas senhoriais. Mesmo a grande cultura milenar deve ser reinterpretada do ponto de vista de onde estamos, e não de onde nos disseram que estava a cultura (METAXIS, 2007).

A construção da representação de sentido na produção do coletivo Siyanda – Cinema Experimental do Negro, partindo da sistematização designada por Augusto Boal de *A estética do oprimido* e da sistematização de Barbara Santos (2019) em Teatro das Oprimidas, na qual foram utilizadas como base teórica para construção e a análise do desenvolvimento da concepção e criação imagética dos espetáculos do Grupo de Teatro-Fórum "Cor do Brasil", de onde nasce o coletivo Siyanda de cinema formado exclusivamente por negras e negros.

A experiência prática com os dois grupos possibilitou aprofundar e descobrir novos jogos de criação de imagem e poética negra apontando possibilidades de narrativas em combate ao racismo criando alternativas de construção de identidade positiva dos negros contra a maioria das produções de grandes mídias que criam estereótipos e perpetuam negros em sub-papeis de subempregos contribuindo com racismo.

Neste processo, muitas pessoas dos nossos coletivos se apropriaram dos meios de produção do cinema e aprenderam a utilizar a câmera de filmagem, programa de edição, programas de criação de imagem, necessidades fundamentais nos tempos modernos, onde as possibilidades de trabalho se tornaram majoritariamente digitais e por necessidade de sobrevivência física, financeira ou necessidade de expressão tornou-se fundamental se apropriar dos meios de produção para criação de nossas próprias narrativas. Extremamente necessário assumir esse protagonismo, para combater "Imagens de Controle"[1] e esses estereótipos impostos pelas mídias dominantes.

do coletivo de **Teatro Fórum Cor do Brasil** e de ampliar a audiência e discussão política, entendendo que, nesse ponto, o teatro é limitado em termo de alcance de público, nasce o coletivo de cinema Siyanda – Cinema Experimental do Negro**.** Siyanda é um selo cultural negro, feito por negros para negros, com o objetivo de criar obras fílmicas (documentários, curtas metragem e podcasts) que crie representação de sentido e positivem a imagem de pessoas pretas em toda sua diversidade de existências como estratégia de engajamento em diversas esferas e segmentos sociais, nascendo como alternativa de luta nesta guerra contra mídias que criam e perpetuam estereótipos sobre a população negra.

O Coletivo começou com a reunião de pessoas negras (em grande maioria integrantes do coletivo de Teatro Fórum Cor do Brasil), que participavam (e ainda seguem participando) de atos e eventos sobre a cultura negra brasileira e de luta antirracista. Nesses encontros, falávamos de estratégias eficazes e múltiplas de enfrentamento do racismo e de fortalecimento da cultura afro-brasi-



Espetáculo *Suspeito* – Los Angeles, UCLA, 2019 – Foto: Bob Gordon.



Espetáculo *Suspeito* – Los Angeles, UCLA, 2019 – Foto: Bob Gordon.

leira. Foi então, que Hugo Lima pensou na realização de um documentário em que nós pudéssemos falar do que é ser negra/negro em nosso país. Dessa iniciativa foi produzido o documentário *Negrxs dizeres*,[2] em dezembro de 2015.

A partir dessa primeira iniciativa, decidimos que deveríamos montar um Coletivo Audiovisual Negro, foi então que surgiu o Siyanda – Cinema Experimental do Negro. Na Cultura Zulu Siyanda significa "Nós estamos crescendo" e o subtítulo do coletivo é em homenagem ao **Teatro Experimental do Negro** (TEN), sistematizado por Abdias do Nascimento. No ano de 2016, participamos do Festival 72 horas e produzimos o curta-metragem ficcional/real *Siyanda*. Saímos desse festival consagrado com o prêmio de melhor roteiro e como o terceiro melhor filme. Após o festival iniciamos nosso circuito de exibição popular em diferentes contextos sociais para valorizar a cultura afro-brasileira através do audiovisual. Em 2017, realizamos o filme *Desterro*, eleito melhor filme, segundo o júri popular, e melhor trilha sonora no Festival 72 Horas, de 2017.

Com essas produções, realizamos nossa temporada popular de exibições no Festival Iguacine, Cine Clube Atlântico Negro, Aula Magna do Mestrado em Relações Étnico Raciais do CEFET-RJ, Sarau Cultural Pré-vestibular Carolina Maria de Jesus, Sarau da Cabaça (Centro de Teatro do Oprimido), Escolas da Rede Pública, Universidade Rural do RJ (Coletivo Dandaras da Baixada). Em abril de 2019 exibimos quatro de nossos filmes na UCLA - Universidade da Califórnia, junto com o coletivo Cor do Brasil.

Sobre as temáticas e produção dos filmes do coletivo:

Curta *Siyanda* – 2016: a nova diáspora negra. Nós negros, somos irmãos porque a África é mãe. No solo sagrado da cidade do Rio de Janeiro, onde em outros tempos foram regados com sangue negro, nossos Orixás não ignoram o sofrimento de uma negra/negro, vindo da África ou de qualquer lugar do mundo.

Curta *Suspeito* – 2017: Homens, mulheres e crianças negras são consideradas "Suspeito padrão"? Mesmo sem saber quem

eu possa ser pensam sobre mim tudo conhecer? Um filme a partir do poema de Bárbara Santos.

Curta *Desterro* – 2017: Substantivo masculino: Deportação; ação ou efeito de desterrar, de expulsar da pátria. O local em que habita essa pessoa que foi expulsa. Ação de sair de seu domicílio por uma ordem legal ou por vontade própria. [Jurídico] Ordem legal que obriga uma pessoa a permanecer no local para o qual foi deportada. [Por extensão] Estado ou condição de quem vive de maneira isolada. [Por extensão] Solidão; sensação de isolamento. Lugar muito calmo ou inabitado. Na região do porto do Rio, também conhecida como pequena África, entre os séculos XVIII e XIX, grande parte das pessoas foram sequestradas do continente africano para serem escravizadas no Brasil, chegaram e foram denominadas de pretos novos. Os que não sobreviviam à travessia do Oceano Atlântico tinham seus corpos jogados nessa região de maneira desrespeitosa e sem um funeral adequado. Ao longo dos séculos essa região ficou conhecida como cemitério dos pretos novos. Estima-se que há elevado número de corpos, espíritos e almas negras soterradas naquela região. O que aconteceria



Espetáculo *A cor do Brasil,* 2010, Dakar, Senegal. Foto: Bárbara Santos.





Espetáculo *A cor do Brasil,* 2010, Dakar, Senegal. Foto: Bárbara Santos.

se esses corpos emergissem da terra para cobrar sua dívida? O que essa gente preta soterrada, desterrada, enterrada e sem-terra na terra diria aos desterrados pretos e pretas que ainda banham o chão e a terra dessa cidade dita maravilhosa? Junta-se a esse soterramento de pretos, os corpos de milhares de indígenas (chamados também de "negros da terra") também dizimados e enterrados no chão desta São Sebastião do Rio de Janeiro, a partir do século XVI, com os pés de branco pisando nesta *Terra Brasilis*. Imagina então negros e indígenas de mãos dadas cobrando suas dívidas? A Casa Grande vai pirar!

Curta *O Senhor de toda cruz* – 2018: A figura de um jovem negro correndo pela cidade, mexe com o imaginário popular. Pra onde vai? De onde veio? Será que está fugindo da polícia ou vai assaltar alguém? Exu guarda, Exu salva. Não existe movimento sem Exu. Laroye.

Curta *Fim de tarde* – 2019: É urgente e extremamente importante exercitar o olhar sobre corpos negros masculinos, para além da brutalidade e violência. Existe um cotidiano, belo e poético nas vidas negras.

Curta *O Dia que resolvi voar* – Naira Soares – 2019: Gabriela fez de tudo para se adequar ao seu ambiente de trabalho, mas bastou uma informação para tudo se transformar, inclusive ela.

Curta *Manga com Leite* – Nathali de Deus – 2019: Em um quintal de família típico do subúrbio carioca, Diara desenha a sua infância através de perdas e construções da memória. A partir dessas experiências, ela vai aprender sobre ancestralidade e esperança.

O coletivo Siyanda produz narrativas que visa a fomentação de questões sociais e políticas consideradas relevantes para o exercício da reflexão acerca da estética e da cultura das mídias, se tornando uma importante arma alternativa que busca exibir os filmes para seus pares no local que eles se encontram, compartilhando outra possibilidade de construção estética e imaginária sobre a população negra.

Concomitante com o trabalho com os dois coletivos acima citados, tive a oportunidade de pensar a imagem estética para outros espetáculos com temáticas negras na Cidade do Rio de Rio de Janeiro. Os espetáculos se dividem em quatro blocos de atuação.

O primeiro bloco é sobre Espetáculo/ denúncia, que tem na narrativa questões sobre racismo no dia a dia de um corpo negro, ações cotidianas vividas em diferentes regiões das cidades cometidas por diversas instituições sociais e individuais de nossa sociedade. Ações racistas cometida pela polícia, situações racistas no ambiente escolar, no trabalho, no espaço público, nos coletivos, bancos, entre outros lugares. Os espetáculos trazem para cena situações cotidianas recorrentes vividas infelizmente por pessoas negras. Posso destacar o espetáculo *Cor do Brasil* dirigido e escrito por Bárbara Santos em 2010 com intuito de participar do 3º FESMAN – Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, Senegal.

Esse espetáculo musical abordou inúmeros temas/denúncia. A questão das cotas raciais nas universidades, O mito da democracia racial, O que é ser "pardo" no Brasil, A invenção da "Mulata" e do "Pelé", A questão de o corpo negro como elemento "suspeito padrão". A questão de representação na Mídia. A questão do cabelo natural para mulheres negras. A questão racial em ambiente de trabalho, loja e restaurante.

O segundo bloco traz as Temáticas Afro-religiosas para a cena carioca. Como transportar para a cena teatral ou para os filmes, temáticas e histórias tão importante para construção de identidade e subjetividade do povo negro? O que pode ser contado? O que pode ser atualizado? Posso citar alguns espetáculos:

O menino Omolú, estreou em 2021. Idealizado por Cynthia Rachel e Companhia de Aruanda e dirigido por Iléa Ferraz, traz para a cena a história do Menino Omolú para Infância e Juventude. No meio da Pandemia de Covid foi fundamental e necessário falar sobre cura, esperança e preconceito. A história de um jovem estudante que sofre *bullying*



Espetáculo *O menino Omolú*, 2021. Foto: Valmir Ferreira.

Abaixo
Imagem do espetáculo *O menino Omolú*, 2021. Foto: Cachalote Mattos.





Imagens do espetáculo *O menino Omolú*, 2021. Foto: Cachalote Mattos.

na escola devido sua aparência por causa das feridas, nunca era chamado para festas dos amigos. O espetáculo se passa em uma feira livre de rua, onde a mãe de Omolú tem uma barraca de bonecas negras Abaomy, entre barracas de frutas, de ervas que cura e tecido africano a história se desenvolve. E sobre a luz do sol, Omolú recebeu os amigos da escola para um grande banquete com frutas doces e pipoca. Celebrando a quebra de preconceitos e a aceitação da diversidade. A feira se transforma no quintal da casa do menino e o banquete é servido. As ervas, os doces e as frutas eram todas de verdade, ao final do espetáculo distribuíamos todas as frutas e doces para as crianças do teatro. Uma verdadeira festa!

Kawó – o rei chama! 2020 (*on-line*), direção de Gabriel Mendes. A história do Rei Xangô para os pequenos. Em uma aldeia uma família com mãe, filhos e avô se reúne para prepara uma festa, enquanto a festa é preparada o avó conta as histórias de um rei, o "Rei Chama", os familiares da aldeia se transformam nos personagens da histórias, criando um lindo jogo cênico. O Cantar, dançar, batucar e contar (Zeca Ligiéro) como prática de uma encenação negra está presente e toma conta da cena. A escolha de um único elemento cênico como imagem principal, uma fabulação de uma tabanca, casa típica africana. Ao longo do espetáculo essa casa vai se modificando e se transformando em vários outros elementos de cena, ajudando na criação imagética do espetáculo. Ora lembra um brinquedo "trepa trepa" de praças do subúrbio carioca, ora lembra tronco de árvore, onde se era comum ver crianças subindo para comer frutas direto do pé nas praças e quintais. Criando outros planos de ação, criando a possibilidade de cenas em movimento e trabalhando com dimensões da memória e imaginação dos espectadores.

Manifesto Elekô – Dirigido por Fernanda Dias e Fábio Batista, um espetáculo de dança da





Espetáculo *Kawó – o rei chama!*, 2020, Foto: Renata Colônia.



Imagem do espetáculo M*anifesto Elekô*, 2021, no teatro Cacilda Becker. Foto: Cachalote Mattos.

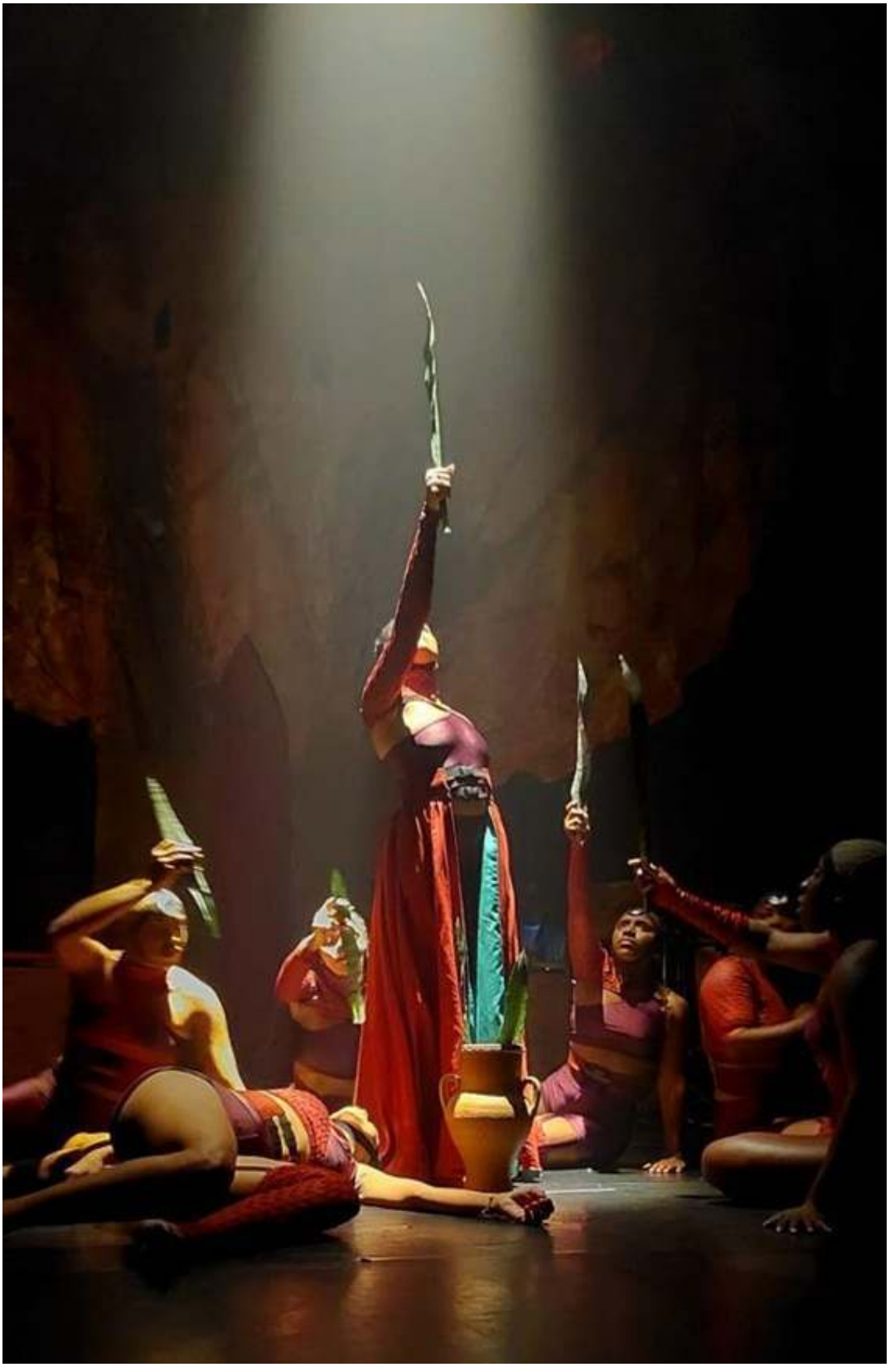


Imagem do espetáculo M*anifesto Elekô*, 2021, no teatro Cacilda Becker. Foto: Cachalote Mattos.

Cia. CLAN, do morro do Andaraí, no Rio de Janeiro, começou a ser idealizado em 2019/2020. Apresentou-se a primeira vez no Teatro Cacilda Becker para um grupo restrito na Pandemia.

O mito de Obá, repensando as dores e violência vividas por mulheres negras na atualidade. O espetáculo dança a trajetória de uma das orixás mais guerreiras e viscerais do panteão Yorubano. Obá lutou, amou, sofreu e assim precisa falar! Em formato de poesia, o Manifesto convida todas as mulheres pretas a falar. Envolto a uma sofisticada sonoridade produzida por violoncelo, violino, teclado e uma variada percussão com instrumentos africanos e brasileiro como *D'jambé*, Atabaques, *Balafon,* embaladas por cantigas Yorubá e Bantu, essa história é dançada por corpos de mulheres negras em diversidade. Pesquisando sobre a mitologia de Obá, líder da sociedade secreta Elekô onde era proibido a presença de homens, os cultos as divindades femininas aconteciam dentro de uma floresta dentro de uma caverna. A partir dessa informação e pensando sobre todas as violências vividas por mulheres negras ao longo da história, optamos como imagem para o início do espetáculo um pano marrom bem escuro como o tronco da árvore Ébano. Um corte central vertical revela um tom de vermelho escuro cor de sangue. Desse corte nasce Obá! Em um segundo momento esse pano se levanta e revela uma imagem que lembra árvore, lembra rostos femininos com a mesma fenda no meio. Essas fendas, sugere a essência feminina, mas também expõe o corte na carne sofrido por mulheres pretas. Anos e anos de violência e atrocidades cometidas contra nossos corpos.

O terceiro bloco eterniza **Grandes Personagens Negros da Nossa História**. É de fundamental importância trazer para a luz do conhecimento todos os personagens negros que foram apagados ou embranquecidos ao longo da história, existem vários que os livros, os filmes o teatro a televisão não quiseram mostrar.

Turmalina 18-50, 2109. Conta a história de João Cândido o "Almirante Negro" uns dos principais líderes da Revolta da Chibata, que liderou a luta contra os castigos imposto a marinheiros negros. Um espetáculo da Cia. Cerne de São João de Meriti, baixada Fluminense do Rio de Janeiro, bairro onde viveu os últimos anos de vida, nosso Herói João Cândido. Dirigido por Vinícius Baião, o espetáculo perpassa sobre a trajetória do nosso almirante.

Com uma crítica política sobre nosso tempo, em que cada atriz e ator reivindica uma luta social. As imagens da cena são construídas por três módulos vazados de dois metros de altura, todos desmontáveis. Os módulos juntos se transformam em navio, trem, prisão; separados são a casa dos moradores da rua Turmalina 18-50. Enquanto cenógrafo, trabalho um conceito de que o espaço não é somente tridimensional. Em conformidade com os pensamentos de Augusto Boal sobre o espaço cênico, ele dizia que o espaço é no mínimo penta dimensional, além da largura, altura e profundidade existem no mais duas dimensões que são a memória e imaginação da relação do público com os atores e elemento de cena. O cenário desse espetáculo provoca o jogo de imaginar com a plateia. Lembro-me quando mostrei para o diretor as possibilidades de utilização do cenário, sinalizei sobre a necessidade de utilizá-lo de forma constante na encenação.

O quarto grande bloco que venho considerando é a Afrofabulação, a possibilidade de criar histórias e personagens com camadas variadas e diversas onde o corpo negro não apareça de forma pejorativa. A arte negra com elementos contemporâneos sofisticados bebendo de uma estética Afrofuturista, deixando de olhar a arte negra como uma arte primitiva. Revisitando o passado africano onde negros eram reis e rainhas, com grande conhecimento matemático, da física e linguística para se pensar na existência de futuros. Temas diversos sobre subjetividade, amor, masculinidade negra cotidiano também são um direito de ser abordado por um teatro e cinema negro.

Neste bloco destaco os trabalhos nos espetáculos:

O pequeno herói preto, 2020, dirigido por





Imagens do espetáculo *Turmalina 18-50,* 2020. Foto: Stephany Lopes.

Luiza Loroza e Cristina Moura e idealizado por Junior Dantas, que faz o papel do Super-Nagô. No auge da Pandemia de Covid-19 recebi o convite para pensar essa cenografia. A história de um super-herói, um menino negro, que era *youtuber*, e tinha superpoderes que aprendeu com sua ancestralidade: suas avós e seus avôs. Há tempos pensava em criar uma imagem para cenário com temática negra com uns traços mais futuristas e pensei na possibilidade então de aplicar nesse trabalho, imaginei a forma de um celular na horizontal, só o contorno. Neste momento de pandemia onde nosso corpo físico se transformou em corpo tela, corpo *pixel,* seria interessante brincar com essa ideia de sobreposição de vários celulares ao mesmo tempo que se pode mover e criar outros espaços; assim foi a ideia, quatro contornos de celulares na horizontal, um dentro do outro, ligeiramente menor entre eles, formando na primeira imagem um túnel que conecta o ator, do mundo real ao virtual. O cenário é todo de ferro pintado de branco envolto com um material chamado de Neon Flex que imita a luz neon da década de 1960, esse material confere um ar futurista para imagem mesmo ainda hoje. Na medida em que a cena se desenrola é possível criar lugares da vida real do Super Nagô ou da vida *pixel* de super-herói *youtuber*.

Meus cabelos de Baobá, 2019 – Idealizado por Fernanda Dias, com direção de Vilma Melo. A obra mostrar como a formação de uma menina negra é marcada pelo racismo estrutural da sociedade brasileira e, também, como as mulheres negras, mesmo diante de situações de amedrontamento, tiram das vísceras do feminino a capacidade de reinventar-se através dos tempos. Muitas vezes esses acontecimentos as impedem de enfrentar desafios e superar traumas que marcaram o corpo e a mente. Na contramão disso, a conexão com a ancestralidade ora potencializa, ora determina a evolução do feminino fazendo saltar força e grito em um só movimento da senhora da vida, fêmea, mulher, rainha. Sentindo necessidade de presenciar na



Espetáculo *O pequeno herói preto*, 2021. Foto: Cachalote Mattos.



Espetáculo *O pequeno herói preto*, 2021. Foto: Cachalote Mattos.

cena teatral carioca, obras artísticas, que abordassem de forma poética e estética o universo feminino, principalmente em direção as mulheres negras nasce o Espetáculo *Meus cabelos de Baobá*, começou com uma esquete de dez minuto para participar do 8ª FESTU – Festival de Teatro Universitário, em 2018, o espetáculo ganhou o prêmio e Fernanda Dias foi a primeira atriz negra a ganhar o prêmio de melhor atriz e texto original no Festival. A estética do espetáculo é uma árvore central que se transforma em um trono Afrofuturista e depois vira extensão dos Cabelos de Dandualunda, quando essa se transforma em rainha.

Com uma pesquisa sonora passando pela África do Oeste, pelo Afro Bitz de Fela Kuti e por uma pesquisa de repetição sonora mecânica projetando ecos na voz da atriz criando uma ligação direta com Orúm ancestral da personagem, Beà, diretora musical do espetáculo foi indicada ao prêmio Shell de melhor música em 2019.



Espetáculo *Meus cabelos de Baobá*, 2019. Fotos de Cynthia Salles.
Abaixo, à esquerda, foto de Rafael Coelho.





Em um estado permanente de guerra, - Estamos Guerra! como explana Ailton Krenak, (TVE Bahia, 3 de julho 2020) e em plena Batalha de Corpos e Imagem. Como afirma Rodrigo Gueron (Professor PPGARTES/ UERJ). As produções acima citadas são potências criadoras de fazedores e fazedoras negras pela preservação da vida de nosso povo, pela subjetividade do cuidado do nosso Ôri, pela ação continuada para não sucumbir nossos corpos negros. Obras que denuncia o genocídio da população negra, mas também valorizam nossa cultura, nossos heróis e heroínas e criam imagética para o futuro. É preciso reinventar lutas porque estão sofisticando as formas de opressões. Com Imagem, Palavra e Som, de forma sensível criamos *Respostas Artísticas e Estética* contra as constantes violências a nossos corpos. Afinal, desde a travessia do Atlântico sempre foi tempo de catástrofe para o povo negro e agora mais do que nunca, Tudo Aqui Evoluiu Para Nos Matar! **Na guerra contra o corpo negro! Criar imagem é criar imaginário e criar imaginário é criar poder! Contemos nossas histórias!**

Referências

ARAÚJO, J. Z. (org.). **O negro na TV pública**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DA SILVA, C. **Parem de nos matar!** São Paulo: Ijumaa, 2016.

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. 2. ed. New York: Routledge, 2000.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. de Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018.

METAXIS. **Informativo do Centro de Teatro do Oprimido** – CTO Rio. Rio de Janeiro: Teatro do Oprimido nas escolas, 2007.

SANTOS, B. Teatro das oprimidas – Estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

VIRILIO, P. **Guerra e cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta, 1993.

Links do coletivo:

Facebook Coletivo Siyanda
https://pt-br.facebook.com/SiyandaCinemaExperimentaldoNegro/

Curta "Siyanda" – Ano 2016
https://www.youtube.com/watch?v=L7XhoOjrz7M

Curta "Suspeito" – Ano 2017
https://www.youtube.com/watch?v=p7qtMNE_MVo&t=5s

Curta "Desterro" – Ano 2017
https://www.youtube.com/watch?v=v9IJp8n-SSk

Curta "O Senhor de Toda Cruz" – Ano 2018 https://drive.google.com/open?id=1IRWRnlp7RPYajNCIV_38OjXQKd0lw9ri

Curta "Fim de tarde" – Ano 2019
https://drive.google.com/open?id=16K0IEI1bBh7oWbpv--Mc31mm_Hm_3QdIF

Curta "O Dia que resolvi voar" – Naira Soares – Ano 2019
(Sem *link*, pois está em circuito de festivais e mostras)

Curta "Manga com Leite" – Nathali de Deus – Ano 2019
(Sem *link*, pois está em circuito de festivais e mostras)

Notas

1 Conceito encontrado em Patrícia Hill Collins (2000).

2 Todos os links para visualização do material do Coletivo Siyanda estão disponíveis ao final do artigo.

FLUXO CONTÍNUO

☆ O ATOR, AS TRADIÇÕES AFRICANAS E A ARTESANIA DA PALAVRA

Sérgio Audi

Ator, diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas e Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Jogos para Atuação e de Interpretação para Câmera na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo*:* Este artigo aborda a relação das sociedades tradicionais africanas com a palavra e a oralidade, relacionando-a com sua própria sociabilidade e cosmovisão, para além do desastre da colonização, tendo como referências o escritor tradicionalista malinês Amadou Hampâté Bâ, e os narradores *griots* Sotigui Kouyaté e Hassane Kouyaté. Compara o trabalho do ator ocidental com o *griot/dieli*, artista cênico narrador das histórias tradicionais africanas em sua relação com a verdade, e problematiza a verdade cênica, a partir do trabalho de Stanislávski e o conceito de *perejivanie ,* da experiência que transforma, aproximando-o do sentido iniciático dos tradicionalistas africanos.

Palavras-chave: griot; verdade cênica; tradicionalistas africanos; palavra; oralidade..

THE ACTOR, AFRICAN TRADITIONS AND THE CRAFTSMANSHIP OF THE WORD

Abstract: This article discusses the relationship of traditional African societies with orality, relating it to their own sociability and cosmovision. Have as references the traditionalist Malian writer Amadou Hampâté Bâ, and the griot narrators Sotigui Kouyaté and Hassane Kouyate. It compares the work of the Western actor with the *griot/ dieli*, a scenic artist who narrates traditional African stories in their relationship with the truth, and problematizes scenic truth, based on the work of Stanislavski and the concept of *perezhivanie ,* comparing it with the initiatory sense of African traditionalists.

Keywords: griot; scenic truth; african traditionalists; word; orality.

As tradições oriundas dos povos do continente africano são sempre subestimadas pela cultura ocidental de caráter eurocêntrico. Isto se deve à tragédia da colonização, fruto do surgimento e avanço do capitalismo no mundo, a partir de uma racionalidade que autorizava as nações europeias recém-consolidadas a se aventurar pelos mares, conquistar novas terras, rapinando, roubando, pilhando, saqueando, matando e subjugando os povos e as culturas originárias do resto do mundo[1].

As tradições africanas refletem a vivência milenar destes povos na sua relação com a vida e o mundo, e contém elementos de profunda ciência e sabedoria sobre a humanidade, sua relação com a aventura da vida, perguntas, angústias, anseios e embates nas questões colocadas pela existência. Se pensarmos a partir de Marx[2], é evidente que estas questões se modificam de acordo com o tempo histórico, os espaços e as situações enfrentadas pelos seres humanos (MARX; ENGELS, 2007), porém a herança vivencial destas culturas surgidas nas origens do que chamamos hoje de humanidade[3] pode nos apontar caminhos para os problemas da sociabilidade humana gerados pelo atual estágio do capitalismo, que nos impõe uma guerra global e cotidiana, naturalizada pela universalização das relações de concorrência e competição necessárias para a continuidade da reprodução do capital. Esta guerra sem fim da "livre concorrência" toma o lugar de uma possível sociabilidade cooperativa e em prol da emancipação humana, que proporcionasse uma vida mais íntegra, plena e com acesso de todos os seres humanos do planeta às conquistas materiais[4] e espirituais acumuladas na longa jornada de existência das civilizações, possíveis de serem acessadas através das heranças culturais.

Este artigo visa apontar que essa sociabilidade cooperativa e humanizada já é vislumbrada e vivenciada pelas tradições africanas há muito tempo. E que a palavra e a linguagem são os elementos que concretizam esta sociabilidade num nível fundante, pois realizam a sociabilidade e possibilitam o conhecimento para além da experiência do cotidiano. Porém:

> Como nos lembra Amadou Hampâté Bâ, (2003, p. 14), não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Ainda segundo ele, é claro que podemos perceber características que se repetem em várias culturas africanas. A presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre o mundo visível e o invisível, entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário e o respeito religioso pela mãe são bons exemplos (BERNAT, 2008, p. 57).

Segundo Amadou Hampâté Bâ (2010), é missão de todo africano conhecer o mundo e o mistério da vida, e aprender com ele. Para o africano, o estrangeiro é sagrado e fonte inesgotável de saber e experiência, o que demonstra um profundo respeito pela diferença, em oposição ao paradigma narcisista do fascismo, intrínseco às manifestações da regressividade capitalista em seu estado atual.[5]

Pois é impossível para um africano conceber-se isolado no mundo, considerar seu indivíduo para além ou aquém de sua coletividade, mesmo considerando que "ser africano" não significa uma homogeneidade de cultura ou tradição, vista a diversidade de mais de 2.100 etnias e culturas existentes no continente. Porém, é comum em parte integrante das vivências destes povos entender que sua coletividade, seu grupo social, sua etnia, reino, país constituem parte indissolúvel de seu ser.

Hampâté Bâ ressalta um fato central nas tradições africanas que mantém esta coesão social: o apreço e o respeito à verdade. O que pode nos parecer um contrassenso se pensarmos do ponto de vista da arte, onde a arte e a criação humana fazem uso da fantasia, da imaginação, da abstração de ideias e procedimentos que ainda não aconteceram ou de fatos que nunca irão acontecer. Ou mesmo do ponto de vista de algumas correntes de pensamento da filosofia ocidental de tradição europeia, onde a noção de verdade muitas vezes varia depen-

dendo do ponto de vista.

Ou seja, de que verdade estamos falando? Uma resposta a essa pergunta está na frase de Tierno Bokar, líder espiritual malinês retratado na peça homônima, interpretado pelo *griot* Sotigui Kouyaté e dirigida por Peter Brook:

> TIERNO BOKAR Existem três verdades: a minha verdade, a sua verdade...e a verdade![6]

A verdade a que se refere aqui é a concretude, a verdade dos fatos, a coerência com o ocorrido e com seus próprios princípios. E a verdade se concretiza na fala, na palavra. Quando uma palavra sai de sua boca, ela não é mais sua, e tem o poder de criar ou de destruir. Portanto, é enorme a responsabilidade pela palavra, por sua emissão, por tudo o que pode causar. Pois a palavra é manifestação do próprio ser, a concretização de sua ação no mundo, que está ligada inevitavelmente à sua herança, parte essencial da constituição do ser. Numa sociedade onde a cadeia de transmissão da tradição, do conhecimento e dos desafios do mundo se faz através da oralidade, o que se diz é o que se é.

> O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.168).

Nas cosmogonias africanas, a criação do mundo foi realizada num ato de fala[7]. A fala deve estar ligada às forças da natureza. Ela deve possuir a verdade em seu bojo. É como se através da palavra convocássemos a concretude das forças do universo. A cada discurso, criamos um universo, a exemplo da divindade.

Isto faz também com que o falante se fortaleça ou se enfraqueça, de acordo com sua relação com o que fala.

> Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 178).

Nestas sociedades há a figura central do *griot*, (*dieli*, em bambara)[8] termo francês usado para designar o narrador de histórias, lendas, contos, fábulas e fatos referentes às tradições e à cultura de cada povo. É uma espécie de artista, conselheiro, negociador, gestor de conflitos, líder espiritual e conselheiro político, responsável pela transmissão das tradições e da história.

Porém o *griot/ dieli* não é o único nem o principal motor da educação africana. Para desempenhar esta função, praticamente todos os adultos são responsáveis. Cada pessoa tem uma função definida em sua relação com a comunidade, que corresponde a uma confraria específica, na qual são transmitidos os conhecimentos, de maneira iniciática e secreta. Portanto, há a confraria dos agricultores, a dos pescadores, a dos tecelões, dos bordadores, dos caçadores (os "mestres da faca"), e assim por diante, num sistema de castas de transmissão hereditária, na maioria das vezes. A confraria dos *griots* é a dos artesãos da palavra.

Pois, nestas sociedades africanas, a ação de cada indivíduo no mundo tem como objetivo a própria evolução espiritual e o equilíbrio da natureza como um todo. Tudo o que existe no mundo é vivo, até mesmo os minerais e seres inanimados, e a ação de qualquer ser afeta o mundo como um todo. Por isso a sua atividade deve ser realizada com a sabedoria de quem intervém no equilíbrio do universo e visa reestabelecer este equilíbrio a cada ato. O objetivo do trabalho humano é esta conexão com o mundo visível e invisível, sua evolução espiritual, que está conectada indissociavelmente com a coletividade e com o movimento do universo.

Cada adulto tem, portanto, a obrigação de transmitir sua sabedoria adiante, a partir de sua prática de vida e de sua confraria.

> Ensina-se qual deve ser seu comportamento frente à natureza, como respeitar-lhe o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 184).

A sabedoria é transmitida através de experiências que divertem e ensinam, e todos são responsáveis pela educação dos jovens. Os mais velhos são respeitados como seres que acumulam a herança e a sabedoria ancestral. "Quando morre um ancião, é como se queimássemos uma biblioteca" é um antigo provérbio africano.[9] A estes guardiões das tradições é dada a designação de "tradicionalista". Se ele ensina divertindo, é um tradicionalista-*doma*. São tradições que têm profunda ligação com a vida prática e não se caracterizam como conhecimentos especializados. Ou seja, um tradicionalista também é uma espécie de "generalista", que faz a conexão de sua atividade com a totalidade das questões da vida prática:

> Mas não nos iludamos: a tradição africana não corta a vida em fatias e raramente o "Conhecedor" é um "especialista". Na maioria das vezes, é um "generalizador". Por exemplo, um mesmo velho conhecerá não apenas a ciência das plantas (as propriedades boas ou más de cada planta), mas também a "ciência das terras" (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a "ciência das águas", astronomia, cosmogonia, psicologia, etc. Trata-se de uma ciência da vida cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática. E quando falamos de ciências "iniciatórias" ou "ocultas", termos que podem confundir o leitor racionalista, trata -se sempre, para a África tradicional, de uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida. Guardião dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos (HAMPATE BÂ, 2010, p. 175).

Como a transmissão destas tradições é oral, é compreensível o apreço dos africanos pela verdade. Pois esta também é uma garantia de que as tradições serão transmitidas de maneira fidedigna. Mais ainda, já que sua atividade no mundo é ligada à sua conexão com o mundo espiritual visível e invisível, é a garantia de não estar traindo a si próprio.

> [...] a mentira não é simplesmente um defeito moral, mas uma interdição ritual cuja violação lhes impossibilitaria o preenchimento de sua função. Um mentiroso não poderia ser um iniciador, nem um "Mestre da faca", e muito menos um Doma. Se, excepcionalmente, acontecesse de um tradicionalistadoma revelar-se um mentiroso, jamais voltaria a receber a confiança de alguém em qualquer domínio e sua função desapareceria imediatamente (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 176-177).

Porém, aos *griots/ dielis* é franqueado um afrouxamento da disciplina da verdade. Como contadores de histórias, trovadores e animadores públicos, lhes é permitido travestir e embelezar a verdade, contanto que consigam interessar o público. Como mestres da palavra, é sua função exercitar o pensamento, a imaginação e a fantasia da plateia, porém, sempre com uma conexão com uma verdade maior. Eles também têm a função de pacificar conflitos e aconselhar, geralmente através de contos, provérbios, canções, fábulas retirados das tradições. O *griot* "pode ter duas línguas". Uma que mente e outra que fala a verdade. "Se uma mentira me ajuda, ela é bem-vinda"[10], diz o *griot* Sotigui Kouyaté.

Este aspecto aproxima o *griot/ dieli* do fazer teatral em nossa sociedade.

No teatro recriamos a realidade, reescrevemos o caminho automático do cotidiano, tentando compreendê-lo para poder melhor mimetizá-lo e refletir sobre o mundo. Para isto é necessário um esforço de conhecimento do mundo.

Por contraditório que possa parecer, o ator é também aquele que diz a verdade. Buscamos esta

verdade na verossimilhança cênica procurada pelo ator no ato de interpretar, ao ponto em que o espectador se conecte com a realidade criada pela obra de maneira profunda, que "acredite" nela, mesmo sabendo ser um produto da imaginação, uma obra de ficção, uma "mentira", mesmo quando baseada em fatos e ocorrências reais, pois naquele momento em que está sendo encenada, os fatos da obra não estão realmente acontecendo, como na realidade descrita na obra.

Nosso grande dramaturgo Plínio Marcos afirmava que

> Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade, e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que, por desencanto ou medo, se sujeita, e por aí inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos nos quais não existem defesas.[11]

E esse "pequeno núcleo macio de sua sensibilidade" se atinge através da palavra, da palavra dita pelo ator carregada da verdade que ela conduz. Mesmo que esta verdade seja a verdade cênica, conquistada pelo refazer dos caminhos das ações empreendidas pela humanidade.

Pois, como na África, "quando alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo." (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 174). Cabe ao ator fazer a conexão com o que diz e a verdade constante em suas palavras. É ele quem transforma a mentira em verdade, uma verdade cênica que faz sentido no rito teatral, no palco, onde se recria o mundo com o objetivo de instruir e divertir.

Um dos grandes desafios do ator ocidental, especialmente a partir do século XX, é concretizar esta verossimilhança, conferindo ao espectador a experiência da vivência da personagem e da situação retratadas na obra.

Escolas e diretores perseguem as técnicas e procedimentos para alcançar este efeito, tão desejado pela indústria do entretenimento e pela crítica especializada, reforçando o paradigma hegemônico naturalista, alçado a *big business* pelo fenômeno do cinema e da indústria audiovisual. Porém, desde seu surgimento, este paradigma também é criticado por reflexões que apontam seu limite.

O diretor russo Konstantin Stanislávski (1863-1938) passou a vida estudando, investigando e tentando sistematizar este fenômeno que toda pessoa que conhece e ama o teatro já vivenciou, ao menos por intuição: dentro da convenção artística, onde tudo é um discurso fictício representacional, um ator envolvendo o público com sua arte ao ponto de acreditarmos na "presença" da personagem, de nos envolvermos com a narrativa e com o rito da representação. Ao mesmo tempo, assumimos a convenção do discurso artístico e aceitamos sua natureza de artifício construído.

Trata-se de um fenômeno conhecido de todos que já tenham visto uma cena executada por atores, experimentando a sensação de, por um instante, acreditar na veracidade daquela situação, tal a intensidade e o nível de detalhamento com que os intérpretes se entregam à cena, como se realmente acreditassem na força daquele momento.

A este fenômeno Stanislávski dedicou sua vida de artista e pedagogo. Tentou criar caminhos para que artistas pudessem acessá-lo, elaborando um sistema de trabalho que, em última instância, seria uma reflexão sobre o que move o comportamento humano.

Stanislávski propôs que o substrato central de um trabalho profundo do ator em cena deve-se à maneira como este ator/atriz desenvolve sua vivência na elaboração do papel e da obra. De como realiza uma jornada, um mergulho em conteúdos e retorna da jornada como a pessoa que viveu um processo e se transformou.

Seria esta transformação, este processo, que o espectador vislumbraria no trabalho do ator, em sua concretude realizada em cena. São os conteúdos de uma análise minuciosa que passa por tó-

picos de abordagem de cada trecho da obra e das falas, assim como uma análise que perpassa o sentido da obra como um todo.

A trajetória de construção de um papel se adensa no modo como se cria a experiência do estudo da obra e das personagens, possibilitando ao intérprete a construção de um depoimento único a partir de suas próprias sensações, emoções e pensamentos, emprestando sua vida psíquica e suas experiências à *encarnação* da personagem - no sentido de tornar carne, de dar corpo ao papel. Ou seja, deve-se envolver uma parte de si mesmo na obra do dramaturgo.

O papel da direção deve ser o de propor aos atores durante o processo de estudo e ensaios de uma obra, experiências transformadoras e pedagógicas, no sentido de propor maneiras e processos de conhecer o ser humano e o mundo.

A trajetória da criação do papel, estudando a partir de conteúdos emocionais, memória e imaginação, configura uma viagem para dentro de si, uma experiência de aprendizado que transforma o aprendiz na medida em que ele mergulha no conteúdo do material que está estudando: a personagem, o texto e os componentes da obra teatral a ser construída, desde seus elementos iconográficos, psicológicos, linguísticos, históricos, filosóficos, e a relação que estes elementos e a obra em si têm com a experiência de vida do ator.

Stanislávski utiliza o termo *perejivanie*[12], para definir esta experiência. Para Capucci e Silva, "o termo *perejivanie* tem relação com as vivências emocionais radicais que causam impacto no desenvolvimento, alterando trajetórias" (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 351).

As autoras também sustentam que:

> Stanislávski teria sido o primeiro a apresentar a *perejivanie* conceitualmente, em uma perspectiva do seu Sistema para o trabalho criador no teatro, definindo-a como a experiência do ator na vida e como uma ferramenta para a construção da personagem. (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 352)

Vigotski debruçou-se sobre este conceito em sua obra *Psicologia da arte* (1999). A *perejivanie* seria uma vivência emocional ligada à consciência de conteúdos profundos, que teria um efeito transformador no sujeito.

Para Stanislávski, a jornada da *perejivanie* não é completa apenas no âmbito do ator. Ela se completa ao incluir a plateia dentro da jornada de transformação:

> Essa noção da *perejivanie* do ator, enquanto uma experiência do *nós*, estava evidenciada nos textos de Stanislávski a respeito do trabalho do ator sobre si mesmo. O diretor afirmava que o objetivo da arte teatral é criar a vida de um espírito humano e que, ao viver no palco a vida da personagem, o ator seria capaz de transmitir toda a complexidade de sentimentos e sensações próprias do espírito humano, suscitando na plateia a reelaboração e ressignificação dos seus próprios sentimentos (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 358).

A investigação de Stanislávski privilegia o mergulho interior, o depoimento pessoal, o trabalho com as emoções, situações nas quais a experimentação é o principal motor. O objeto de seu trabalho são os processos do ator, e não apenas o resultado visível destes processos na forma da cena. Stanislávski desenvolve uma pedagogia do ator, procurando uma maneira de ampliar o horizonte do artista, efen-lo sensível às suas próprias emoções e sensações, estimulando sua imaginação e sensibilidade, num trabalho lógico de análise da obra e de seus elementos. O ator deve achar e envolver *uma parte de si mesmo* na obra do dramaturgo.

Para Stanislávski, porém, o efeito de veracidade e da identificação no trabalho cênico era a própria definição de arte, e é também, segundo Bertolt Brecht, seu limite enquanto artista e pensador da cultura:

> Através de um ato psíquico particular de identificação com a personagem a representar, o ator conse-

> gue imitações minuciosas das reações de pessoas reais. Este ato psíquico consiste numa introspecção profunda, na qual o ator entra por inteiro na alma da pessoa a representar, transformando-se a si próprio completamente nesta pessoa, um ato que, quando conseguido corretamente, é realizado também pelo espectador, de modo que também este se identifica completamente com a pessoa representada. Stanislávski, que tem o mérito de ter estudado este ato com rigor quase científico, e que especificou o que é preciso para o conseguir, não acha necessário efende-lo contra qualquer tipo de crítica: não está de modo nenhum preparado para uma tal crítica. A identificação parece-lhe um fenômeno de todo inseparável da arte, tão inseparável que não se pode falar de arte quando ela não acontece. Alguém que queira contrariar esse conceito – e eu por exemplo vejo-me forçado a contrariá-lo – encontra-se à partida numa situação difícil, pois não se pode negar que o fenômeno existe de fato na experiência artística pura e simples (BRECHT *apud* COSTA, 2011).

Ou seja, a verdade cênica do ator ocidental moderno está baseada na intensidade e sinceridade com que percorre sua *perejivanie*, sua vivência na relação com o papel.

Os africanos vão ao teatro (que, na África é chamado de "o grande caracol", remetendo à arena formada no centro das comunidades para a atuação do *griot*) para ampliar seus horizontes. "Vou ver um espetáculo para iluminar meus olhos", diz Hassane Kouyaté[13], outro *griot*, descendente de uma dinastia que remonta a mais de oito séculos.

As tradições africanas nos ensinam, entre outras coisas, a conexão entre todos os seres e o cuidado e a responsabilidade que cada um tem com o mundo. Tudo o que eu diga ou faça é importante, tem consequências em todo o equilíbrio do universo e deve ser realizado de maneira que me conecte com minha espiritualidade. E o motor principal destas ações é a palavra, é ela que move o desejo e o saber, que constrói ou destrói, que realiza as interações do ser humano, e que dá significado às suas ações.

Para Mikhail Bakhtin (2006, p. 50), a palavra é a concretização da consciência. Ela é o material que objetiva e estrutura a atividade humana. É através dela que o pensamento se torna ação no mundo, que o próprio pensamento se organiza. Para ele, "o organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior".

A própria noção de identidade vem de nossa interação com a alteridade, interação que é concretizada pela linguagem. Para Bakhtin (2006), antes de sermos indivíduos, somos seres sociais. Nossa identidade se forma em nossa relação com o mundo onde estamos situados, na troca dialógica com este mundo, com nosso tempo histórico, espaço geográfico e herança cultural. Nossa personalidade é, em última instância, um discurso produzido através de um diálogo constante com nossa herança e o mundo à nossa volta, também fruto desta herança.

Mesmo a dimensão inconsciente da vida humana se organiza como linguagem, seja esta linguagem constituída por imagens ou por palavras, como postulou o psicanalista Jacques Lacan (1988, p. 27).

Ou seja, em última instância, *somos* linguagem. O que nos constitui como ser, o que nos individualiza, é o processo de significação resultante de nosso diálogo com o mundo e como encaminhamos as perguntas colocadas neste diálogo, que nunca acaba.

O que sobrevive de nós é o discurso que produzimos, que seguirá dialogando com a humanidade que virá adiante.

Somos linguagem: daí a importância da palavra.

Esta é, portanto a matéria-prima, a substância do discurso cênico: a palavra e a ação resultante deste discurso, e, principalmente, as relações de significação que este discurso produz na audiência e na sociedade. Cabe ao ator estudar o trajeto que as relações de significação produzem numa obra, a partir do diálogo com seu próprio trajeto de vida; realizar, portanto, um discurso coerente com a ver-

dade da obra a partir de sua experiência concreta com esta obra. Uma experiência plena de significação e de autenticidade, com a propriedade que um tradicionalista africano tem com sua atividade iniciática.

O ator é, também, um mestre da palavra.

Referências

AUDI, S. **O teatro na perspectiva de uma educação emancipadora**. 2021. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2021. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48138/tde-14122021-165222/pt-br.php>. Acesso em: 04 jul. 2023.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do m*étodo* sociológico na ciência da linguagem. Trad. de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova. São Paulo: Hucitec, 2006.

BERNAT, I. G. **O olhar do griot sobre o ofício do ator**: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985

CAPUCCI, R. R.; SILVA, D. N. H. "Ser ou não ser": a perejivanie do ator nos estudos de L. S. Vigotski. **Estudos de Psicologia**, Campinas, 35 (4), p. 351-362, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>. Acesso em: 04 jul. 2023.

COSTA, I. C. **O trabalho da direção**. São Paulo: Circulação interna da Cia. Ocamorana de Investigações teatrais, 2011

DELARI JR., A.; BOBROVA PASSOS, I. V. Alguns sentidos da palavra "perejivanie" em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem, III, **Anais...** Campinas, p. 1-40.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HAMPÂTE BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Trad. de Valter Roberto Silvério. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

LACAN, J. **O seminário** – Livro onze – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LUKÁCS, G. **Os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: LECH, 1979.

MARCOS, P. **O ator**.1984. Disponível em: <https://www.satedsp.org.br/2016/08/19/texto-de-plinio-marcos-homenagem-ao-dia-do-ator/>. Acesso em: 04 jul. 2023.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Trad. de Rubens Enderle; Nélio Schneider; Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

REICH, W. **A psicologia de massas do fascismo**. Trad. de Maria da Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Notas

1 Sobre o assunto da associação do surgimento da moderna racionalidade ocidental na Renascença e o surgimento do capitalismo e a colonização, ver o capítulo 1.1 (O Renascimento e a aurora da racionalidade moderna – pg 19 e seguintes) da minha tese de doutorado, disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48138/tde-14122021-165222/pt-br.php. Acesso em 04 jul. 2023.

2 Marx considera que não há uma natureza humana estática. Se existe esta natureza, ela é a sociabilidade e o movimento que esta sociabilidade sofre com o passar do tempo. Ou seja, o ser humano é um ser histórico, que se modifica de acordo com sua prática material e sua atividade de produção e reprodução da vida.

3 Há um relativo consenso na arqueologia de que os primeiros Homo Sapiens surgiram no continente africano.

4 Atualmente a humanidade produz alimentos necessários para alimentar toda a humanidade, mas há 811 milhões de pessoas passando fome (fonte: FAO-ONU). O PIB produzido atualmente (2023) no mundo é de 112,3 trilhões de dólares (fonte: FMI-Banco Mundial disponível em https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD>. Acesso em: 04 jul. 2023. Se dividirmos este valor pelas aproximadamente 8 bilhões de pessoas existentes no planeta, dá cerca de 14.000 dólares para cada indivíduo (incluindo as crianças). Estes números singelos dão conta da situação atual do capitalismo globalizado, e de que as forças produtivas conquistadas pela humanidade têm plena capacidade de contemplar uma existência digna a toda a população do planeta.

5 Sobre o caráter narcisista do fascismo, ver Wilhelm Reich no seu emblemático trabalho *A psicologia de massas do fascismo* (1972), e Sigmund Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (2011). Sobre a relação do fascismo com o recrudescimento do capitalismo ver Walter Benjamim: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade* (2011).

6 Apresentada em 2004 no SESC Vila Mariana.

7 Também na cosmogonia judaico-cristã: "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (João 1,1) Versão online do Novo Testamento disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/1608/JHN.1.1-18.ARA>. Acesso em: 04 jul. 2023.

8 "O nome *dieli* em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções" (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 195).

9 Citado por Sotigui Kouyaté em uma oficina em São Paulo em 2004. Informação pessoal.

10 Sotigui Kouyaté, na oficina citada anteriormente.

11 Texto "O ator", publicado em forma de *pôster*, que Plínio Marcos vendia de mão em mão em sua banca de livros editados independentemente, e reproduzido por muitas publicações. Disponível em https://www.satedsp.org.br/2016/08/19/texto-de-plinio-marcos-homenagem-ao-dia-do-ator/. Acesso em: 04/07/2023.

12 De acordo com Delari Jr. e Bobrova Passos (2009, p. 9), o substantivo *perejivanie* é composto por duas partes. A primeira é formada pelo prefixo *pere* [*пере*], que indica: 1) uma orientação da ação através de algo; 2) a realização de uma ação por mais uma vez, ou de outra forma; e 3) uma superação do sofrimento. Os autores chamam a atenção para o aspecto de *processualidade* do termo, que é conferido pelo prefixo, semelhante a *trans-* no português. A segunda parte, o radical *jivanie* [*живание*], deriva do verbo arcaico *jivat*, que significa *viver*. A análise do uso corrente, na língua russa, do termo *perejivanie*

e do verbo *perejivat* indica uma experiência especialmente intensa e profunda, seja ela positiva ou negativa. Dessa forma, as palavras ou expressões em algumas de suas traduções (por exemplo, *vivencia*, no espanhol; *emotional experience* ou *living through*, no inglês; e experiência emocional e vivência, em português) não refletem a profundidade do termo russo. Isso quer dizer que, no que se refere à psicologia, a *perejivanie* "dá um acento ao processo, visando a uma análise detalhada que, na fala cotidiana, não é posta como objetivo" (DELARI JR.; BOBROVA PASSOS, 2009, p. 10).

13 Hassane é filho de Sotigui. Frase proferida na oficina "O Ator/ narrador", ministrada no SESC Ipiranga, em 2011.

EU ESTOU AQUI E DANÇO PARA VOCÊ: UMA IDEIA DE CONTORNO ENTRE A DANÇA E AS ARTES VISUAIS EM PROCESSO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO COM JOVENS DA CASA DO TEATRO

Vitória Cortez Cohn

Graduada em Letras – Francês pela Universidade de São Paulo (2014) e profissionalizante em teatro pelo Teatro-escola Célia Helena (2011). Mestre pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) (2020). É doutoranda em Pedagogia Teatral, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) (início 2022). Professora de teatro e expressão corporal para crianças e adolescentes na Casa do Teatro. Professora de Expressão Corporal no Teatro-escola Célia Helena. Coordenadora de Pós-graduação de Arte e Educação na Escola Superior de Artes Célia Helena. Trabalhou ao lado da dançarina Ivola Demange (França), da diretora de ópera Sara Erlingsdotter (Suécia), participou como atriz criadora da Cia. Zin, de teatro para bebês, da Cia. de Teatro EmVersão e do Coletivo Pele de Criação. Pesquisa a interdisciplinaridade no ensino das artes com crianças e adolescentes.

Resumo: Neste artigo, tenho como objetivo central responder a seguinte questão: como a dança e as artes visuais integradas podem ser usadas como instrumentos de promoção da livre expressão de adolescentes? Para tanto, me propus a elaborar e colocar em prática diferentes exercícios e procedimentos artísticos com um grupo de adolescentes de 13 a 17 anos, alunos da Casa do Teatro. Estes procedimentos surgem, por um lado, alinhados com a metodologia de ensino da Casa do Teatro e, por outro, oriundos de pesquisa que venho desenvolvendo como educadora e artista. O texto efetiva um relato analítico do processo de criação realizado com esses jovens, na instituição Casa do Teatro, na cidade de São Paulo, que, a partir de um percurso de pesquisa e criação artística, procurou estabelecer espaço de fala e de escuta entre o grupo participante. A ênfase recai sobre a pesquisa como motor da criação, o tensionamento da relação entre presença e representação, e a abertura do processo de criação para o público, tomada como etapa relevante do processo de aprendizagem.

Palavras-chave: arte-educação; processo de criação; dança; artes visuais; processo artístico-pedagógico com adolescentes.

I AM HERE AND I DANCE FOR YOU: AN CONTOUR IDEA BETWEEN DANCE AND THE VISUAL ARTS IN AN ARTISTIC-PEDAGOGICAL PROCESS WITH YOUNG PEOPLE FROM CASA DO TEATRO

Abstract: In this article, my main objective is to answer the following question: how can dance and integrated visual arts be used as an instrument to promote the free expression of adolescents? For that, I proposed to elaborate and put into practice different exercises and artistic procedures with a group of teenagers from 13 to 17 years old, students of Casa do Teatro. These procedures emerge, on the one hand, in line with the teaching methodology of Casa do Teatro and, on the other, from research that I have been developing as an educator and artist. The text provides an analytical account of the creation process carried out with these young people, at Escola Casa do Teatro, in the city of São Paulo, who, from a path of research

and artistic creation, sought to establish a space for speech and listening between the participating group. creation, sought to install a speaking and listening space amongst the group of participants. The emphasis is on research as a propeller of creation, the tensioning of the relation between presence and representation, and the opening of the creation process to the public, taken as a relevant stage of the learning process.

Keywords: art education; creation process; dance; visual arts; artistic-pedagogical process with adolescents.

1. Apresentação

> Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido "destruída". Ao contrário, faz-se necessário afirmar que *a experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148).

O presente artigo[1] está centrado no relato de processo pedagógico realizado na escola Casa do Teatro,[2] localizada na cidade de São Paulo, Brasil, durante o ano de 2019, que, a partir de um percurso de criação que envolvia a investigação de linguagens artísticas variadas, procurou estabelecer espaço de fala e de escuta para jovens na faixa etária entre 13 e 17 anos. Apresenta, pois, um relato analítico do processo criativo realizado com esses jovens, que associa propostas colaborativas com procedimentos e reflexões relacionados à arte contemporânea.

A Casa do Teatro, escola que abrigou essa pesquisa, foi fundada em 1983, em plena ditadura civil-militar no Brasil – a ditadura no país foi instaurada em 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985. O desejo de dar voz aos jovens, silenciados durante todo aquele período norteou a abertura da Escola e segue ainda hoje como eixo central dos trabalhos desenvolvidos pelos professores que atuam na Casa do Teatro, sempre em diálogo com as alterações nos contextos socioculturais de cada momento histórico. Dar voz aos alunos significa reconhecer a singularidade e a autonomia de cada participante nos processos de aprendizagem. Amparada pelos pensamentos de Paulo Freire (2019) e Augusto Boal (1988), a Casa do Teatro compreende que aprender uma arte não se resume a reproduzir uma técnica, mas estimular cada aluno a se apropriar do processo educacional e se colocar como coautor do próprio percurso de aprendizagem.

No decorrer da trajetória definiu-se um eixo central para a proposta pedagógica: a capacidade de escuta. Algumas perguntas silenciosas guiavam tal proposta: O que esses jovens esperam encontrar aqui? O que os inquieta? Por que buscaram a Casa do Teatro? Como compreendem a arte? Como a arte faz parte de suas vidas? Procurou-se instaurar, inicialmente, um espaço de fala, propício para intercambiar os distintos momentos de suas vidas e expressar os desejos mais diversos acerca do que seria aquele processo, do que cada qual ansiava encontrar ali. E instaurar também um espaço de escuta entre eles, de atenção ao outro, de interesse pelas diferenças, pelas diversidades, de modo que esses encontros alimentassem as variadas possibilidades de compreender, não apenas os processos de criação artística, mas, também, as maneiras de ver, sentir e pensar o mundo.

2. "Gente é pra brilhar"

Para o desenvolvimento desse processo foram feitas diversas propostas de investigação aos participantes, especialmente elaboradas a partir de elementos das artes visuais e das expressões cêni-

cas contemporâneas. Como exemplos de procedimentos voltados para a intersecção de linguagens artísticas, pode-se destacar: práticas cênicas que envolvem a utilização de tinta no trabalho com o corpo; o uso de objetos do cotidiano como instrumentos de composição para o som e para o movimento expressivo; a exploração do espaço físico da escola, dentro e fora da sala, para a composição de cenas teatrais; a investigação de elementos sonoros advindos da rua, como geradores de processos criativos; entre outros.

Fiz na primeira aula uma dinâmica de desenho com giz pastel. No final dessa parte da aula, compartilhamos nossos trabalhos e um dos alunos produziu um desenho que mostrava na parte inferior do papel, com letras grandes, "Casa do Teatro", e, por cima, as palavras "ânimo", "felicidade", como se "Casa do Teatro" sustentasse as outras palavras, o espaço, físico e construído a cada dia com diversas propostas da Casa desse suporte para todas aquelas sensações. Aliás, todos que passavam pela aula me diziam: a Casa do Teatro é o único lugar onde eu posso ser "eu mesmo". Nesse momento, pude recordar e retomar o que aquele espaço representou também para mim: um lugar onde, quando criança e, também, adolescente, me sentia livre, inteira, onde podia me expressar verdadeiramente. Nesse encontro com os alunos, entendi que a memória também participava da pesquisa e que precisava ser colocada, dita, (re)vivida.

Uma das alunas no começo dos encontros sempre se queixava por estudar arduamente para passar no vestibular e, segundo ela, essa pressão de querer passar na faculdade deixava-a muito ansiosa. Já ao final dos exercícios propostos, quando nos sentávamos em roda para compartilhar as nossas impressões sobre a prática, a mesma aluna sempre me trazia como retorno: "me sinto muito mais calma". Junto com essa fala eu escutava que a calma a que ela se referia parecia ser a de habitar o próprio corpo, a de experimentar a sensação de se sentir inteira durante o dia e, dessa forma, imaginar a mesma sensação na realização das coisas da vida, estudando para as provas, frequentando a escola ou até mesmo convivendo com sua família.

A partir desses encontros, e ouvindo frases como essas, me ocorreu uma imagem que ficou muito presente durante todo o processo. A percepção de que estava diante de pessoas que emanam algum tipo de luminosidade neste mundo, eram adolescentes que pulsam a força de querer transformá-lo, e que, ao mesmo tempo, só tinham a Casa do Teatro como lugar de aparecimento dessa potência. Portanto, estávamos tratando de uma luminosidade que resiste com toda sua força no cotidiano, os momentos em que deve ficar escondida, às escuras, para, em lugar seguro, poder aparecer. Lembrei-me dos versos de Maiakovski (2017) "Brilhar para sempre,/ brilhar como um farol,/ brilhar com brilho eterno,/ gente é pra brilhar,/ que tudo mais vá para o inferno/ este é meu slogan/ e o do sol", ou os de Caetano Veloso (1977) "gente é pra brilhar,/ não pra morrer de fome". Interessante notar que nessas duas obras o brilho que nos é destinado também vem em uma imagem colada ao seu oposto, à escuridão: o *farol*, de Maiakovski, que, com uma luz em feixe, iluminando, portanto, só uma linha no meio da penumbra noturna ou à *fome*, de Caetano, que como em um soco, nos lembra que antes do brilho, há o sofrimento, o desamparo, a miséria.

Com tal imagem em mente, me veio às mãos o texto *A sobrevivência dos vaga-lumes,* de Georges Didi-Hubermam. No texto, o filósofo francês cita Pasolini, que constrói a imagem dos vaga-lumes como lampejos de contrapoder à época de Mussolini, na Itália. No meio da escuridão fascista, a única forma de resistência seria esta: pequenas luminosidades, frágeis e persistentes. No entanto, segundo Didi-Huberman na década de 1970, em plena ascensão capitalista neoliberal, encontramos um Pasolini muito mais desesperançoso, pois, se antes podíamos nos deparar com diversos vaga-lumes na noite italiana, nesta nova época, os vaga-lumes já não existiam mais: eles estavam morrendo por causa da poluição das grandes máquinas das

indústrias e das grandes cidades. O mesmo acontecera no plano metafórico, na forma econômica vigente, o fascismo havia se entranhado na sociedade, não mais como modelo político autoritário, mas na cultura:

> Em 1974, Pasolini desenvolverá amplamente seu tema do "genocídio cultural". O "verdadeiro fascismo", diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que conduz "sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes proporções da própria sociedade", e é por isso que é preciso chamar de genocídio "essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

O filósofo notava, no entanto, a necessidade de resistência, como modo de não perder a esperança, tal como ocorrera com o cineasta italiano. "Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160).

Será que poderíamos pensar que a expressividade desses corpos que eu encontrava toda semana, as falas aliviadas e emocionadas que muitas vezes surgiam, poderiam ser tomadas também como uma forma de resistência ao grande fascismo atual, essa pequena resistência de minhas alunas? A resistência de escapar dos padrões da vida cotidiana e de tentar encontrar no espaço da Casa do Teatro um lugar para ser "quem se é"? Não seria também se expressar livremente e na inteireza de si uma resistência, tal como os vaga-lumes, cuja existência persiste no meio da escuridão noturna?

3. Apresentação como parte do processo pedagógico

Inspirada nas proposições do início da Casa do Teatro, no final do semestre, realizamos a abertura do processo de criação para o público. Esta é uma etapa considerada de grande importância para o percurso de aprendizagem, como conta Lígia Cortez (2018, p. 124):

> Em 1983, começam as atividades da Casa do Teatro, com crianças a partir de 4 anos e adolescentes. O trabalho apostava em uma dimensão imersiva: as crianças chegavam no início da manhã, almoçavam juntas e terminavam o intenso dia com pequenas cenas inventadas à tarde para os pais e acompanhantes. Aos sábados, pais e crianças se uniam para a prática teatral. Era uma forma de trabalhar a segurança e a confiança mútuas. As apresentações aconteciam aos finais de semestre e livremente se alongavam por mais de uma hora numa espécie de *happening* que unia as crianças, professores e os pais.

Como citado anteriormente, nas práticas performativas, o público é convocado muitas vezes a atuar junto com os artistas. Dessa forma, pensamos na chegada dos espectadores como a visita de artistas colaboradores, que seriam convidados a participar efetivamente do processo criativo. A apresentação para o público não está, pois, separada do próprio processo de aprendizagem, já que, nesse caso, os espectadores são compreendidos como parceiros de criação e a apresentação final, tomada como um ato artístico coletivo. O modo de abertura do processo investigativo para o público, tal como proposto nas artes da *performance*, surge no processo pedagógico como etapa fundamental, compreendida como um compartilhamento de experiências entre os artistas e o público.

4. Registro como caminho errático

No desenrolar do curso e da pesquisa, nos colocamos uma nova questão: precisávamos decidir como seriam feitos os registros dos encontros com os jovens. Assim como os encontros, que se distanciavam de procedimentos cientificistas, de propostas fechadas, era preciso encontrar também um modo de registro que desse conta das incertezas,

das dúvidas, dos trajetos tortuosos. Por isso, optei por gravar um áudio na saída de cada encontro. O que se segue são transcrições feitas de forma livre de duas cartas sonoras. Intuímos que esse suporte seria capaz de sustentar a experiência do encontro, iluminando a ideia de que o processo era, neste caso, muito mais importante de onde se queria chegar.

5. As cartas sonoras

Sábado, 25 de maio de 2019.

No carro, voltando do encontro.

18:41 (4'54") Oi, Giu! Tudo bem?

Só pra te dar um retorno do dia de hoje, vieram quatro (riso) estão se revezando, uma menina que veio nos dois primeiros dias não veio hoje, mas uma menina que não veio nenhum dia veio hoje, então a gente tá tentando meio que manter essa média de quatro por dia. Mas foi demais, Giu! Ontem eu mandei uma mensagem pra eles falando que hoje a gente ia voar e aí eu fiz esses exercícios de olhos fechados, mas pensando na mão como antenas, sabe? Como... é... (pensando) pra gente ir construindo essa asa imaginária. É... aí eu trabalhei escápulas, foi muito legal, depois a gente fez uma... é... uma dança de voos, não sei muito bem como falar isso, mas trabalhando duas qualidades de movimento diferentes, na verdade, uma mais *stacatto* e outra em... fluxo. E aí esse fluxo virou tipo um voo, e aí, pra finalizar, eu pedi pra elas, eram quatro meninas hoje, eu pedi pra elas ficarem numa linha e aí o exercício era inspirado numa performance, num ritual da Anna Halprin, que era... fala assim, "eu corro para" e aí acontece todo o ritual assim, que é uma coisa de correr, de correr em círculo, e aí tem vários círculos que você pode correr e cada círculo tem uma velocidade diferente, enfim, aí se você cansar você também pode ir pro meio da roda e tocar uns instrumentos, tal... é... é um ritual que ela inventou que chama dança planetária *planetaire*, dança... sei lá. E que já é feito em... sei lá, 40, 70 sei lá quantos lugares diferentes no mundo assim. Mas enfim, aí eu falei pra elas falarem "eu voo" ou "eu danço" ou "eu corro" "para..." e aí escolherem uma coisa. E foi muito forte, Giu! Muito, muito forte! Elas... uma das meninas me relatou que ela quase chorou, e ela virou pra amiga dela e falou que ela tava quase chorando e a amiga falou que também tava quase chorando. È, realmente muito forte, muito bonito assim... Aí a gente correu pela sala voando e dançando (riso) meio hippie, mesmo. Mas foi muito bonito! Tipo aí... Aí a pessoa saía correndo e dançado e a gente tinha que apoiar fazendo sons e movimento de *fshiu!* de ajudar, apoiar e depois a gente saiu correndo pela Casa do Teatro que tem um quintal, né? Meio *vvvvh*! voando, voando pela Casa do Teatro. Foi superlegal, eles amaram e saíram assim, superfelizes e depois a gente fez uma brincadeira com tecidos, é... pensando nessa asa, né? É... Ah, Giu! Tá superlegal, superintenso, eu tô achando na verdade superbom que a turma não está grande, sabe? Porque eu consigo dar conta um pouco é... hoje uma das meninas que é essa menina que não foi nos outros dois dias, ela falou... "eu danço para a minha saúde mental" eu achei tão forte, tão bonito, tão triste ao mesmo tempo, então eu acho sei lá, que esses trabalhos emergem muita coisa, né? Então, também, não sei tô achando que está bom, pequeno, sabe? E, também, não preciso de uma estrutura de material tão grande. É isso, Giu! Nossa, tô falando um monte.(riso) Só pra te dar um relatório de hoje... e porque a gente conversou nessa semana, né? E você me ajudou a preparar... Ah! E eu mostrei um vídeo no começo, foi muito bom! Eles amaram! E ficaram com o que o John Cage, o Cage tinha falado na... no vídeo, dessa coisa que eu tinha mostrado o trecho dele falar que... desses sons, né? Desses ruídos eles não contam nada, mas eles por si só já são, já comunicam, já são, eles tem uma ação, né? Não sei se você lembra desse vídeo, vou te passar depois, e aí elas falaram que isso reverberou bastante durante o dia, durante a exploração, pela Casa do Teatro, de tentar tatear as coisas sem atribuir significados e tal, e... e ao mesmo tempo como isso é difícil, foi superlegal. Ah legal, Giu! Ah

eu também, levei um livro de... ah! Tô contando um monte de coisa, eu levei um livro de uma exposição que eu tinha visto no Pompidou que é justamente sobre a dança na intersecção das artes plásticas, ah! Eu vou trazer um dia que a gente se encontrar. É... porque é bem isso, assim, é bem a pesquisa né? De certa forma, aí tem vários exemplos, bem legal. Eles gostaram, gostaram. Acho que eles gostaram de ver essas referências teóricas também. Bom! Beijo! Valeu!! Beijo, beijo, beijo! Boa noite!!

Sábado, 24 de agosto de 2019

Na cama, um monte de papel espalhado.

21:06 (8'05") Oi, Giu! (conversa sobre teóricos) Então, eu vou falar os (textos) que eu mostrei pra elas: na página 30, é aquela... aquela citação que eu já tinha te mostrado, né? (lendo) Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram com efeito, quando a noite é mais profunda somos capazes de captar o mínimo clarão. E é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desape... desapareceram na ofuscante claridade dos ferozes projetores, projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão (para de ler) aí a gente... eu li com elas até uma parte mais pra frente também e aí a gente discutiu essa parte e... é... que que são esses vaga-lumes hoje em dia e que que são esses clarões hoje em dia que impedem os vaga-lumes de existirem e tal. Mas como a gente já tinha discutido, eu deixei um pouco mais, é... mais... a discussão mais rápida. Aí, é, eu perguntei pra elas o que elas entendiam do conceito de experiência, e surgiram várias conversas muito legais. É... Quer ver? Eu vou ler pra você (lendo) porém nós hoje sabemos que para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de todo modo... *tsc* de modo algum necessária, e que a pacifica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência. (para de ler) Aí ele dá exemplo. Aí elas falaram... nossa! Foi muito legal, elas falaram da escola, como é, tipo, como isso reverbera nelas assim, de que elas vão pra escola, chegam em casa, e meu! Não aconteceu nada, nada pra mim foi bom, nada pra mim foi... é... significativo no meu dia, e... e a gente ficou conversando muito disso, assim, como elas acham que a escola não é o lugar de ter experiências, como a escola é um lugar de ter o contrário de experiências (riso) assim aí duas delas "é... aí eu tentei, eu fui percebendo isso e fui aos poucos falando, tá, então eu não vou dar tanta importância pra escola, eu vou dar importância pra outros lugares da minha vida, outras situações da minha vida, pra eu poder ter momentos em que eu me sinta de fato envolvida e atravessada pelo que me acontece" e aí, é... aí, foi super legal, foi uma conversa bem forte, assim, eu achei e... todas meio que nessa toada, assim e aí todas falaram que um lugar onde elas sentem que... a experiência acontece é no nosso encontro, são nos nossos encontros de sábado, bem fofo. Aí a última parte que eu li... é a da 115. (lendo) Não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao horizonte (para de ler) em itálico (volta a ler) que se estende imenso e imóvel, além de nós, ou na proporção que se aguça... nosso olhar sobre a imagem que passa minúscula, movente, bem próxima de nós a imagem é... é *lucciola* das intermitências passageiras, o horizonte banha na *lucce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do juízo final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vem nos tocar, os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os ferozes projetores da grande luz devoram toda forma e todo lampejo, toda diferença, na transcendência dos fins derradeiros! É...dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (para de ler) Aí... eu... li pra elas, essa foi a parte, eu acho que o trecho que elas tiveram mais dificuldade de entender, assim. E a gente foi discutindo que que é essa grande imagem, assim, qual é a diferença entre esse horizonte estático, imóvel, que não toca, né? E dessa, e desse, da imagem que é sutil, que... como é que fala? É... pera aí é... (lendo) ver o horizonte, o

além é não ver as imagens que vem nos tocar (para de ler) né? que toca, que... enfim, que atravessa, (tosse) e aí... e foi engraçado que elas tiveram muito isso, dessa coisa da esperança, de ver as coisas boas da vida, sabe? Elas falaram muito isso... é... de: ah! tô muito ocupado com tudo e de repente não percebo que tem uma coisa que foi boa na minha vida nesse momento, porque eu tô muito preocupada com as grandes questões e as grandes dificuldades, o vestibular, foi meio isso que a gente falou. *tsc* É... aí, foi bem legal, aí eu falei pra elas do roteiro que eu fiz. Eu fiz um roteiro, Giu! Da finalização dos encontros, eu queria te contar. Nossa! Já deu oito minutos pera aí, vou ter que te mandar outro áudio.

6. Dançar, gesto libertário

A ideia de abrir espaço para a singularidade do processo vem ao encontro da convocação de "o homem é majoritário por excelência enquanto o devir é minoritário" (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 87). Esse enunciado volta nossa visão para corpo menor, um corpo que suscita outras temporalidades, outros conhecimentos, se opondo, portanto, ao corpo advindo da cultura "fascista" que normatizou os "corpos do povo", como diria Pasolini citado anteriormente.

Sob essa perspectiva, perguntei-me durante o curso com as alunas como seria, então, trabalhar com o corpo dos adolescentes iluminando os conhecimentos e as potencialidades daqueles corpos que estavam diante de mim, sem criar expectativas e sem dar a eles uma ideia de norma ou padrão? Essa questão inverte o que se esperaria do papel de professor, pois não estava para ensinar, mas para aprender sobre os conhecimentos dos corpos que ali estavam. Esta abordagem remete às origens Freirianas da Casa do Teatro. Remete também às noções de dança contemporânea muito bem delimitadas por Laurence Louppe, segundo a estudiosa, a dança contemporânea tem como características e valores:

> [...] a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (LOUPPE, 2012, p. 45).

Na prática, a ideia de iluminar a singularidade dos corpos e dos gestos se traduziu como, por exemplo, quando propusemos para a turma as seguintes questões: será que os nossos gestos cotidianos podem ser dançados? O que é dança para cada um de nós? Será que dançar e se movimentar são coisas muito diversas? Quais as referências que temos de dança? Ficava claro que a timidez aparecia muito forte quando o corpo precisava se expressar; tínhamos, então, que encontrar um jeito próprio de dançar que não fosse o estabelecido por técnicas fechadas ou preestabelecidas.

A dançarina norte-americana, nascida em 1920, já nos anos 1950, realizava diálogos efetivos entre as pesquisas de dança e de outras linguagens, propondo, de forma clara e pioneira, a constituição de uma linguagem híbrida e performativa no campo da dança. Conversamos bastante sobre a trajetória do trabalho de Halprin, dando especial atenção ao fato de como ela procurava usar gestos cotidianos para compor uma partitura de dança e, dessa maneira, desenvolver várias técnicas importantes para a criação de movimentos e improvisação da dança contemporânea. Trabalhamos também o chamado "ritual de transição" (ou movimento ritual), uma sequência organizada por Anna Halprin que prepara o corpo para o trabalho expressivo, buscando relaxamento e, ao mesmo tempo, aguçamento da consciência corporal.

> É um processo de desviar sua atenção dos estímulos externos para a consciência corporal interna. Você pode usar sua mente para perceber sensações cinestésicas dentro de seu corpo, em vez de ser influenciado por quaisquer preconceitos morais ou

> estéticos sobre como você deve se parecer ou sentir (HALPRIN, 1995, 42).[2]

Percebíamos que as opções exploradas pela dança contemporânea, que rompiam claramente com a estrutura narrativa que se colocava presente desde a dança clássica, apareciam para o grupo de alunos como proposta libertadora dos modos usuais de pensar a dança. Os alunos sentiam-se à vontade para construir cada um a sua própria dança. A dança que eles criavam a partir do que estavam conhecendo, as ferramentas concedidas pela pesquisa de movimentos de Halprin, pareciam oferecer autonomia ao movimento, impulso autoral para a criação e improvisação com gestos que utilizavam em suas vidas. Gestos autônomos e danças particulares.

7. Eu tenho escápulas para voar

Essa sensação de liberdade se deu também na abertura do final do curso. Ao invés de apresentação, decidimos fazer um "compartilhamento de experiências". Realizado na Casa do Teatro, o encontro, intitulado *Onde estão os vaga-lumes?*. O encontro propunha a abertura do processo investigativo para o público. Na organização desse encontro tínhamos em mente que a concepção pelos próprios jovens de um discurso artístico autônomo, que envolvesse desde a definição de temas de interesse até a escrita da dramaturgia e a organização do espaço cênico, representasse um momento de aprendizagem fundamental do processo pedagógico. Apresentar o percurso que foi construído durante os encontros para um grupo de espectadores redesenhava o processo, concedia novos contornos para o que já tinha acontecido.

Quando recebemos os espectadores muitos pais e familiares dos jovens alunos se mostravam surpreendidos pelo fato de não se sentarem em uma cadeira para assistir a um espetáculo, mas de serem convidados a caminhar para participar de algo. As jovens atrizes conduziram os espectadores por diversos espaços da casa, espaços conhecidos, mas que se tornavam agora desconhecidos ou espaços desterritorializados, retirados de sua habitual função. A sala da Coordenação da Casa do Teatro, por exemplo, se tornava o ambiente do *Laboratório de Pesquisa da Vida dos Vaga-Lumes*; nesse local as atrizes tratavam em um tom cômico os espectadores como alunos de uma escola formal que estavam em um passeio para conhecer o tal laboratório.

Estávamos, de fato, abrindo o processo para os convidados e não apresentando algo para eles. Isso se confirmava tanto na fala das alunas que, durante o evento, espontaneamente, diziam "aproveitem" para o público; quanto na fala de alguns da plateia que vinham nos dizer "eu achava que tinha vindo para assistir algo, e, quando vi, estava fazendo um monte de coisas".

As experiências elaboradas no processo vivido durante o semestre eram revisitadas em cada cena, dessa vez com a condução dos próprios alunos, e compartilhadas com os espectadores. Não tínhamos uma peça para ser apresentada, mas um processo de criação para ser desvendado, aberto em suas fragilidades e inacabamentos. A relação que procuramos estabelecer entre as cenas criadas e a Casa que abrigou o processo pedagógico evocava a questão do espaço como dramaturgia. O local de apresentação era tomado como espaço de criação e, ao mesmo tempo, o dia a dia da escola era compartilhado a partir das salas de aula, transformadas em locais de cena pelas jovens atrizes. O diálogo estreito com o espaço físico da Casa do Teatro surgia de forma intensa, a relação com o público se via marcada por essa situação híbrida, em que o lugar da apresentação e a realidade do dia a dia da escola se misturavam e se confundiam.

Outras questões, que rodearam o processo aqui descrito, podem ser desdobradas para pensarmos os processos desenvolvidos em sala de aula: Como deixar que as estratégias de criação presentes nos processos de criação artística transbordem, também, para os procedimentos pedagógicos organizados em sala de aula?

8. Considerações sobre o voo dos vaga-lumes

Esse foi, portanto, um processo que buscou encontrar o "corpo menor", aquele que escapa do ideário burguês, do corpo majoritário. É o corpo do adolescente que vive as contradições do adolescer: as expectativas de ser adulto e as saudades da infância. Um corpo, portanto, entre dois mundos, com elaborações profundas de si e do seu ambiente. E, ainda, o adolescer na contemporaneidade, que traz o vestibular, a escola, a competitividade e uma dificuldade dura de vínculo com amigos e com os pais.

Não se trata de um trabalho virtuoso sobre corpos virtuosos ou, em outras palavras, não se trata de um suporte que expressa um ser majoritário, mas uma escrita do pequeno, da descoberta errática, que dá voz a um "eu" atravessado pela experiência do encontro. Encontro em primeiro lugar com as alunas, em segundo lugar com a interlocutora e, por fim, encontro com as ouvintes.

Referências

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

CORTEZ, L. M. C. S. **De Asja Lacis à Casa do Teatro**: teoria e práticas do teatro com e para crianças. 184 f. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. **Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 1, Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

HALPRIN, A. **Moving toward life**: five decades of transformational dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAIAKÓVSKI, V. **Poemas.** Trad. de Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017. VELOSO, C. *Gente*. Rio de Janeiro: Phillips, 1977. (Vinil).

Notas

1 Disponível em <https://www.casadoteatro.com.br/>. Acesso em: 22 maio 2023.

2 "It is a process of shifting your attention away from external stimuli toward internal body awareness. You can use your mind to perceive kinesthetic sensations within your body, rather than being influenced by any moral or aesthetic preconceptions as how you ought to look or feel. This ritual is a process for quieting the mind, letting go muscles, and neutralizing your feeling states. It is a process of self-caring, or bringing yourself to a receptive attitude, and of opening and heightening your own self-awareness. This process allows you to concentrate without effort and awakens your energy" (Tradução nossa).

TEATRO-DANÇA, DEFICIÊNCIA E A IMPORTÂNCIA DA SOMÁTICA EM PROCESSOS COLETIVOS

Ana Maria da Silva Balata

Mestra em Artes da Cena (2022) pela Escola Superior de Artes Célia Helena, formada em Artes Cênicas (2018) e Interpretação Teatral (2021) pela Universidade de Brasília. Atua desde 2016 como dançante, palestrante e gerente das mídias sociais do Grupo PÉS – Teatro-dança com pessoas com e sem deficiências. Por sua contribuição no desenvolvimento artístico e cultural do DF, recebeu a Moção de Louvor, pela Câmara Legislativa e Moção Honrosa, pela Comissão de Direitos Humanos/CLDF em 2022. E-mail: anabalataaa@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca apresentar a importância do autoconhecimento corporal, a partir de estudos somáticos em composições de teatro-dança com pessoas com deficiências, a partir dos estudos e experiências pessoais da autora, junto ao Grupo PÉS – teatro-dança para pessoas com deficiências, relacionados s pesquisas de Ana Terra[1], Débora Bolsanello[2], Klauss Vianna[3] e Thomas Hanna[4].

Palavras-chave: teatro-dança; somático; deficiência; inclusão.

DANZA TEATRO, DISCAPACIDAD Y LA IMPORTANCIA DE LA SOMÁTICA EN LOS PROCESOS COLECTIVOS

Resumen: Este artículo busca presentar la importancia del autoconocimiento corporal, a partir de estudios somáticos en composiciones de teatro-danza con personas con discapacidad, a partir de los estudios de la autora y sus experiencias personales, con el Grupo PÉS - teatro y danza para personas con discapacidades, relacionados con la investigación de Ana Terra, Débora Bolsanello, Klauss Vianna y Thomas Hanna.

Palabras clave: danza-teatro; somático; discapacidad; inclusión.

A educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos e espirituais se misturam com ênfases diferentes. (Sylvie Fortin, 1999)

Durante o século XX, em meio a revoluções políticas e científicas, diversos pesquisadores, médicos, fisioterapeutas e educadores físicos se debruçaram no estudo do próprio corpo. Muitos pesquisadores resgataram conhecimentos ancestrais como a yoga e as artes marciais, para desenvolver práticas de percepção e conexão do movimento corporal com a atenção sobre si mesmo e o espaço presente. A nomenclatura *somática* surge em 1986, com Thomas Hanna, que segundo Diego Pizarro, doutor em artes cênicas e pesquisador somático (PIZARRO, 2021, p.36), *"acabou agrupando diversas práticas que considerou comungarem de fundamentos similares"*. Na nomenclatura a palavra "soma" envolve a percepção do corpo vivo, de um entendimento sensorial interno perceptivo. A palavra "somestesia" parte do latim *Summa*, que significa essência, ou segundo as importantes considerações de Robert Lent a palavra também pode significar "corpo" enquanto "aesthesia" significa sensibilidade (COSTAS, 2010, p.8).

Os princípios da educação somática atravessam a percepção corporal e identificação dos padrões de movimentos. Isso pode ser observado mesmo nas ações consideradas mais simples e cotidianas (como, por exemplo, sentar e levantar), buscando encontrar novas formas conscientes de se mover que auxiliem no uso do menor esforço do corpo. Acerca dos princípios da educação somática, a educadora e pesquisadora somática Débora Bolsanello, aponta que "o corpo enquanto experiência" pode ser analisado a partir de três eixos fundamentais: "VIVÊNCIA: atenção direcionada, hábitos posturais, reações, compensações musculares, automatismos, consciência dos limites e do potencial do corpo"; "SENSAÇÃO: relaxamento, disponibilidade, concentração, estimulação tátil, auto-observação, presença aqui-agora" e "PERCEPÇÃO: exploração de sensações novas e maneiras diferentes de movimentar-se, descoberta". (BOLSANELLO, 2005, p. 104).

As percepções dos músculos, dos ossos e das sensações internas, previnem ou até podem tratar lesões corporais. A educação somática compreende o corpo como um sistema indissociável em suas relações sensitivas, afetivas, cognitivas, expressivas, do sujeito com o meio. Esse processo favorece a pesquisa na criação dos movimentos, uma vez que quanto mais conhecemos e entendemos o próprio corpo maiores são as possibilidades de criar movimentações. Esta percepção causada pelo estado de presença corporal é essencial para a vivência no teatro-dança, como investigamos no PÉS, que lida com a comunicação dos corpos, dos olhares, do tato e das respirações.

PÉS

O PÉS é um grupo de teatro-dança fundado pelo diretor Rafael Tursi em 2011 e vem desenvolvendo, ao longo de mais de uma década, espetáculos artísticos, como consequência da criação coletiva, com pessoas com e sem deficiências, tendo elas ou não uma experiência prévia na dança e nas artes cênicas. O grupo atua profissionalmente em Brasília, realizando palestras, eventos e espetáculos, no atual momento com o apoio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Experimentamos juntos as possibilidades de movimentos, a partir de proposições não impostas, onde cada pessoa pode mover-se de acordo com suas potencialidades corporais, criando de forma colaborativa.

Minha experiência com o grupo começou em 2016, quando os conheci na Universidade de Brasília, onde o grupo funciona como um Projeto de Extensão e Ação Contínua (PEAC)[5]. Assim que entrei na sala de ensaios do PÉS, me deparei com uma moça com o cabelo de cor vermelho amora, Fernanda Amorim, dançante com paralisia cerebral e integrante do grupo de 2012 a 2019. Sentada na sua cadeira de rodas, ela apontou para os seus sapatos e eu, desesperada para ajudar, sem antes perceber o que ela dizia, pensei logo que ela queria ou precisava de ajuda para tirar os sapatos. Abaixei

e comecei a tirá-los. Ela sinalizou através de sons e gestos a sua desaprovação com a minha atitude, tirou os próprios sapatos e apontou para os meus pés, então eu entendi que ela estava dizendo que eu deveria tirar os meus sapatos para ensaiar e não os dela.

Assim foi minha desastrosa entrada no PÉS, cheguei na sala pensando que as pessoas com deficiência precisavam de ajuda ou caridade no cotidiano e percebi que quem precisava de ajuda, naquele espaço, era eu. Apesar dessa situação com a Fernanda, fui carinhosamente acolhida por ela e pelo grupo, e, desde então, venho me desenvolvendo como pessoa e dançante em meio ao afeto neste coletivo e tenho evitado o assistencialismo desnecessário, o qual entendo como fator culturalmente herdado, pelo modo como nossa sociedade ainda vê as pessoas com deficiência, e do qual eu venho buscando me desvencilhar.

Ao longo dos meus sete anos no PÉS pude dançar em diferentes espaços e palestrar sobre o grupo, o teatro-dança e as diversidades. Me encantei por essas temáticas e percebi o quanto são urgentes na cena contemporânea. A partir da minha vivência no PÉS pude compreender como a relação e troca de movimentos com pessoas com deficiências e com corpos diversos possibilitam a riqueza das criações cênicas.

Utilizamos dentro do grupo PÉS o termo teatro-dança, acreditamos que contempla mais o nosso fazer do que o termo usualmente difundido como dança-teatro, que foi desenvolvido pelo coreógrafo e pesquisador do movimento Rudolf von Laban (OLIVEIRA, 2020, p.12). O termo teatro-dança no PÉS, surge como uma proposição de Tursi, que possui formação como ator, com estudos do movimento, na época, voltados para a área do teatro. No início, a nomenclatura foi definida por uma ordem de proximidade nas áreas de conhecimento do diretor, mas foi sendo apropriada e ainda é debatida pelo grupo. Segundo Tursi, "somos o híbrido, o hífen entre as palavras, não nos encontramos nem lá, nem cá. Apesar de nos vermos como teatro, ocupamos hoje muitos espaços da dança" (informação verbal).[6] Tursi também apresenta a importância da dança contemporânea e somática em sua fala, quando afirma que:

> A gente dança poesia, estesia e não técnica (...) Fugimos do ritmado e da dança codificada (...) Corpos diversos necessitam de diversas formas e estímulo para sua criação e para o seu fazer. É importante criar em cena o que todos podem executar da sua forma. (informação verbal)[7]

Tursi ainda ressalta que o foco do grupo é no fazer estético-artístico, o que pode ser compreendido pela origem da palavra estética, que vem do grego *aisthesis*, que significa o ato de compreensão através dos sentidos. "A palavra *aisthesis* tem a mesma origem da palavra *aistheticon* que significa 'o que sensibiliza', ou seja, que afeta os sentidos" [8].

As criações do grupo se desenvolvem através da percepção dos dançantes em relação ao espaço, ao coletivo, aos objetos e de seus próprios corpos e movimentos, relacionando assim a pesquisa da dança com a noção de educação somática. Em alguns momentos o diretor sugere que foquemos em partes específicas do corpo para compormos movimentos com o estímulo de músicas, em determinado momento só movemos braços, ou a cabeça, ou os pés. Esse tipo de movimentação não significa deixar o restante do corpo abandonado, mas perceber que os movimentos estão ligados e que certas áreas do corpo impulsionam outras a se moverem. Observamos ao longo do tempo que a comparação é inútil, porque cada pessoa vai ter uma forma de se movimentar única, ligada à sua vivência pessoal, à sua estrutura corporal, à sua história e emoção. Segundo Klauss Vianna:

> Isso pode ser mais claramente entendido com um simples exemplo: quando trabalhamos os pés, usando exercícios de sensibilização e toque, começamos realmente a saber que temos pés. Eles ganham vida e amplitude por meio da percepção dos movimentos.

> Da mesma forma, quando trabalhamos uma determinada articulação, ampliamos sua mobilidade, e o esforço realizado repercute sobre todo o corpo, uma vez que essa articulação é parte de um todo. Ao trabalhar isoladamente uma articulação, ao dissociar as partes do corpo, pouco a pouco recupero a percepção da totalidade - a dissociação torna-se útil à associação." (VIANNA, 2005, p.99).

Dentro do PÉS também julgamos necessário alongamentos e aquecimentos por articulações, que fazemos de forma coletiva para despertarmos nossos corpos e compreendermos nossas necessidades corporais.

Dança somática

Como trato especificamente da dança e do teatro neste artigo, utilizo o termo dança somática para especificar a percepção do corpo na criação artística e para elucidar a importância da sensibilização nas experimentações dos movimentos, entendendo a importância da desautomatização do corpo. Segundo Pizarro, a dança somática refere-se:

> (...) a uma dança cênica e suas composições, partindo de processos criativos forjados no seio da Somática; experimentada desde o princípio em sistemas, métodos e técnicas somáticas específicas, numa improvisação que explora movimentos compositivos a partir de novos estados qualitativos suscitados. Estados estes que se influenciam pelo movimento da atenção em modulação por diferentes tecidos corporais. Nesse caminho, ao mesmo tempo em que as danças cênicas se compõem, os modos de operar dos corpos dançantes se decompõem em repadronização de seus próprios padrões, corporizando diferentes possibilidades. (PIZARRO, 2021, p.98).

A dança somática, como proponho nesta pesquisa, surge com a necessidade de experimentação de novos movimentos e de formas de redescobrir o corpo através dos seus sentidos. A dança somática parte da criação de movimentos provindos das sensações. Essa construção, muitas vezes, coloca o corpo no estado de estranhamento e deslocamento, uma vez que pode experimentar o movimento de diversas formas antes inexploradas.

> A somestesia não é uma modalidade sensorial uniforme, mas, sim, constituída por várias submodalidades, dentre as quais as mais importantes são as seguintes: o tato, que corresponde à percepção das características dos objetos que tocam a pele; a propriocepção, que consiste na capacidade de distinguir a posição estática e dinâmica do corpo e suas partes; a termos sensibilidade, que nos permite perceber a temperatura dos objetos e do ar que nos envolve; e a dor, que é a capacidade de identificar estímulos muito fortes, potenciais ou reais causadores de lesões nos nossos tecidos. (LENT *apud* COSTAS, 2010, p.8).

A dança somática por compreender a individualidade e as particularidades do ser, tende a ser uma excelente metodologia de trabalho para pessoas com deficiência e corpos diversos. O entendimento de que todos possuem múltiplas habilidades e limitações implica no reconhecimento de que algumas formas são mais exaltadas nas mídias do que outras. Reforço que a diversidade e individualidade dos dançantes caracterizam diferentes potências para a composição coreográfica. Segundo considerações da dançante Ana Alonso, professora da *DanceAbility*:

> A dança fala sobre como nos expressamos com os outros de formas poéticas. É importante ter a noção de que as pessoas são diversas e os grupos também devem ser diversos. As habilidades mistas criam a linguagem viva do grupo, a diversidade é importante para a dança, mas não é sobre pessoas com deficiência dançando, é sobre as pessoas em suas diversidades criando. (Informação verbal)[9]

A *DanceAbility*, fundado em 1987 nos Estados Unidos, por Alito Alessi e Karen Nelson, trabalha



Figura 1: – *Workshop DanceAbility* na AACD, USP, 1997. Disponível em: <https://nucleodancaaberta.com/danceability/>. Acesso em maio de 2023. Legenda descritiva: a foto preta e branca revela uma mulher e uma criança dançando. A mulher está de frente para a criança, e de costas para a foto, seu corpo se inclina para baixo e suas mãos vão em direção ao chão. A criança está em uma cadeira de rodas e imita os movimentos da mulher.

através de experimentações corporais partindo do que é comum a todos os participantes, como por exemplo, através de proposições que envolvem apenas mexer uma parte do corpo, como a cabeça, ou os olhos, sendo possível, neste exemplo, estudar os níveis dos olhos como pesquisa do movimento (olhar baixo, alto, para os lados, para frente, relaxar as pálpebras ou piscar com firmeza). Esta forma de trabalho busca ativar o aspecto expressivo e artístico do corpo e não apenas o viés capacitista e produtivista de execução de movimentos.

Capacitismo

É importante salientar que vivemos ainda em uma sociedade predominantemente capacitista, isto é, que vê certas pessoas como menos capazes devido a suas estruturas corporais. Segundo Anahi Guedes de Mello o capacitismo seria materializado "através de atitudes preconceituosas que hierarquizam sujeitos em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e capacidade funcional" (MELLO, 2016, p.3266). Esse pensamento seria gerado através de uma *corponormatividade compulsiva*[10], isto é, por uma necessidade de normalizar as pessoas e colocá-las em um padrão. Segundo a artista-docente-pesquisadora, Carla Vendramin:

> O embate capacitista não está na possibilidade criativa da dança ou na possibilidade de recriação de modos de ensino de seus variados gêneros. O embate parece estar em dois fatores principais: a) quando existe um comprometimento em manter uma estética padronizada da dança e normatizada de corpo, e um determinado status, poder e modelo de beleza que são alimentados para investir em uma acomodação da repetição desses parâmetros; b) pela falta de familiaridade e de conhecimento so-

> bre o universo das pessoas com deficiência, e a falta de reflexões e prática da dança relacionadas a elas. (VENDRAMIN, 2019, p. 21).

Isso pode ser identificado atualmente pela representatividade de corpos padrões na mídia ao invés da representação de corpos diversos, ocupando espaços de protagonismo, e não sendo colocados como coitados ou heróis, tirando destes o caráter humano. Apesar da representatividade ser essencial em todos os espaços artísticos, é importante salientar a necessidade da desconstrução do paradigma das pessoas com deficiências, ou de qualquer pessoa que fuja do padrão hegemônico, sendo vistas como um exemplo de superação ou como um exemplo de inspiração por ações cotidianas. Vendramin afirma que: "o estereótipo trágico-herói atua fixando o imaginário sobre a identidade de pessoas com deficiência nos estigmas do herói (discurso da superação) ou do coitado-trágico (discurso da caridade e/ou emocionalidade)." (VENDRAMIN, 2019, p. 19-20), sendo assim, nunca ocupando um lugar de equidade com outros corpos, estando em uma posição de supervalorização ou da depreciação.

A forma como a sociedade observa, inviabiliza ou julga as pessoas com deficiência, acaba por influenciar diretamente a forma como essas se veem e se colocam diante do mundo. Algumas pessoas acreditam que todos podem dançar, independente de suas corporeidades, eu concordo, mas é importante salientar que esse não é um processo tão simples, já que todos podem dançar, mas muitos lugares ainda recusam pessoas com deficiências, com a desculpa de não serem espaços inclusivos! Mas os espaços inclusivos não existiriam apenas porque existem espaços excludentes?

Desde pequena, me encontrava permeada por um estado que passava entre a vontade de dançar e a incompreensão sobre as possibilidades do movimento. Sendo a pior aluna da turma de balé das crianças, minhas mãos estavam sempre apontando para o lugar errado, mas eu gostava de poder me mover, vestida com um maiô e um tutu cor-de-rosa, por aquele espaço. Assim como nas festas juninas, na qual eu me empenhava muito para estar junto acompanhando os passos ritmados. Demorei muitos anos para encontrar o meu espaço dentro da dança. Por muito tempo, acreditei que não seria possível dançar, pensando que haveria no mundo um único critério para avaliar as possibilidades de dança, sempre me considerando a pessoa com menos ritmo em todas as turmas e minando-me da possibilidade de uma dança que me trouxesse a sensação de liberdade. Ainda assim, nunca tive portas fechadas em relação à dança, e tive a oportunidade, inclusive de poder errar nas aulas de balé. Quantas pessoas com deficiência experimentam aulas de dança quando pequenos? Quantas pessoas com deficiência dançam em festas juninas de nossas escolas? Quantas pessoas com deficiência são estimuladas a quererem dançar? Como dança quem não sabe que pode dançar?

Objetos mediadores

A percepção corporal e expressiva é o fator primordial das abordagens somáticas, o que possibilita a compreensão das múltiplas possibilidades de movimentação de cada corpo, em sua individualidade. Para isso, Angel[11] e Klauss Vianna através de suas pesquisas sobre as possibilidades de movimentos e percepção corporal, passaram a trabalhar com acessórios, tais como bolinhas de tênis, papel e outros objetos mediadores, que auxiliam na percepção do corpo, através da relação com o tato e percepção de aspectos expressivos do movimento, como o peso dos objetos e a forma como se relacionam com o corpo. Segundo as contribuições de Bolsanello, acerca da importância dos objetos mediadores na educação somática:

> Ambi, em latim quer dizer «duplicidade-», de « ambos os lados ». O ambitato se refere ao papel do objeto nas aulas de Educação Somática. Costumamos dizer que não usamos o objeto. Ambitato é o encontro

> entre corpo e objeto. O objeto nos toca ao mesmo tempo em que nós tocamos o objeto. Entramos em contato com a forma, densidade, temperatura, textura, peso de nosso próprio corpo e executamos nossos movimentos a partir da sensação da forma, densidade, temperatura, textura e peso do objeto. O objeto é a porta de entrada de uma distinção sensorial entre pele, fáscia, tendão, aponeurose, músculo, osso, órgão, líquidos orgânicos. Ele é um « pretexto » para que o aluno possa sentir que seu corpo é igual ou diferente da textura de uma bola, por exemplo. De outro lado, pelo ambitato podemos trazer para uma região do corpo qualidades que estão presentes no objeto, mas ausentes no corpo. Por exemplo, para costelas rígidas, o contato com uma bexiga pode despertar a sensação de resiliência do osso, de flexibilidade e tridimensionalidade de minha caixa torácica. Podemos imprimir nas costelas as qualidades de elasticidade da bexiga, imprimir no osso a qualidade de leveza do ar que está dentro da bexiga. Nossa intenção não é a de que o aluno integre qualidades simbólicas dos objetos, mas sim que ative a relação entre o sensorial e o cognitivo, ou seja, que ele encurte o caminho entre o estímulo, a sensação e a ação. (BOLSANELLO, 2018, p.5).

Dentre os ensaios, com a busca de investigação para criação dos espetáculos, e para a descoberta das potencialidades corporais, são usados diversas vezes os objetos mediadores, que são, como o nome explica, objetos utilizados para mediar as possibilidades individuais e coletivas, e de identificar aspectos de cada corpo. Estes objetos servem como nossa via metodológica somática para proporcionar uma prática investigativa e criativa em dança onde pessoas com e sem deficiências possam desfrutar juntas de um caminho respeitoso e acolhedor à diversidade.[12] Segundo Débora Bolsanello:

> Dentro do contexto pedagógico da educação somática, os acessórios (bolas de borracha e de espuma, bastões e tijolos de madeira, saquinhos de areia, etc.) tornam-se referências de contato com a pele e instrumentos de automassagem, levando o aluno a (re)definir as fronteiras de seu corpo e a renovar sua relação com o mundo exterior. Montagu (1979, p. 215) afirma que: "O despertar da consciência de si é em grande parte uma questão de experiência tátil" (BOLSANELLO, 2005, p. 103).

Para a coordenação motora fina, por exemplo, dentro dos ensaios do grupo PÉS utilizamos massa de modelar atóxica, para identificar as possibilidades de movimentação dos dedos e das mãos de cada dançante, sendo solicitado inicialmente que os dançantes dedilhem a massa de modelar com apenas uma mão. Outro fator trabalhado através dos objetos mediadores é a relação de pressão e do volume, tal como a relação sensorial, e de peso, entre corpos e objetos. Para se experienciar essas características, utilizamos exercícios com balões de ar, que começam a partir de uma familiarização com objeto, onde os dançantes o manuseiam livremente, percebendo suas dimensões, seu peso e seu volume. Em um segundo momento, busca-se identificar a força necessária de cada um para estourar o balão. Durante esses exercícios é importante observar as diferentes formas individuais de exploração e ressignificação do objeto.

A Pulsar Cia de Dança, companhia carioca de dança contemporânea criada nos anos 2000 e com elenco de pessoas com e sem deficiências, explora a relação com balões, a partir desse trabalho de sensibilização, no espetáculo *Indefinidamente indivisível* (2010), remetendo o processo de transformação dos corpos e a imprevisibilidade do movimento. Segundo a diretora do espetáculo, Maria Teresa Taquechel:

> Esse espetáculo tem espaço para novas soluções, ele tem roteiro e é marcado, mas sempre tem imprevistos. Tanto que a bola é imprevisível, ela pode cair e estourar e eles (os dançantes) tem que dar conta disso em cena, de criar soluções para quando acontecem essas milhões de possibilidades. Esse espetáculo



Figura 2 – Espetáculo *Indefinidamente indivisível*, 2013 – Pulsar Cia. de Dança. Fotografia: Renato Mangolin. Legenda descritiva: a foto revela dançantes vestidos de branco, em pé e em cadeiras de rodas. Eles estão sob um foco de luz, em uma fila lateral, e se apoiam um no outro utilizando-se de balões brancos.

> foi elaborado a partir de que a única coisa certa que temos na vida é que tudo muda, que nada é constante e que dentro de cena também é assim (informação verbal).[13]

Teresa ainda afirma que "o risco permanece, pois o erro é a parte viva do acerto: abre para o que pode vir a ser" e resume que "a mudança é indivisível, o tempo – duração – é indefinidamente indivisível" (informação verbal).[14] O espetáculo foi contemplado em 2008 com o Prêmio de Dança Klauss Vianna.

Nos laboratórios de criação do PÉS, utilizando balões como objetos mediadores, após a pesquisa individual, são feitos exercícios em dupla, em que através da investigação do objeto em contato com os corpos, observamos não apenas a nossa força individual, mas também a força do outro em contato com o objeto, trazendo uma necessidade maior de concentração na experimentação e de percepção de equilíbrio do objeto, pensando na conexão dos dançantes. O balão também pode ser usado como mediador do reflexo e coordenação motora: através de diferentes cores, pode-se sinalizar para alguns dançantes, como, por exemplo, dançantes com deficiências intelectuais, as percepções de lateralidade (como direita e esquerda), e também podem ser feitos os exercícios de espelhamento, onde os dançantes seguem ou imitam os movimentos dos companheiros de exercícios, como se este outro ser fosse o seu reflexo em um espelho.

Também utilizamos como proposta de objetos mediadores bolas de tênis, borrachas ou de plásticos e com diferentes tamanhos. Esses objetos mediam a percepção da transferência de peso, podendo estar relacionados com a força imposta no objeto, também podendo ser trabalhado em exercícios em dupla. O que mostra a importância dessa escolha metodológica como um bom caminho para investigação criativa e coletiva.

> Explor(ar): O toque no outro através de um objeto traz novas possibilidades. No último ensaio, experimentamos bolas de vários tamanhos, formas e tipos.



Figura 3 – Desenho de Yuri Costa. Legenda descritiva: o desenho revela dois pés de pessoas distintas, em um fundo azul e lilás, aquarelado. Os pés apoiam uma bola de tênis.

> Exploramos o corpo do outro dentro de uma plasticidade ora moldável, ora rígida, ora pequena, ora maior e com isso, passamos a conhecer mais o que podemos propor e receber do outro. Foi/tá sendo incrível! (Relato de Yuri Costas. Disponível em: <https://www.projetopes.com/singlepost/2018/03/18/explorar>. Acesso em maio de 2023.

Os objetos mediadores tendem a auxiliar na percepção do corpo, tal como a educação somática, como caminhos facilitadores do entendimento das possibilidades físicas do movimento. Segundo Tursi:

> Como ponto de partida, ouso dizer que é indiscutível a necessidade de uma pessoa conhecer o próprio corpo e suas possibilidades físicas de movimento para a criação de movimentos conscientes, de movimentos corponectivos[15]. Essa consciência nos abre as possibilidades de movimento e domínio das ações físicas, mecânicas do movimento, as quais envolvem o esticar, dobrar e torcer. De acordo com Rengel (2008, p. 19), apesar do quase infinito número de ações que o corpo pode executar, o corpo humano tem apenas essas três bases mecânicas para uso e delas todos os movimentos se originam. (TURSI, 2014, p.30)

Todos os objetos mediadores já citados anteriormente, assim como os que ainda serão citados, tendem a experienciar essas três bases mecânicas: esticar, dobrar e torcer. Para o dobrar podemos usar por exemplo, as massas de modelar, no torcer podemos usar panos e no esticar podemos utilizar, por exemplo, as cordas, mas esses são apenas exemplos e as bases mecânicas podem se alternar no corpo enquanto o dançante se movimenta com os objetos.

Para a experimentação com cordas[16], os dançantes são distribuídos em duplas. As cordas são colocadas em volta de suas mãos, é estabelecida uma distância entre as duplas, que se mantém para que um possa conduzir o braço do outro (para o exercício funcionar as cordas devem estar bem encaixadas nas mãos de todos, garantindo que elas não caiam). Segundo Tursi, a repetição do exercício ajuda no trabalho das articulações e da exploração de seus eixos. A partir das indicações dos exercícios, os dançantes também podem começar a experienciar a corda como objeto de mediação das possibilidades de equilíbrio, sendo assim, as duplas podem se mover juntas, tentando se sustentar na corda através de outras partes do corpo e buscando a relação de abaixar e levantar juntos. As movimentações podem ser feitas em deslocamento (ou não) pelo espaço, mas elas terão possíveis resultados diferentes no que diz respeito às relações de contrapeso, força e de equilíbrio.

Outra possibilidade de exercício com a corda é o jogo da teia de aranha. Onde cria-se uma teia de corda entre os dançantes (sendo esses dois ou mais) e a partir da relação de desembolar a corda, os dançantes devem buscar tentar resolver a situação, observando não apenas o seu corpo, mas como o coletivo busca solucionar o problema. Esse exercício possibilita uma percepção atenta às necessidades e potencialidades dos outros, agu-



Figura 4 – *Similitudo* - Crédito: Hugo Veiga. Legenda descritiva: em um fundo preto vemos três dançantes sob um foco de luz vermelho, dois deles estão correndo segurando um grande tecido, em lados opostos, e enrolam o dançante que está no centro da foto. Relógios estão pendurados ao fundo, como se flutuassem.

çando nosso foco para solucionarmos de forma ágil possíveis problemas ou casualidades, que também podem aparecer durante alguma cena dentro do espetáculo.

Importante frisar que os objetos mediadores não têm como função atuarem na reabilitação, tampouco como elementos inclusivos, mas como proponentes de um estado de pesquisa e jogo. A construção lúdica criada a partir dessa relação de jogo, possibilita a dilatação dos processos criativos e da união e confiança estabelecida entre os jogadores, através da percepção de seus corpos e investigação de movimentos. Como Tursi afirma "é importante salientar, que o objetivo não é necessariamente resolver a situação e sim, lidar com ela, criando suas próprias relações" (2014, p.50). Com esta relação, Tursi busca enfatizar nos dançantes a importância de lidar com as situações em cena, onde eles devem ter a percepção da movimentação que executam no espaço coletivo, buscando uma compreensão de como lidar com possíveis imprevistos, sendo este um saber imprescindível para a cena.

Em relação à necessidade de criação estética, também se utilizam no grupo experiências brincantes, que buscam, através de jogos lúdicos, um espaço de descoberta das possibilidades corporais para cenas. Um exemplo são as atividades em que trabalhamos com tecidos, como por exemplo lenços, que possuem movimentos de fluidez e leveza. Um lenço pode facilmente, por sua leveza, ser percebido como uma representação da água, de um barco, do ar, ou qualquer outro elemento. O objeto também tem um caráter expressivo e importante na experimentação com atores e dançantes, podendo também ser pensado como um outro objeto. Nessa relação de brincadeira, por exemplo, podemos utilizar um lenço para representar uma bola de canhão e, é importante observar como os dançantes trabalham com essa nova relação de peso que deve ser empregado a um objeto leve, trabalhando assim com os aspectos de fluência e peso.

Além dos trabalhos com tecidos como os lenços, pode-se também trabalhar com tecidos maiores e mais pesados. No grupo PÉS, um exercício com um tecido comprido e pesado, foi realizado para exploração e observação de força e agilidade dos dançantes e, posteriormente, se tornou uma cena. Em uma experimentação do grupo, os dançantes se reuniram em dupla, onde uma pessoa envolveu a outra no tecido, buscando uma relação, seja de prender e deixar o outro preso, seja de libertá-lo.

Esta cena está no espetáculo *Similitudo*, onde um dançante é envolvido por um tecido de mais de 5 metros por 90 centímetros, por outros dois dançantes. O primeiro fica preso e tenta se soltar a qualquer custo e, após uma tentativa muito longa e cansativa, ele consegue se desenrolar. O tecido é de fato pesado e o dançante, por ficar enrolado das pernas até o pescoço, sequer consegue usar as mãos para soltar-se, sendo necessário rolar de um lado para o outro no chão para conseguir se libertar.

Nas aulas e oficinas de teatro-dança do grupo PÉS[17], com a proposta de experimentações de movimentos individuais ou coletivos utilizamos além de objetos mediadores, elementos imaginativos que estão presentes na maioria das culturas (como os quatros elementos da natureza: terra, ar, água e fogo, ou ainda cores ou atmosferas, como da chuva ou do sol), facilitando o seu entendimento e a criação imagética para todos os participantes, mesmo que habitem países com culturas distintas. Embora a referência não seja a mesma para todas as pessoas, os dançantes podem identificar com maior facilidade os elementos e permitir que eles suscitem imagens e formas em seus corpos.

Conclusão

Para construir os movimentos cênicos, devemos ampliar nossa percepção do corpo, mesmo no cotidiano e sair da forma automática na qual nos movemos, assim como propõe a educação somática, percebendo como cada ação pode ser modificada, a partir da nossa prática. Acredito que a dança apresente a possibilidade e o desafio do momento de presentificação do corpo, no sentido de aceitar que o que importa é a movimentação presente, alinhada a propriocepção (relembrando que esta é a habilidade de perceber sua postura e proposição no movimento), seja quando estamos sozinhos, experimentando as possibilidades do corpo, seja enquanto dançamos pelo lar, ou quando estamos com nossos amigos e companheiros de vida, dançando alegres comemorando os momentos, ou mesmo durante ensaios de dança, rituais culturais, ou em qualquer outra forma de movimento. Essa é a relação entre a dança contemporânea e somática, e essa proposta possui um forte impacto na relação da quebra com os paradigmas do "corpo ideal", constantemente representado pela mídia, trazendo o foco para o "corpo real" do dançante, como os corpos cotidianos, inclusive com alguma deficiência (física, visual, auditiva, intelectual, psicossocial ou múltipla), que caracterizam mais de 17 milhões de brasileiros[18] (LEAL, 2021). Por isso, é necessário que possamos seguir refletindo o nosso espaço enquanto artistas dentro do cenário cênico e a abertura para intercambiar movimentos com pessoas com corpos diversos. Cada dançante possui movimentos individuais e intransferíveis (TURSI, 2014, p. 58), que são permeados pelas suas emoções, vivências e culturas, mas ao serem unidos ao coletivo representam descobertas de novas possibilidades da criação cênica e de jogos de relação. Podemos analisar dessas experiências artísticas, que o processo somático da dança se dá pela pluralidade dos corpos e das pesquisas individuais que moldam os seres, através da percepção das possibilidades criativas, coletivas e em solos. A investigação sensível e consciente do corpo proporciona uma movimentação cada vez mais livre e porosa às possibilidades oferecidas pelo espaço e pessoas à sua volta. Ao pesquisar e compreender as potências do próprio corpo, o dançarino se abre para as experiências somáticas na dança, o corpo se move utilizando-se da sensibilidade e sensorialidade,

facilitando a intercambialidade dos movimentos com pessoas diversas.

Referências

BOLSANELLO, D. P. **A educação somática e o contemporâneo profissional da dança.** DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 001-017, 2018. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13940>.

BOLSANELLO, D. P. **Educação somática:** o corpo enquanto experiência. Université du Québec à Montreal – Canada, Motriz, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005.

COSTAS, A. **Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante**. In: WOSNIACK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. (Org.). O avesso do avesso do corpo - educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 163-184.

FORTIN, S. **Educação somática:** novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazzacappa. In: GREINER, Cristine (Org.). Cadernos do Gipe-CIT. Salvador: Editora da UFBA, 1999. v. 2. p. 40-55.

LENT, R. **Cem bilhões de neurônios**: conceitos fundamentais de neurociências. São Paulo: Atheneu, 2005.

MELLO, A. **Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade***: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC*. Revista Ciência e Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v. 21, n. 10, p. 3265-3276, 2016.

OLIVEIRA, M. **Processos composicionais de espetáculos com grupos misto-colaborativos**. 2020. 189 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

PIZARRO, D. **Anatomia corpoética em (de)composições**: três corpus de práxis somática em dança. Repertório UFBA: 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri /handle/ri/32962>.

TURSI, R. **Meu corpo, teu corpo e este outro**: visitando os processos criativos do projeto PÉS. Brasília, DF: UnB. 2014.

VENDRAMIN, C. **Repensando mitos contemporâneos**: o capacitismo. São Paulo: Publicação online Universidade de Campinas (Unicamp), 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/4389/4393>.

VIANNA, K.; CARVALHO, M.. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 3ª ed., 2005.

Notas

1 A brasileira Ana Maria Rodriguez Costas, também conhecida como Ana Terra (1989), é dançante, pesquisadora somática e professora-doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

2 Débora Bolsanello é escritora, pesquisadora e educadora somática. É diretora do Núcleo Oito Educação Somática e dirige o projeto Pioneiros da Educação Somática no Brasil, videodocumentário e livro de entrevistas com os primeiros profissionais brasileiros a implantarem as metodologias somáticas no Brasil.

3 Klauss Vianna (1928 – 1992) foi preparador corporal, professor, coreógrafo e dançante.

4 Thomas Hanna (1928 – 1990) foi pesquisador, escritor, terapeuta e filósofo. Observou e agrupou práticas as quais nomeou "Educação Somática" e propôs em seu livro "*Somatics*" que a consciência dos músculos auxilia na prevenção de dores e desconfortos corporais.

5 "As ações de extensão se desenvolvem por meio das unidades acadêmicas e administrativas da UnB, em processos educativos, culturais e científicos, articulados com o ensino e a pesquisa. É por meio da ação extensionista envolvendo professores, estudantes e técnicos que a Universidade interage com a sociedade, em um exercício de contribuição mútua." (Disponível em: <https://www.projetopes.com/quem-somos>. Acesso em maio de 2023).

6 Fala apresentada por Rafael Tursi em reunião no dia 21 de abril de 2021.

7 Idem.

8 Disponível em: <https://www.philosophy.pro.br/estetica_cognicao_etica.htm>. Acesso em maio de 2023.

9 Fala de Ana Alonso, apresentada na oficina *DanceAbility,* organizada pelo festival PROCENA, no dia 07 de outubro de 2021. (Disponível em: <http://procenago.com/procena_2020/>. Acesso em maio de 2023.)

10 O termo corponormatividade compulsiva foi pensado por Mello como tradução ao termo *compulsory able-bodiedness*, proposto pelo teórico Robert McRuer onde *able-bodiedness "faz referência à condição de um corpo apto e fisicamente capaz para o serviço militar, por exemplo."*

11 Angel Vianna, é dançante, professora, coreógrafa e pesquisadora, considerada, assim como Klauss, precursora da Consciência/Expressão Corporal para atores e dançantes no Brasil.

12 Cito alguns objetos descritos por Rafael Tursi em sua dissertação (TURSI, 2014, p. 34-52), e descrevo a importância deles, tal como aprendi com o diretor neste processo.

13 Fala e trechos do espetáculo, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjsn9Xkp1ro> (Acesso em maio de 2023).

14 Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/11/dancarinos-em-cadeira-de-rodas-apresentam-espetaculo-premiado.html> Acesso em maio de 2023.

15 Segundo Tursi, a partir de seu estudo em relação a pesquisadora Lenira Rengel, a palavra corponectivo, significa "o processo corporal como um processo de natureza e cultura de um só corpo, onde aspectos físicos, biológicos, emocionais e intelectuais são trazidos juntos". (TURSI, 2014, p.28).

16 Segundo Tursi, devido às diversas experimentações já executadas com o grupo, percebeu-se que a corda de algodão fina (ø 0,5mm) tem um efeito melhor dentro das experimentações, sendo mais confortável, diminuindo o risco de machucados gerados pelo atrito entre a corda e o corpo. (TURSI, 2014).

17 Disponível em: <https://www.projetopes.com/cursos-e-palestras> Acesso em maio de 2023.

18 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/direitos-humanos/quase-70-das-pessoas-com-deficiencia-no-brasil-nao-concluiram-ensino-fundamental-apenas-5-terminaram-faculdade-25170593>.

MICROPOLÍTICA, VAGA-LUMES E O DISPOSIVIVO CAMPO ABERTO

Camila Fersi

Artista da cena, pesquisadora das dramaturgias do corpo, orientadora de processos de criação e professora de dança. Cursou a Graduação em Dança e o Mestrado em Artes da Cena na Unicamp e o Doutorado em Artes na Uerj. Atua no Rio de Janeiro há mais de 20 anos, trabalhou junto a diretores como: Regina Miranda, Eduardo Wotzik, Teresa Taquechel, João Andreazzi e Esther Weitzman; Foi assistente de direção de Denise Stutz, Andrea Jabor, Giselda Fernandez, entre outros; integra e coordena o Coletivo Instantâneo desde 2011 em diversas atividades: ocupações artísticas, performance de rua, oficinas, cursos e apresentação de espetáculos.

Resumo: Este artigo versa sobre o projeto *Campo Aberto* enquanto processo de criação, experiência de micropolítica ativa e de convívio social. A ação acontece mediada por dispositivos tecnológicos articulando a simultaneidade dos ambientes reais e virtuais. Tem a dança como disparadora dos ânimos e as técnicas da improvisação e composição como plataformas de voo.

Palavras-chave: improvisação; dança; pandemia.

MICROPOLITICS FIREFLIES AND THE CAMPO ABERTO DEVICE (ALIVE)

Abstract: This article deals with the *Campo Aberto* project as a creative process, an experience of active micropolitics and social interaction. The action takes place mediated by technological devices articulating the simultaneity of real and virtual environments. It has dance as a trigger for moods and improvisation and composition techniques as flight platforms.

Keyword: improvisation; dance; pandemic.

Outros modos de criar já estão em curso ou introdução

Este artigo inspira-se no projeto *Campo Aberto*[1], plataforma virtual de encontros e convívios, que instaurou um tempo/espaço de prática livre de danças e apreciação de músicas, como táticas de potencializar a vida em tempos pandêmicos. A ação aconteceu mediada por dispositivos tecnológicos articulando a simultaneidade dos ambientes reais e virtuais. Teve a dança como disparadora dos ânimos e as técnicas da improvisação e composição como plataformas de voo. Entre a experiência sensível e a experiência artística, o projeto operou enquanto processo de criação e produção de danças, experiência de micropolítica ativa e de convívio social.

Em março de 2020, o coronavírus espalhou-se pelo país instaurando a maior crise sanitária dos últimos cem anos. As medidas de restrição para combatê-la começam a ser discutidas e vivenciamos um rigoroso isolamento social que viria a durar dois longos anos. Tais medidas, compreensíveis diante da tragédia, caíram verticalmente sobre o trabalho no campo das artes da cena – e da presença. Os artistas, presos nessa quarentena obrigatória, começaram a se dividir: parte deles decidiu parar as atividades, rejeitando as alternativas disponíveis; outros decidiram investir nas alternativas possíveis. Parecia o fundo do poço.

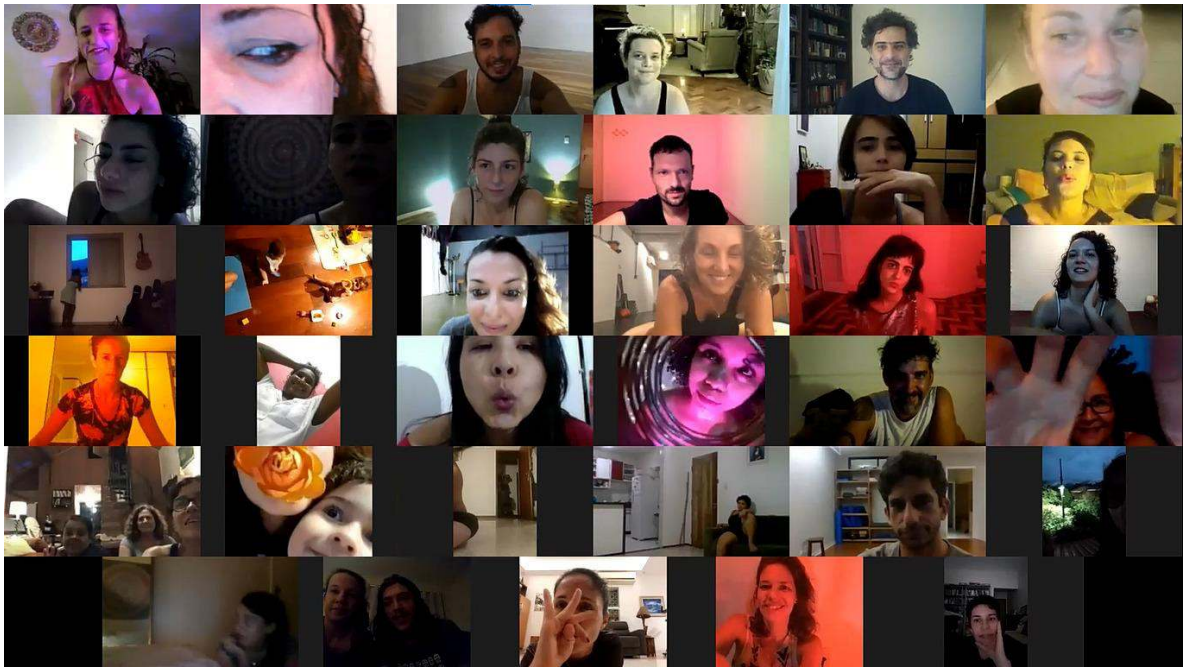
Diante desse cenário, o *Campo Aberto* focou no encontro, mesmo à distância, como possibilidade de produzir experiência sensível, aquela que fala da potência do corpo e da invenção. Um encontro entre pessoas, casas e câmeras embalados por uma *playlist,* deu a toada das sextas-feiras de muitas pessoas que viram naquela experiência a possibilidade de vivenciar outra maneira de existir naquele curto espaço de tempo.

Qualquer pessoa com internet e com o aplicativo *Zoom* instalado no computador ou no celular podia participar. O *link* para o encontro era disponibilizado no dia do evento, precisamente às 18h, nas redes sociais WhatsApp, Facebook e Instagram. Aos interessados, não havia instruções de como fazer parte, havia as saudações de entrada, um aviso de que a experiência seria gravada e que todos tinham a opção de participar com a câmera desligada. Junto com o *link* para entrar na sala virtual, os participantes também recebiam o *link* para uma *playlist* surpresa que funcionava como uma espécie de elo entre os participantes – uma frequência sonora sugerida e comum entre os espaços. Evidentemente, as pessoas poderiam optar por ouvir suas próprias músicas ou por ficar em silêncio. As opções disponíveis no dispositivo *Zoom* também compunham o menu de escolhas: ligar microfone, colocar filtro na imagem, desligar a câmera, ligar duas câmeras, desligar a *playlist* sugerida, ouvir a rádio.

Como quase todo início de ação, os instintos e intuições tomaram a frente numa proposição cheia de lacunas e incertezas, o que favoreceu uma experiência que se transformava a cada encontro. Estávamos nos primeiros dias de isolamento, havia uma certa suspensão no tempo, como se a qualquer momento fôssemos voltar ao normal (normal que, mais tarde, também passamos a problematizar). Havia certa novidade em estar tanto tempo em casa e havia também uma ingenuidade. Afinal, ninguém imaginava que aquele período fosse durar tanto tempo.

Enquanto propositora dessa ação, reconheço seu início miúdo e nada ingênuo; ao propor um encontro para dançar e ouvir músicas sei, muito bem, onde essas atividades reverberam, sei que tanto a dança, quanto a música, remexem as memórias, os sonhos e acabam por ativar a imaginação das pessoas; com isso, é inevitável que elas passem a invocar mais valor[2] a suas vidas.

A ideia de chegar ao fundo do poço perambula pelo imaginário popular e vem sempre acompanhada de uma guinada. Geralmente, após chegarmos ao fundo do poço, nós nos reerguemos. Essa ideia é trabalhada filosoficamente no livro *O avesso do niilismo:* cartografias do esgotamento, organizado por Peter Pál Pelbart (2016), onde ele afirma que na história das sociedades, sempre que



Captura de tela do *Campo Aberto* no Instagram. Acervo Campo Aberto, 2020.

uma tragédia de grande escala acontece, temos a chance, também, de mudar o curso, de empreender uma grande mudança nos modos de vida. É como se não tivéssemos mais para onde olhar e precisássemos trocar o ponto de vista, modificar a maneira de ver, virar do avesso. Foi a partir dessa ideia de "virar do avesso" que me inspirei a investir nas atividades à distância e em seus modos remotos, dando chance para o que essa ambiência traria de mudança para o ofício das artes presenciais. Foi o início de uma fase de alterações radicais nos modos de vida e nos modos de pesquisa e criação, em consequência de um fato também radical, desconhecido e sem precedentes para a minha geração.

Com essas mudanças, o corpo, nossa experiência sensória, passou a vivenciar o desconforto com o desconhecido. Diante do campo virtual, passamos a depender de – e a pagar por – ferramentas de que não precisávamos antes. Redes e conexões de internet de boa qualidade, dispositivos (computadores e celulares) potentes que garantissem a qualidade da experiência, espaço virtual (nuvem) para armazenar, registrar e documentar o que seria produzido. Houve também, uma redefinição das ideias de espaço, ambiente e lugar, impactando, consequentemente, a noção de tempo (duração), tendo em vista a simultaneidade entre os ambientes virtuais e reais. Além disso, nesse período, fomos assolados ininterruptamente por avalanches de notícias pandêmicas: milhares de mortes todos os dias, descaso do governo brasileiro com a vida dos cidadãos, impossibilidade de continuar projetos e trabalhos já iniciados, falta de perspectiva da população, desânimo geral. Uma época de muito alerta e pouca oportunidade de ação. O clima de tristeza e medo que se instalava diretamente em nossos corpos.

Num momento sem encontros, o *Campo Aberto* foi, justamente, uma plataforma de encontros, de afirmação de uma hora feliz e de celebração. Era hora de dançar e ouvir músicas. Nessa perspectiva também intuí uma duração inicial de, aproximadamente, 40 minutos. Tal decisão se baseou na ideia de que essa atividade deveria ser rápida e "leve", uma vez que tudo estava muito "pesado" e incerto. Havia também o apelo de que, em menos de uma hora, mobilizaríamos corpo, memória e história e, portanto, era imperdível.

Cruzos e deslocamentos entre campos do saber

Para acompanhar a experiência desses encontros, que a cada sexta-feira crescia e se diversificava, foi preciso buscar ecos, ressonâncias em teorias que pudessem conversar com a produção que o *Campo Aberto* ativou, da produção de si à produção de uma obra de dança. Assim, optei por um sobrevoo por distintas áreas do saber, tais como Arte, Biologia, Comunicação, Filosofia e Antropologia Obviamente, essas leituras não foram feitas com um olhar especializado e tornou possível compreender a experiência também enquanto organismo, sistema, dispositivo, evento histórico e cultural. Assim, foi imprescindível deslocar conceitos entre as áreas a fim de promover novas relações entre eles e afirmar que a arte/dança se nutre das coisas que estão no mundo. Com cuidado e sem preconceitos ou julgamentos, a abordagem dessa investigação se apropriou das coisas (saberes, objetos, conceitos, imagens, fenômenos) e trabalhou (produziu) o seu recorte, sua dobra, seu avesso, criando, assim, outro significado.

Falamos no início do artigo em micropolítica ativa. A professora, psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik (2021) diz que existe uma política de inconsciente dominante que atravessa toda nossa história, variando, apenas, suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação. A autora nomeia esses poderes de "inconsciente colonial-capitalístico" ou ainda "inconsciente colonial-cafetinístico". Para combater essas dominâncias, a referida autora trabalha a ideia da insurgência, como tática e ação de ruptura com tais dominâncias e chama nossa atenção para o exercício da micropolítica ativa diária e para os modos como acontecem os deslocamentos entre as lógicas dominantes e as insurgências. O termo "micropolítica ativa" é trabalhado por Rolnik em seu livro mais recente, *Esferas da insurreição, notas para uma vida não cafetinada* de 2021, embora a escavação desse termo e seus traçados de ações/pensamento já tivessem sido desenvolvidos em sua parceria com Félix Guattari (1930 – 1992) no livro *Cartografias do desejo,* de 1982. Trata-se de ação local, civil e possível; daquilo que reconhecemos que podemos fazer, embora todo o sistema macropolíticosocial se esforce para desvalorizar e banalizar.

Sob uma perspectiva da macropolítica, temos adiante uma tarefa dificílima de tentar driblar esse regime "antropo-falo-ego-logo-cêntrico da cultura moderna" (Rolnik, 2021) e, segundo a autora, perdemos força ao não mudarmos essa perspectiva para uma escala menor, ao não investirmos nas micropolíticas ativas, uma vez que as macropolíticas, mesmo as de esquerda, estão comprometidas com o projeto neoliberal. Podemos afirmar, portanto, que a iniciativa da instauração do encontro de improvisação e composição, *Campo Aberto*, nasceu de uma micropolítica ativa, de um levante, de uma atitude de insubordinação e, ao mesmo tempo, de invenção e proposição de alternativa para seguirmos em grupo e com potência de imaginação.

Outro conceito que precisou de atenção foi o de dispositivo, palavra bastante usada em nossos tempos, ora associada aos dispositivos tecnológicos (celulares, computadores, câmeras), ora associada a procedimentos de trabalho nas artes cênicas. Neste texto, podemos pensar também o seu sentido filosófico e tecer relações com o *Campo Aberto* que também é um dispositivo e, no sentido foucaultiano, precisou de cuidado em seu manejo.

Como eu disse, o termo dispositivo é bastante usado nas artes da cena. Intuo que ele tenha sido apropriado por esse campo como metáfora de trabalho, ou seja, para se referir ao conjunto de práticas, procedimentos e ferramentas do trabalho do bailarino. No entanto, para esta pesquisa, que pensa a obra de dança entrecruzada no contexto político/social e que, portanto, implica pensar também as estruturas e mecanismos de poder para refletir sobre as práticas insurgentes e contracoloniais que se levantam, foi preciso acessar o conceito de dispositivo situado, primeiro, nos estudos filosóficos de Michael Foucault e, posteriormente, nos estudos de Giorgio Agamben.

Ao sobrevoar os estudos de Foucault, percebemos que ele se dedicou profundamente a pensar as formas de controle, desde as mais antigas às sofisticações contemporâneas desses mecanismos. A versão contemporânea dos mecanismos de poder age no controle das vidas, na maneira como se deve viver (e morrer) e sobre quem deve viver (e morrer). Objetivamente, estamos falando sobre os corpos. O controle se dá sobre ou nos corpos – não sei o que é pior. Michel Foucault (1926-1984), foi professor e filósofo francês que, em determinada fase de seus estudos, chegou a um entendimento acerca das práticas discursivas e não discursivas, criando o termo "dispositivo" (Foucault, 2010, p. 244). Giorgio Agamben (1942), filósofo italiano considerado *foucaultiano*, afirma que dispositivo é qualquer coisa capaz de "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos" (Agamben, 2009, p.40).

O ponto que nos interessa aqui é a virada do avesso que o autor propõe ao avançar seus estudos refletindo a respeito das possibilidades de desarticulá-lo ou subvertê-lo. Para tal, propõe outro conceito, o de profanação, como um contradispositivo, "que restitui ao uso comum o que foi separado e dividido" pelos dispositivos inseridos nos mecanismos dos jogos de poder (Agamben, 2009, p.45). Segundo a hipótese de Agamben (2009), "dispositivo" é um termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, sobretudo a partir da metade dos anos 1970, quando ele começa a se ocupar daquilo que chamava de "governabilidade" ou de "governo dos homens". Para o autor, o último objetivo de Foucault foi investigar os modos concretos com que os dispositivos atuam nas relações, nos mecanismos e nos "jogos" de poder. Porém, ele nunca chegou a definir precisamente o termo.

Para pensar o *Campo Aberto* a partir dessas reflexões é preciso situá-lo: um lugar de encontro/prática, com duração estabelecida, porém dilatada, de acordo com os desejos daquela noite, acontecendo através de câmeras, com sugestão de trilha sonora comum a todos os participantes e com a linguagem da dança se sobressaindo quantitativamente sobre outros movimentos de corpo. Podemos dizer ainda que o encontro estava vinculado ao aplicativo *Zoom* e às câmeras dos celulares e computadores. Dessa forma, quais eram as brechas por onde poderíamos subverter o funcionamento do dispositivo? E de que maneira?

Bem, começo a reflexão pensando que o encontro era aberto e permitia idas e vindas, entradas e saídas a qualquer momento. Não havia vínculos institucionais nem visibilidade oficial, ou seja, nossa imagem e nossa produção de danças ou performatividades não estavam sendo projetadas, por exemplo, pelo Sesc ou pelo Banco do Brasil. Nossas danças e performatividades estavam sendo vistas pelos participantes daquele encontro. Quem decidia entrar, decidia também agenciar sua prática, fosse ela assistir, dançar, interagir, fazer ginástica ou escutar músicas. Era preciso querer participar e a maneira de participar também podia ser escolhida.

Creio que essas brechas que permitiam escolhas já "profanavam" a possibilidade de orientação daquele dispositivo. Ou seja, havia certa autorização pelas próprias pessoas de fazerem o que precisassem durante o encontro. Da mesma maneira, podemos pensar sobre as câmeras que, de certa forma, invadem o espaço particular da casa. No *Campo Aberto*, a questão da câmera estava atrelada ao jogo de composição com o corpo e com a casa, portanto, o jogo era construir a composição em tempo real, implicando, nesse processo, escolha e decisão. A câmera enquanto dispositivo de captura da nossa existência em seu lugar mais íntimo podia ser também profanada pelo próprio jogo, pela brincadeira, na medida em que o improvisador escolhia o que era visto e como era visto, assim como o que era escondido também.

Em termos de dança, essas escolhas aconteciam em relação ao movimento e, claro, em relação ao nosso corpo. Os improvisadores mais ligados à linguagem das artes sabem que o trabalho de composição é justamente estar atento e presente

na elaboração da sua composição e, naquele caso, não havia ninguém controlando ou, avaliando a composição. Talvez isso pudesse acontecer em certa medida pelos próprios improvisadores, uma vez que tudo era gravado, mas aí, se trata de outra situação – o controle de si por si mesmo e esse não foi nosso foco.

Considero prudente abrirmos aqui uma brecha para ressalvas: provavelmente nem todos os participantes do *Campo Aberto* pensaram a respeito do risco que aquela prática poderia representar no sentido de orientar e pasteurizar gestos e movimentos, assim como nem todos cogitaram que a câmera poderia estar nos vigiando com a nossa permissão. Isso é um fato. E sobre esse fato eu não tenho controle. Contudo, posso afirmar que havia muitas pessoas conscientes desse processo e já agindo contra ele. Um exemplo desse tipo de dinâmica foi a atitude de uma participante que escolheu deixar a câmera num plano geral, sem muita elaboração, para em seguida executar sua prática de exercícios de ginástica, sem se preocupar com ângulos, enquadramentos ou interações com as outras pessoas. Ora, essa pessoa escolheu o que era melhor para ela naquele dia. Talvez ela tenha decidido que precisava fazer exercícios, que aquele era um bom horário, a *playlist* era sempre boa e fazer exercícios junto daquele movimento era melhor do que fazer sozinha com suas próprias músicas. Esse é um dos muitos exemplos que pude observar.

Acreditando que a maior parte das pessoas estava escolhendo o melhor para sua vida naquela prática, e inspirada pela proposição de profanação e contradispositivo de Agamben, criei para o CA, o termo DisposiVivo.

Esse termo foi inventado para acompanhar a insubordinação do *Campo Aberto* enquanto proposta que produz e incorpora conceitos e, ao mesmo tempo, promove suas atualizações. Ou seja, é uma prática que, como todas as outras, pode ser considerada um dispositivo, mas que ao incorporá-lo tem a capacidade também de modificá-lo, não ficando passiva ao seu funcionamento. Uma prática que, por ser um ambiente de simultaneidades, acaba por subverter os enquadramentos, as definições e seus funcionamentos, ora sendo encontro e convívio social, ora sendo espaço de pesquisa e criação artística. Uma prática em que cada participante decide o que é e que, por fim e paradoxalmente, se converte em espaço de reflexão sobre arte, vida e escrita. O CA foi nosso disposiVivo prático de desativação e profanação dos mecanismos de controle e captura. Foi também o disposiVivo que se manteve aberto e ao mesmo tempo se dobrou em outras ações.

O último conceito que arrasto para esse artigo e que compõe seu título é Vaga-lumes. Em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o filósofo, historiador da arte, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953) inicia sua reflexão a partir da obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), que no início da década de 1970 produzia seu filme *As mil e uma noites* na Eritreia, país africano colonizado por italianos. Ali, segundo Didi-Huberman, tudo era vaga-lume, uma sequência incomparável de maravilhas diante da luminosidade e beleza dos povos encontrados. Porém, dois anos mais tarde, os ferozes projetores do neofascismo ofuscam tudo e Pasolini então deixa o povo desaparecer. "Os vaga-lumes, em tudo isso, não sofrem nada menos – metaforicamente, é evidente – que a sorte dos próprios povos expostos ao desaparecimento." (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 96).

Diante dessa breve contextualização, podemos tecer tramas com o *Campo Aberto.* Se no livro referido a discussão se volta para o fim da arte, aqui ela se volta para a importância de sua realização em tempos de guerra, barbárie e pandemia no mundo. Venho tentando demonstrar através de reflexões, relatos, conversas, vídeos de danças e composições de dança (em contexto presencial), a importância e a relevância do projeto *Campo Aberto* e seus desdobramentos, para o fortalecimento de um corpo social e artístico, ainda que pontual, durante o período pandêmico.

O referido projeto, tratou em primeira instância, de mobilizar os ânimos e ativar as potências do corpo ao possibilitar, em seu acontecimento, experiências sensíveis através da dança e da música. Se em condições normais da vida – sem pandemia, por exemplo – a dança, no senso comum, é entendida como diversão ou atividade para descansar e relaxar de outras atividades "mais sérias", podemos imaginar a dificuldade de afirmar e, continuar afirmando, por dois anos, que o *Campo Aberto* estava, à sua maneira, promovendo saúde (mental e física), ao mesmo tempo em que estava ancorando uma vasta produção de danças que, hoje, já circulam pelo circuito das artes.

Passei a chamar os improvisadores que participaram do *Campo Aberto* de vaga-lumes, frisando suas luminosidades, suas delicadezas e suas resistências aos apagamentos, evocando, como disse De Freitas (2018), "sua força vital/sexual criadora". O sistema antropo-fálico-capitalista em que vivemos, juntamente com o projeto neoliberal, tenta, de todas as formas, desencorajar iniciativas/atitudes como essa e também apagar esses focos de desejo por vida digna.

Rumos à MonStra

Em 27 de janeiro de 2021, começa outra fase. Um novo trânsito e rodízio entre participantes. Algumas pessoas permaneceram desde o início e foram transmutando seus desejos em relação à prática; outras perderam o interesse e não voltaram mais. Surgiram pessoas desconhecidas, encantadas, com aquela possibilidade. Nesta fase, então, vivenciamos os desdobramentos impulsionados pela prática do *Campo Aberto*. A dedicação e a intensidade das relações com a pesquisa de improvisação e composição eram grandes e demandavam abrir espaço e tempo para mais perguntas:

Para onde queremos levar esse processo?

Como se organizam os caminhos pessoais e os coletivos nesse sentido?

O que fazer com os processos de pesquisa em arte que o *Campo Aberto* estava acordando?

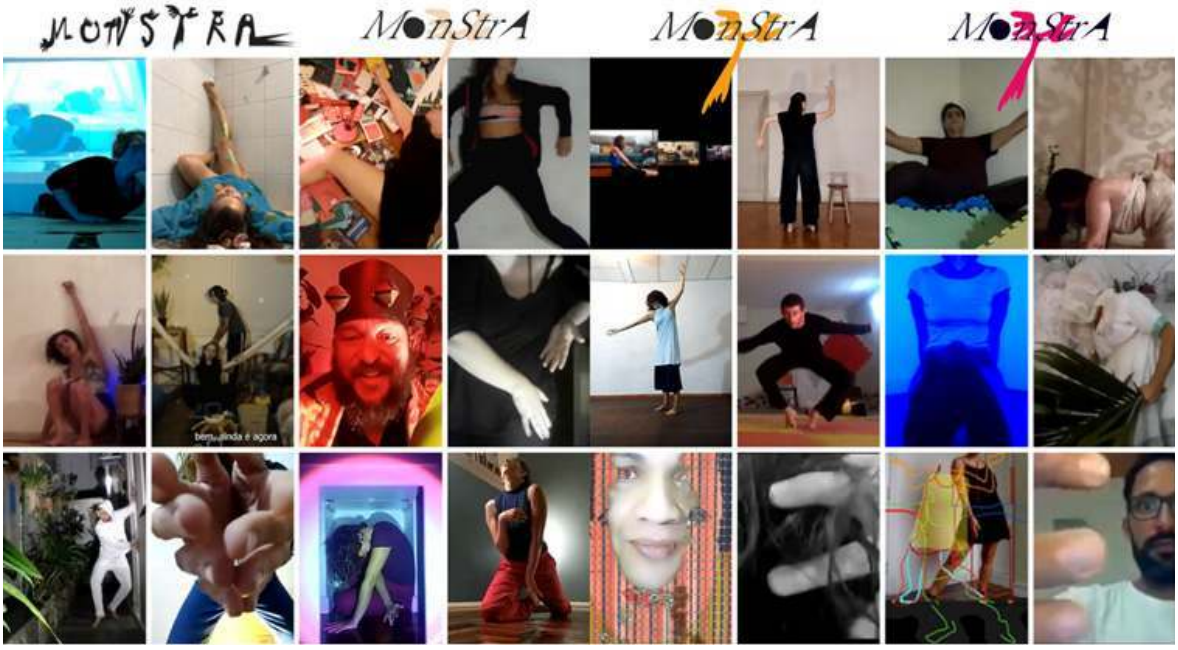
Diante dessas perguntas, realizamos a primeira mostra de danças inspiradas pelo *Campo Aberto, a MonStra*[3]. O nome da mostra foi inspirado na etimologia da palavra MonStra com origem no latim, *monstrare*, que significa mostrar. Trazer a figura do monstro, da monstra, nos pareceu interessante para criar deslocamentos e também cruzamentos entre a estranheza dessas figuras e as certezas que um lugar de danças pode carregar.

Essa ação foi realizada em modo remoto, e nesse mesmo ano realizamos quatro edições, tamanha era a demanda que o *Campo Aberto* provocava. Uma produção que envolveu a apresentação de 26 solos de dança, uma dança coletiva com nove pessoas, uma oficina de desenho e dança e uma palestra sobre agroecologia, dança e movimento, envolvendo 55 pessoas, entre artistas e equipe técnica. Sua invenção foi uma maneira de criar espaços para apresentação e circulação de artistas e seus trabalhos durante o período de isolamento social.

A MonStra foi criada para os aprofundamentos, para que a improvisação fosse ao encontro da composição e que desse encontro, fossem reveladas as dramaturgias das danças. Seu primeiro formato focava trabalhos em processo, porque não sabíamos ao certo como seria seu funcionamento e como manteríamos a conexão entre os seis artistas que compuseram a primeira edição.

Vamos visualizar essa dinâmica: eu pilotava o computador central, a sala virtual, e fazia a transmissão ao vivo para o canal de YouTube do CA. Também era responsável pelas músicas dos trabalhos (que deveriam sair do computador central) e por fechar as câmeras ao final dos trabalhos, nosso *blackout* virtual; os artistas, estavam em suas casas, lidando com todo turbilhão de emoções que antecedem uma apresentação e contando com que eu acertasse suas deixas de músicas e entradas e saídas.

Foi ousado esse movimento, as chances de dar errado eram altas e só me dei conta disso durante o primeiro ensaio geral. Apesar da experiência com



Montagem de fotos das MonStras 1, 2, 3 e 4.

outras mostras, nunca havia realizado uma edição remota – e estava lidando com condições precárias, sem técnica ou técnico. Fazer uma boa transmissão, por exemplo, exigia um técnico e outro programa que conectasse a minha sala ao YouTube. Isso fazia toda diferença. Ao observar outros trabalhos de grupos que possuíam apoio e técnicos em suas produções, era notável a qualidade da apresentação. Porém, nossa mostra era patrocinada por nós mesmos, era movimento de engajamento civil, de profissionais de dança e não de especialistas em tecnologia. Falamos durante toda essa pesquisa sobre a articulação entre o que queremos fazer e as condições para sua realização. Falamos também que era dessa articulação que a dramaturgia se expunha, então, apesar de reconhecer nosso amadorismo tecnológico, apostamos na dramaturgia insurgente, numa dramaturgia clandestina.

Os improvisadores, praticantes do *Campo Aberto*, foram convidados a apresentar improvisações solo, onde poderiam retomar estruturas já dançadas e trabalhar seus rearranjos, ou poderiam seguir o fluxo improvisatório que a prática do *Campo Aberto* impulsionava. A chamada para a primeira MonStra ficou assim:

Monstra é o lugar que inventamos para compartilhar processos artísticos ativados a partir do *Campo Aberto*. É uma MonStraAção de artes integradas, ao vivo e em modo virtual, que reflete o hibridismo das práticas artísticas na atualidade e incentiva sua continuidade.

Produzir a MonStra enfatizou a questão dos modos e maneiras de fazer, dentro e fora de cena. O que nos importava era o "como" que, simultaneamente, trazia junto o "quê", o "onde" e o "quando". Todas as edições estão disponíveis no canal do *Campo Aberto* – elas apresentam as produções de danças criadas nos anos de 2020 e 2021, em modo remoto. Cada edição, a seu modo, apresenta uma articulação entre as condições para a criação e a obra em si; é possível ver o clima se alterando a cada MonStra, revelando a duração da pandemia que chegou a dois anos inteiros. Muitas angústias nesse processo e muita insistência também. A MonStra é um documento videográfico desse momento histórico.

Com o fim do período pandêmico e início da transição para o modo presencial outra séria de mudanças entrou em curso: a (re) habitação dos teatros e o reestabelecimento dos encontros ao vivo.



Teatro Cacilda Becker/Rio de Janeiro. Abril, 2022. Foto de Gabi Weiser.

Para mim, não se trata de uma volta a esses lugares, trata-se da invenção de novas relações com eles, relação que atualiza a ideia sobre estes territórios.

O período que está em curso é decorrente, então, de um trânsito do modo remoto para o presencial. Momento bastante confuso de se viver e de se posicionar. A atividade que instaura esse período foi a apresentação do *Campo Aberto* na Ocupação do teatro Cacilda Becker: *Abril para as Danças,* no dia 29 de abril de 2022. (Data comemorativa do dia da dança). Nesse contexto presencial, o nome *Campo Aberto* já não cabia mais, porém, na falta de um outro nome que marcasse o surgimento de outra atividade, permaneceu *Campo Aberto* com o acréscimo da palavra "presencia

A ideia inicial passou a ser então, tornar o campo híbrido, promovendo a convivência entre o modo remoto e o modo presencial. Ideia que logo se deparou com abismos e suas camadas gigantes, conversa para outro artigo. Mesmo assim, o movimento fluía nessa direção e a aposta nas misturas e entranhamentos entre mundos como possibilidade de arejamento e frescor para as próximas investidas no campo artístico já havia sido feita. Então, não houve aceleração para criar nexos artísticos, pelo contrário, demorei-me no espaço/tempo fronteiriço, entre uma coisa e outra, investindo na criação de mundos provisórios, de zonas temporárias de habitação. E, como disse Bardawil (2010), "inventar mundos leva tempo".

Os desdobramentos estão em curso. O *Campo Aberto* inventou um mundo e com ele uma comunidade temporária que hoje desenvolve ações no campo presencial. A insistência nesse movimento nos levou a primeira MonStra presencial com apoio financeiro, contemplada pelo edital municipal de fomento à cultura carioca, o FOCA. Com esse investimento produzimos uma programação que investiu no trânsito de parte dos trabalhos desenvolvidos durante a pandemia para o campo presencial. Assim, nossa ação afirmou o lugar de criação fundado com as quatro MonStras remotas



CULTURA / DE GRAÇA

Dança do virtual para o presencial

Após dois anos, espetáculo estreia em teatro

REGIANE JESUS

Foram cem apresentações virtuais da mostra de dança Monstra até a chegada aos palcos. Nascido logo após o início da pandemia de Covid-19, o projeto idealizado pela bailarina Camila Persi tem, finalmente, um encontro presencial com o público. Hoje, amanhã e nos próximos dias 11 e 12, sempre às 19h, o espetáculo acontece no Teatro Angel Vianna, que fica no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (Rua José Higino 115, Tijuca). Os ingressos para as apresentações são gratuitos, mas precisam ser retirados pela plata-

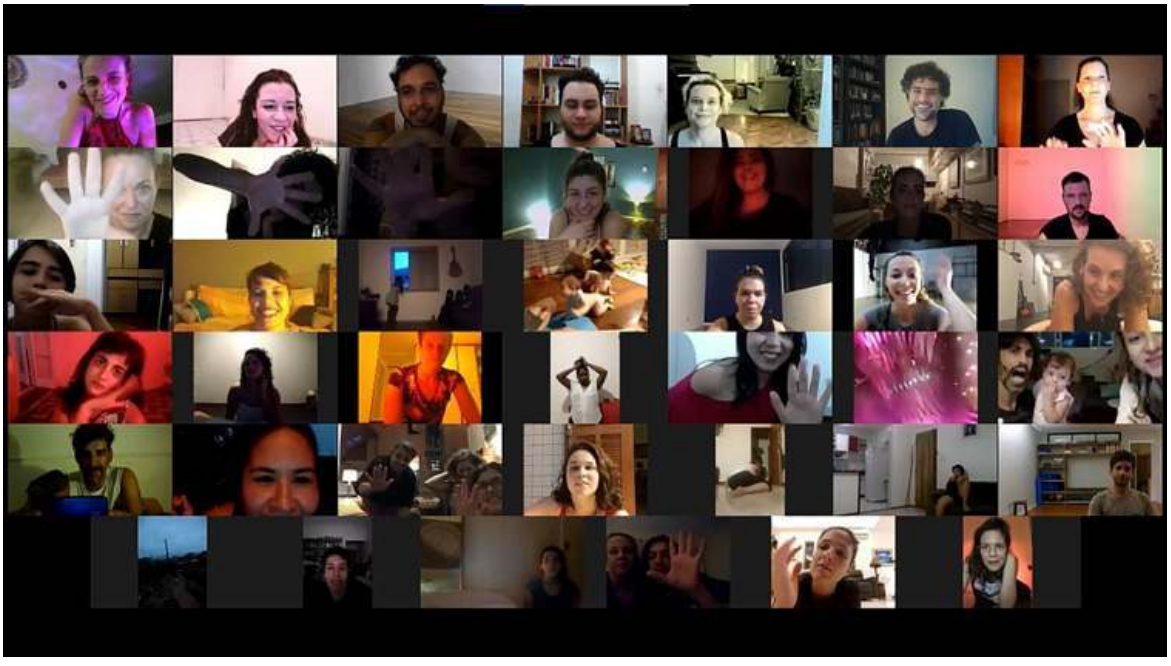
Diretora artística da mostra, Camila vive um novo momento ao montar o espetáculo pela primeira vez sem pensar através da perspectiva de uma tela.

— A versão presencial do Monstra é importante para a consolidação da retomada do nosso ofício em seu formato tradicional. Ficamos quase dois anos isolados e estamos vivendo este momento de retomada com alegria e expectativa do encontro olho no olho com o público. Foi interessante criar esse projeto, a partir da dança, da performance, da ação e da atitude em relação à câmera, mas agora é uma nova fase que começa — diz.

Re-traços. A apresentação de Ricardo Aparecido da Silva é um destaques da mostra, que está em cartaz

mostra de dança di
biliza para as pessoa
deficiência visual u
diodescrição do esp
lo através de acesso
nibilizado por QR C
— Os recursos de a
lidades são possibilida
éticas. É como um enl
tre a estética e a ética,
a arte. A autodescriçã
objetivo de propor
uma melhor comun
— diz a bailarina e id

Jornal *O Globo*. Junho de 2022.



Acervo Campo Aberto Instagram, *print* de tela, 2020.

e investiu na continuidade dessas ações. A programação dessa MonStra mobilizou artistas da capital do Rio de Janeiro e da sua região serrana, de São Paulo e do Ceará, contribuindo para a circulação de seus trabalhos em outros contextos.

A edição presencial foi muito importante para a reativação da cena de dança no Rio de Janeiro e fomos contempladas para fazer a próxima edição que será realizada agora em 2023. Estão todos convidados a sobrevoar esse acontecimento assim como acessar todos os materiais em vídeo que o *Campo Aberto* produziu, inclusive os que não foram citados neste artigo. O *Campo Aberto* e a MonStra foram espaços para a invenção e contação de outras histórias que, ao comporem o arquivo documental que esta pesquisa produziu, poderão ser visitadas, estudadas e problematizadas em outros contextos. Ao invés de pensar que falta muita coisa, estou pensando que não falta nada, que os canais de acesso para tudo o que foi produzido foram apontados nesta escrita, basta haver vontade de acessá-los.

Até aqui chegamos. O texto, por ora, acaba. Contudo, segue vida e pesquisa afora.

"Ânimo, valentia e coragem!"[4]

Que não passe um dia sem celebração da vida. "Um dança[5] não salva o mundo. Mas salva o minuto. E isso é suficiente." (Campilho, 2015).[6]

Referências:

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. _____. **A comunidade que vem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARDAWIL, A (org.) **Tecido afetivo:** por uma dramaturgia do encontro**.** Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

CAMPILHO, M. **Jóquei.** São Paulo: Editora 34, 2015 (2º edição).

DE FREITAS, A. S. **Sobre "fim da arte", "percepção digital" e vaga-lumes.** Texto Digital, v. 14, n. 1, p. 40-51, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Através dos desejos: fragmentos do que nos subleva** – In. Levantes. Org. DIDI-HUBERMAN, Georges. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo: Cartografias do Esgotamento.** 2 ed. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: 1 ed., 2018.

ROLNIK, S. e GUATTARI, F. **Cartografias do desejo.** 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

Notas

1 https://www.youtube.com/c/CampoAberto; https://www.instagram.com/campo__aberto/?hl=pt

2 Importante ressaltar que essa busca por outros modos de existência se refere à vida e não é qualquer vida, não é estar vivo num canto de qualquer jeito, trata-se de vida com qualidade. A qualidade e o valor que estou enfatizando neste artigo é a de viver experiências sensíveis, de experiências em arte, de radicalidade poética.

3 https://www.instagram.com/a.mostra.monstra/ ; https://amostramonstra.tumblr.com/

4 Trecho da música *Filme de terror*, de Karina Buhr.

5 Troquei a palavra poema por dança.

6 ttps://blog.estantevirtual.com.br/2015/07/10/matilde-campilho-e-a-campea-de-vendas-da-flip-2015/ acesso em 06/04/2021.

☆ CORPO E MATERNIDADE: HISTÓRIAS E EXPERIÊNCIAS NO CORPO DA MÃE ARTISTA DA DANÇA

Gabriela Machado Freire Tournillon Alcofra

Doutora e Mestra em Artes da Cena, Bacharel em Dança pela Faculdade Angel Vianna. É artista, pesquisadora, professora, psicomotricista e mãe. Docente no Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena, onde também atua como coordenadora de pesquisa e professora da graduação e do curso técnico profissionalizante.

Resumo: Este artigo tem como questão central se debruçar sobre uma análise do corpo da mãe artista da dança, enquanto profissional e mulher, sob uma perspectiva de gênero e do mercado de trabalho. Para isso, faz um levantamento histórico sobre as ondas feministas, elencando as conquistas e as mudanças, dos pontos de vista político, subjetivo e social, sobre o que é ser mulher. Relaciona esse conteúdo com um relato de experiência da autora, enquanto artista da dança e mãe puérpera, tendo como foco olhar para esse corpo no tempo presente, seus desafios e relações entre a maternidade e as artes da cena.

Palavras-chave: corpo; maternidade; dança; puerpério; feminismos.

BODY AND MATERNITY: STORIES AND EXPERIENCES OF A DANCE ARTIST AND MOTHER

Abstract: The central question of this article is to analyze the body of a mother and dance artist, as a professional and a woman, from a perspective of gender and the carrer. For this, the article makes a historical review on the feminist waves, listing the achievements and changes, from the political, subjective and social points of view, about what it is to be a woman today. Also associate this content with the author's experience, as a dance artist and mother who has recently given birth, focusing on looking at this body in the present time, its challenges and relationships between motherhood and the performing arts.

Keywords: body; motherhood; dance; puerperium; feminism.

Preâmbulo

Este artigo revisita aspectos da minha tese de doutorado "Corpo e Maternidade: transformação e gênero na criação em dança", realizada no programa de pós-graduação em Artes da Cena na Universidade de Campinas (Unicamp), durante o período de 2015 a 2019, sob orientação da prof.ª Drª Júlia Ziviani Vitiello. Importa dizer, de antemão, que esse também corresponde ao período do puerpério do meu primeiro e único filho. Realizei o processo seletivo do doutorado amamentando-o no colo, com apenas um mês de idade. Faço questão de trazer essa informação, não só para dar pistas da maternidade que exerci – que é sempre única, particular e contextual, como pretendo abordar –, mas também para dizer que as condições da minha maternidade (que implicaram privação de sono de mais de dois anos, falta de rede de apoio, recusa de bolsa de fomento à pesquisa por partes dos órgãos financiadores em meio ao *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e falta de recursos materiais e financeiros) tornaram a pesquisa um campo ainda mais desafiador. Deste modo, por um lado, peço perdão pela bagunça, a quem entra nesta casa. Por outro lado, sinto que é importante que vejam que a casa está bagunçada mesmo e que ser mulher, mãe e pesquisadora neste país ainda é tarefa árdua e assolada por um patriarcado que invade nossas relações.

Preciso ainda apontar que sou uma mulher cisgênero, branca e que venho de uma família de classe média. Digo isso pois sei que as condições que enfrentei seriam ainda mais áridas para mulheres trans, pretas, com deficiência ou de fora do eixo econômico e cultural do Sudeste, dado o racismo estrutural, a transfobia e o capacitismo que sufoca nossa sociedade. Sou original do Rio de Janeiro e quando engravidei havia acabado de me mudar para São Paulo, para terminar o mestrado na mesma instituição em que eu viria a realizar o doutorado. Engravidei de forma não planejada e, se me permitem dizer (espero que compreendam), não desejada naquele momento. Amo meu filho, mas precisamos lembrar que a maternidade (assim como o casamento e as relações heterossexuais) ainda atuam de modo compulsório, para mulheres, no nosso imaginário social e que precisamos desautomatizar esse vínculo para que possamos começar a adentrar no assunto complexo da humanidade e de suas relações.

Ainda neste preâmbulo, gostaria de apontar que, em 2015, a rede social dominante era o Facebook e que, embora nela já tenha sido possível criar algum tipo de rede de apoio virtual, as informações, principalmente sobre maternidade, gênero, racismo e capacitismo não circulavam com tanta facilidade, como vejo hoje circularem na rede social "da vez": o Instagram.

Neste sentido, hoje, após entrar em contato com a disseminação de informação das redes sociais, vejo o quanto minha experiência, sentida na época de forma tão solitária, está também espelhada e reproduzida em muitas outras mulheres, de contextos e origens diferentes. Sendo assim, essa pesquisa é sobre mim, mas também não é, é sobre nós, mães, artistas. Quando abordamos um processo pessoal na pesquisa acadêmica, seja ele um recorte de trajetória pessoal ou um processo criativo, estamos sempre misturando a pessoa pesquisadora, a pesquisa e o objeto pesquisado. Meu olhar será, sim, subjetivo (mas qual, não é?). Tudo isso é pesquisa e faz parte da pesquisa[1].

Escrita da tese

A escrita da tese se deu, como foi dito, junto ao meu puerpério. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a pesquisa se faz ao caminhar, a maternidade também se concretizou ao maternar. Pega de surpresa, eu, como mãe, não tinha tido muito preparo, estudo ou conhecimento real sobre a maternidade. Minhas informações estavam no mundo da fantasia, aquele que é vendida diariamente nos contos de fada e também nas propagandas de rou-

pas, cosméticos, tecnologias e afins[2]. Iludidamente, acreditava ser essa uma tarefa fácil, ou pelo menos resolvível, para quem está disposto a enfrentar desafios. Eu não esperava pelos abismos que o patriarcado constrói, com muros de invisibilidades e de solidão. Esses muros que me encarceraram tornaram ainda mais difíceis as tarefas básicas e cotidianas, como comer, dormir e tomar banho, sem rede de apoio. Nesse sentido, a carreira e a vida artística pareciam um universo ainda mais inatingível. Em um ciclo vicioso, o tempo urgente dado pelo cuidado das necessidades fisiológicas e básicas de um bebê, e o tempo para realizar as tarefas domésticas, geravam uma falta de tempo para o cuidado pessoal, e consequentemente, para o investimento profissional.[3] Sendo assim, o tempo foi um fator que levei em consideração ao autoanalisar minha experiência. Que tempo é esse? Como ele é sentido e como ele interfere diretamente nas mães artistas, em especial, as autônomas? Além disso, confesso que eu também desconhecia a angústia do infinito desconhecido de uma vida humana que está a se formar em seus braços, em suas mãos e sob sua responsabilidade. Qual é o peso de um corpo? Qual é o peso de uma responsabilidade? Se tempo e peso são fatores do movimento tão estudados nas Artes da Cena através do Sistema Laban de Análise do Movimento[4], na preparação e expressão corporal de atores e atrizes, como esses fatores se apresentavam na realidade puérpera, fora da cena? Todo esse mistério foi se desenhando, se complexificando, enquanto eu me propunha a realizar uma jornada acadêmica de me formar doutora em Artes da Cena.

Motivos e desenho da pesquisa

A pergunta inicial que motivou meu mergulho na pesquisa foi: o que acontece com esse corpo que pare (no sentido de parir e de parar) e como ele se acomoda e desacomoda em uma estrutura de trabalho autônoma da dança? Traduzindo em angústias pessoais: o que será que vai acontecer comigo durante e depois desses quatro anos? Continuarei sendo artista? Vou parar? Vou mudar de profissão? Isso acontece só comigo? Como as mulheres, mães, sobrevivem – emocionalmente, financeiramente, artisticamente, poeticamente? Elas têm apoios? Preparam-se para isso? Planejam-se? A dança pode ser um fator decisivo para a negação da maternidade, por exemplo?[5]

Importante dizer que a dança contemporânea, segmento no qual eu estava inserida à época do doutorado, vale-se de muitas possibilidades de relações trabalhistas, tanto do ponto de vista das funções (professora, pesquisadora, intérprete, coreógrafa, dançarina, diretora, dramaturgista, colaboradora, produtora etc.), quanto das formas de contratação – (CLT, acordos temporários ou serviços realizados através de MEI).

No meu caso, estava inserida nas funções de dançarina e de professora, em acordos autônomos, ou seja, sem benefícios como salário-maternidade e sem garantia de segurança e de estabilidade profissional. Dessa forma, me indaguei, ainda em 2015, sobre como me manter nessa profissão tão instável, insegura, flutuante e que dependia integralmente da minha presença (corpo) para acontecer.

Recorte do artigo

Uma vez que todos esses corpos (histórico, social, pessoal, individual, coletivo, artístico, crítico, pesquisador, pesquisado) estão completamente borrados na minha vivência e na minha percepção, decidi concentrar-me, neste artigo, no tema dos Corpos Históricos[6], como desenvolvido na tese que dá origem a este texto para lembrarmos sempre de nossas lutas e atualizarmos a história com novas perguntas e reflexões, mas a partir de algo que já se viveu. Também para reforçar a importância do letramento de gênero, ainda que haja uma bibliografia cada vez mais vasta sobre o assunto[7]. **A escrita é sempre fruto de seu tempo.** Para fazer uma ponte com o meu "ser mãe" hoje, escolhi, ainda, um curto fragmento da parte intitulada Corpo

Experiência[8], como forma de relatar uma perspectiva do meu puerpério, propondo uma breve relação com conceitos estudados e vividos no âmbito das Artes da Cena.

Corpos Históricos

O que é ser mulher, hoje? Essa pergunta sequer era formulada algum tempo atrás. Ainda hoje, vem acompanhada por uma série de preconceitos e preceitos pautados em morais religiosas e em uma visão binária e biológica da vida, assim como em um entendimento funcional do corpo. Ser mulher, até meados do século XX, era ter vagina, útero e seios. Era se comportar de forma passiva, sempre obediente a um homem. Era ser a posse de um homem. Era ter o casamento como destino e a maternidade como dádiva. Era ficar em silêncio. Era não poder votar ou circular na cidade. Era não ter controle sobre bens materiais. Era ser vista como objeto – da idolatria ao consumo.

Até o final do século XIX, o corpo da mulher ocidental era um corpo restrito e domesticado. Perrot (2005) mostra como a cidade de Paris, em 1900, divide-se em função do gênero. Aos homens, estão abertas as portas dos cafés, das bibliotecas, das universidades, da bolsa de valores, dos ginásios e estádios, enquanto as mesmas portas se fecham às mulheres, que ficam restritas à casa e às tarefas maternais. Quando saem às ruas, sobretudo se são jovens, as mulheres têm seus trajetos controlados e demarcados pelos homens, cristalizando seus itinerários (PERROT, 2005, p. 168).

Esse contexto começou a se transformar entre o final do século XIX e o início do século XX, guiado pelo início das lutas e pensamentos feministas. A primeira onda feminista eclodiu na Inglaterra, onde as mulheres lutavam pelo direito ao voto, pela circulação na cidade e por uma maior participação política. Conhecidas como sufragistas, sua luta ganhou mais visibilidade quando Emily Davison, uma das ativistas, perdeu a vida ao atirar-se à frente do cavalo do Rei em uma corrida de cavalos em Derby. Foi preciso a perda de um corpo físico para que esses corpos invisíveis socialmente fossem considerados na importância de suas reivindicações.

Essa primeira onda feminista tinha como ideal a conquista de um corpo – sujeito – político por uma representatividade e pela participação na vida pública. O que desejavam era a ampliação de seus espaços de atuação. Um corpo que precisava (e merecia) estar além da constrição do lar. Ainda assim, as mulheres que estavam à frente dessa luta eram de classe média ou alta e majoritariamente branca. As mulheres negras e proletárias eram ainda mais invisíveis e insignificantes aos olhos da sociedade, estando à margem não somente devido ao gênero, mas também devido à cor da pele e à classe social. Trabalhavam por necessidade, em subempregos nos centros urbanos e na zona rural, cumprindo dupla jornada entre os cuidados da casa, dos filhos e da sobrevivência. Muitas vezes, essas mulheres não eram casadas e seus filhos eram frutos de relações violentas ou extraconjugais. "Enquanto, àquela época, mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas" (RIBEIRO, 2018, p.52). Corpos invisíveis, abandonados, sobreviventes e marginais.

Djamila Ribeiro, filósofa e ativista brasileira, em seu livro *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018), lembra que, muito antes da primeira onda de feminismo, mulheres negras lutavam para serem consideradas socialmente, embora o feminismo negro só se tenha articulado e ganhado força entre 1960 e 1980. A autora cita o discurso de Sojourner Truth, ex-escravizada que se tornou oradora, em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres, em Ohio:

> Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregá-las quando atravessam um lamaçal, e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou eu uma

> mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros, e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou eu uma mulher? Consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e aguentei as chicotadas! Não sou eu uma mulher? Pari cinco filhos, e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou eu uma mulher? (TRUTH apud RIBEIRO, 2018, p. 52).

Ribeiro continua a exemplificar a difícil realidade das mulheres negras marcada pelo racismo e pelo sexismo, justamente por serem a alteridade completa da superioridade histórica do poder e do discurso. Por não serem nem homens nem brancas, sofrem um preconceito duplo, tornando-se corpos violentados tanto física quanto moral e socialmente. A pesquisadora Grada Kilomba afirma:

> Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca a si mesma (KILOMBA apud RIBEIRO, 2018, p. 125).

O direito ao voto foi conquistado no Reino Unido, em 1918 (PINTO, 2010, p.15), e essa centelha inicial propagou-se pelo mundo. Nesse mesmo ano, a brasileira Bertha Lutz, bióloga e estudante, retorna do exterior ao Brasil, trazendo os ideais feministas e mobilizando a primeira onda do movimento no país. Publica carta na Revista da Semana, respondendo a um jornalista sobre o movimento sufragista que acontecia na Europa e convocando as mulheres a unirem-se, não apenas pela conquista do direito ao voto, como também ao trabalho e à educação, como forma de se emanciparem da dominação masculina. Ainda mais do que ocorre agora, a sociedade brasileira da época pautava-se por uma apropriação particular de valores cristãos. O artigo 233 do **Código Civil Brasileiro**, de 1916, dizia, por exemplo, que "o marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher, no interesse comum do casal e dos filhos". Afirma, ainda, que é direito do marido "autorizar a profissão da mulher e sua residência fora do teto conjugal" (Código Civil Brasileiro, 2016, artigos. 231, II, 242, VII, 243 a 245, II e 247, III). Além disso, o marido pode "em 10 dias, contados do casamento (...) anular o matrimônio contraído com a mulher já deflorada." (Código Civil Brasileiro, 2016, artigos 218, 219, IV, e 220). Com isso, observamos o corpo da mulher como território de posse do marido/homem, tendo o hímen como parte específica de valor e apropriação. **A virgindade não só um ideal moral, mas uma validação da existência da mulher enquanto função social.** As já defloradas – seja por violência ou por desejo – estariam predestinadas à marginalidade e ao abandono, o que representava uma completa inexistência social.

Lutz questionava esses costumes e mobilizava ações para a emancipação doméstica da mulher para sua maior participação na vida pública. Ela foi a responsável pela articulação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, que se tornaria, em 1922, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), no mesmo ano em que acontece a Semana de Arte Moderna no Brasil, um marco para as vanguardas artísticas. Nesse mesmo ano, foi também realizada a I Conferência pelo Progresso Feminino, que conquistou apoio de diversas classes sociais que lutaram incansavelmente por igualdade de direitos políticos, conseguindo direito ao voto facultativo em 1932, assinado pelo presidente Getúlio Vargas. Infelizmente, esse direito foi novamente negado a partir de 1937, com a instauração do Estado Novo.

Assim, as mulheres (em sua maioria, brancas) deram um primeiro passo de afirmação corpórea com essas reinvindicações políticas, entendendo que seria através dessa ampliação de espaços que

começariam a ter voz. A voz como corpo e o discurso como matéria para a possibilidade de um começo de existência igualitária.

É em meados do século XX que a segunda onda feminista começa a se levantar, dessa vez, olhando mais objetivamente para a matéria-corpo da mulher, questionando o determinismo biológico vinculado à predestinação da maternidade. Embaladas por Simone de Beauvoir – escritora, filósofa e ativista política francesa, e por sua famosa frase "não se nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1949, v.II, p.185), essas mulheres começaram a refletir sobre a construção histórica e social dessa identidade. Assim, "a filósofa francesa distingue a construção do gênero e o sexo dado, e mostra que não é possível atribuir às mulheres certos valores e comportamentos sociais como biologicamente determinados" (RIBEIRO, 2018, p.46).

As ideias de Beauvoir colocavam a maternidade como eixo central da desigualdade entre homens e mulheres, uma vez que, ao serem predestinadas à maternidade e aos cuidados da casa e dos filhos, eram afastadas do espaço público e confinadas ao espaço privado e à dominação masculina (SCAVONE, 2001, p. 139). A recusa dessa maternidade aparecia como uma solução para subverter a dominação masculina, possibilitando a busca por uma outra identidade.

> A luta pela livre escolha da maternidade (contracepção livre e gratuita, liberação do aborto) rompia com a premissa "*tota mulier in útero*", que definia a mulher pela maternidade. A aquisição deste direito era considerada fundamental para liberar as mulheres do lugar que ocupavam na vida privada, portanto, condição de liberdade e igualdade sociais (SCAVONE, 2001, p. 140).

Abria-se, assim, espaço para esse corpo fora da maternidade. O que era ser mulher sem ser mãe? O que era ser mulher sem ser mãe e sem ser virgem – condição anteriormente negada pelo marido e pela sociedade? Como esse corpo existia para além da maternidade?

Com foco na reinvindicação da liberação dos métodos contraceptivos e do aborto, o útero tornou-se território para a possibilidade de existência de uma mulher livre. Apropriar-se desse útero tornava-se uma questão de poder. A possibilidade da menstruação – quase inexistente quando embalada em gravidezes sucessivas, a lida com esse sangue mensal e todas as suas implicações hormonais, a possibilidade de não filiação e a possibilidade de não matrimônio tratava-se de uma ruptura radical desse corpo. **Um corpo que anteriormente só existia por sua função materna – e que encerrava o pecado, a culpa e o luto –, agora olhava para dentro e por dentro de sua matéria física, afirmando uma outra possibilidade de sujeito.**

Posteriormente, na década de 1960, a escritora norte-americana Betty Friedan, autora do livro *A mística feminina* (1963, publicado em 1971 no Brasil), encorpa o caldo dessa segunda onda feminista, convocando as mulheres à autonomia, ao autocuidado e à afirmação pessoal. As mulheres não queriam mais apenas a conquista de direitos políticos, mas também o respeito e o tratamento diferenciado nas relações, incluindo as familiares.

> O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo (PINTO, 2010, p.16).

As mulheres redescobrem seus corpos, adentrando intimidades até então consideradas tabu. Revelam-se prazeres escondidos sob a pele e sob a repressão cultural. Emergem zonas erógenas. Eclode o corpo feminino como fonte de prazer. As mulheres renovadas passam a exigir também a satisfação de seu desejo nos relacionamentos. O sexo desvincula-se da finalidade reprodutiva e passa a servir ao deleite, tanto dos homens quanto das mulheres. Com isso, a maternidade é revista e torna-

-se uma condição diferencial. As mulheres, então, a assumem como um poder feminino, que pode ser exercido na sociedade. Dessa forma, colocam "a maternidade como um poder insubstituível (...), refletindo suas lutas pela afirmação das diferenças e da identidade feminina" (SCAVONE, 2001, p.140-1).

Nesse período, o feminismo negro começa a ganhar força com a fundação, nos Estados Unidos, da National Black Feminist (1973), encorpando as vozes do feminismo e entendendo que, mesmo aliadas no discurso contra o sexismo, mulheres negras tinham, com relação às brancas, outras histórias e, por isso, outras urgências. Começava-se a questionar a amplitude do termo "ser mulher", compreendendo a pluralidade das possibilidades de existência no interior desse termo, fato que, posteriormente, a partir da terceira onda do feminismo, seria debatido de forma mais ampla.

Por outro lado, no Brasil, vivíamos o rígido período da ditadura militar, que coibia a liberdade de expressão. Ainda assim, manifestações feministas eclodiram em 1970, desafiando a desconfiança e o repúdio dos militares.

> Portanto, enquanto na Europa e nos Estados Unidos o cenário era muito propício para o surgimento de movimentos libertários, principalmente aqueles que lutavam por causas identitárias, no Brasil o que tínhamos era um momento de repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para a clandestinidade e partirem para a guerrilha (PINTO, 2010, p.16).

Diferentemente das mulheres norte-americanas – que estavam empenhadas na luta pela autonomia feminina, trazendo questões da esfera privada para o âmbito da vida pública, como a descoberta do próprio corpo -, as mulheres brasileiras concentravam-se em metas coletivas, dado o contexto repressivo. Aqui, a luta estava focada na defesa dos direitos humanos e da liberdade política, "isso porque, em tempos de luta contra o autoritarismo, o feminismo, em um momento particularmente importante de sua autodefinição, vinculou-se a partidos políticos e às associações de esquerda" (BARROS, 2016, p.12). Nesse momento, um dos aliados foi a Igreja Católica, que representava forte resistência à ditadura militar. Através da família, núcleo tão importante para a Igreja, as mulheres politizaram o papel da mãe/maternidade, conseguindo chamar a atenção para grandes questões, como, por exemplo, a violência dos militares, as torturas e assassinatos. Essa união, no entanto, fez com que, no Brasil, o feminismo se fechasse para as discussões pertinentes e centrais no restante do mundo, como, por exemplo, divórcio, aborto e sexualidade. Aqui, o corpo individual continuava sendo território restrito, regulado pelo pudor, mas buscava afirmar-se através de um corpo coro, ampliando-se em outras questões.

Em 1975, a ONU (Organização das Nações Unidas), durante a I Conferência Internacional da Mulher, que ocorreu no México, declarou que os próximos dez anos seriam a Década da Mulher. Isso fez com que, no Brasil, fosse realizada uma semana de debates, patrocinada pela ONU, sobre o papel e o comportamento da mulher. Além disso, emergiu o Movimento Feminino pela Anistia, lançado por Therezinha Zerbini (PINTO, 2010, p. 17). Nesse momento, enquanto mulheres lutavam pela anistia no Brasil, as exiladas entravam em contato com as ideias do feminismo europeu, em que, dentre outras coisas, viam a importância de suas vozes enquanto sujeitos da experiência e, consequentemente, como autônomas e porta-vozes dessa luta.

A década de 1980 é particularmente importante para o Brasil, devido à redemocratização, que permitiu conquistas políticas e sociais e facilitou as viagens internacionais. A luta pelos direitos das mulheres cresceu em número de grupos e coletivos e na pluralidade de temas abordados: violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, orientações sexuais. Criou-se, em 1984, o Conselho Nacional

da Condição da Mulher que, junto com o Centro de Estudos Feministas e Assessoria, criou uma campanha nacional em defesa da inclusão dos direitos das mulheres na Constituição. Como lembra Pinto (2010), "do esforço resultou que a Constituição de 1988 é uma das que mais garante direitos para a mulher no mundo" (PINTO, 2010, p. 17). Todavia, como coloca Barros (2016, p.13), houve um tardio estabelecimento da crítica feminista no Brasil, especialmente nas universidades e nos importantes centros formadores da época, tais como Universidade de São Paulo, Universidade de Campinas e Universidade Federal do Rio de Janeiro, demonstrando uma estranha imprecisão e descentralização. Enquanto os EUA efervesciam em teorias, desde os anos de 1970, no Brasil isso só começa a acontecer com uma década de atraso, evidenciando a dificuldade de as intelectuais brasileiras sustentarem publicamente seu engajamento nas lutas feministas. Um corpo que ainda vivia sob o reflexo tardio das iniciativas europeias, mas que ia, a seu modo, descobrindo modos próprios de existência em seu território de possibilidades. É também na década de 1980 que o feminismo negro começa a ganhar força no Brasil, a partir do III Encontro Feminista Latino-Americano, de 1985, realizado em Bertioga. A partir dele, "se consolida, entre as mulheres negras, um discurso feminista, uma vez que, em décadas anteriores, havia uma rejeição por parte de algumas mulheres negras em aceitar a identidade feminista" (MOREIRA, in. RIBEIRO, 2018, p.52). Inaugura-se, assim, a possibilidade de um corpo diverso e afirmativo sendo mulher.

Já em 1990, houve uma tendência em formalizar as lutas feministas com a criação de Organizações Não-Governamentais (ONG) para atuar junto ao Estado e obter mais participação política. Nessa década e na seguinte, o tema central do movimento girava em torno da violência contra a mulher, especialmente a violência doméstica. Como conquista, foram criadas diversas Delegacias Especiais da Mulher e aprovada, em 2006, a Lei Maria da Penha (Lei n.º 11.340), iniciativas para acolhimento e proteção às mulheres vítimas de violência. Nesse sentido, esses corpos, já libertos do determinismo biológico e reconhecidos em seu potencial de indivíduo social, buscavam autoafirmação por meio do respeito das relações, ganhando apoio judicial e executivo para afirmarem-se como sujeitos dignos de humanidade, espaço individual e equidade de direitos.

Ainda assim, o corpo da mulher continuava sendo diretamente relacionado a seus órgãos sexuais: vagina, seios, útero e ovários e, mesmo tendo experimentado uma abertura para a liberdade sexual e para o prazer, sua conduta estava vinculada socialmente a uma definição biológica atrelada a uma expectativa das relações heterossexuais. Alavancada pelo pensamento da filósofa norte-americana Judith Butler, a terceira onda feminista emerge da micropolítica para questionar a universalização dos conceitos e seus paradigmas, propondo uma desnaturalização entre o vínculo compulsório dado entre gênero, sexo, desejo e prática sexual e conduta social.

Tendo como ponto de partida a obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, Butler questiona o termo "mulher" como categoria universal. Seu intuito era mostrar que "o discurso universal é excludente, porque as mulheres são oprimidas de modos diferentes, tornando necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levando em conta as especificidades de cada uma" (RIBEIRO, 2018, p.45). Pensar em um único corpo possível para ser mulher acaba, inclusive, por enfraquecer o próprio movimento feminista, visto que nem todas se sentem representadas por esse guarda-chuva conceitual. A terceira onda levanta a bandeira da diversidade, apresentando as necessidades de corpos antes silenciados pelo discurso supremacista branco heterossexual.

> Cabe ressaltar que Butler estava problematizando o conceito mulheres, mesmo quando utilizado no plural, em uma tentativa de abarcar outros cruza-

> mentos como raça, etnia, idade etc., ou seja, a adesão ao plural não satisfazia Butler, que ainda enxergava uma normatização nessa troca da categoria mulher para mulheres. Butler apontava para a possibilidade de haver política sem que seja necessária a constituição de uma identidade fixa, de um sujeito a ser representado, para que essa política se legitime (RODRIGUES, 2005, p.180-1).

Buscando desnaturalizar a heterossexualidade compulsória normativa, Butler propõe gênero como algo performativo – inconstante e relativo. Gênero não é natural, é um construto social, histórico e político, e não há uma relação determinista entre gênero e desejo, tampouco entre gênero e prática sexual. O gênero é um efeito que provoca expressões, não é um sentido em si do sujeito (BUTLER, 2003, p.58). Assim, Butler procura desconstruir a norma binária de gênero entre masculino/feminino, quebrando ainda mais o padrão determinista biológico, como iniciado por Beauvoir. Vagina, seios e hímen não definem uma mulher. Tampouco definem seu gênero, seu desejo ou sua prática sexual.

A obra de Butler fortalece a teoria *Queer* e abre espaços de visibilidade. Visa romper qualquer binarismo ou associação compulsória, construindo sua identidade por meio de micropolíticas afirmativas do sujeito. Com a terceira onda feminista, o corpo da mulher torna-se um corpo performativo, para além de sua natureza biológica. Ser mulher está para além dos órgãos genitais de nascimento, está para além de regras de conduta estética (modos de vestir, falar, comportar-se), está para além do desejo sexual. Trata-se, agora, de um sujeito plural, diverso e político.

> A relação entre política e representação é uma das mais importantes no que diz respeito à garantia de direitos para as mulheres, e é justamente por isso que é necessário rever e questionar quem são esses sujeitos que o feminismo estaria representando. (...) O movimento feminista precisa ser interseccional, dar voz e representação às especificidades existentes no ser mulher. Se o objetivo é a luta por uma sociedade sem hierarquia de gênero, existindo mulheres que, para além da opressão de gênero sofrem outras opressões como racismo, lesbofobia, transmisoginia, torna-se urgente incluir e pensar as intersecções como prioridade de ação, e não mais como assuntos secundários (RIBEIRO, 2018, p.47).

As lutas feministas foram fundamentais para conquistas práticas, como o direito ao voto, à livre circulação das mulheres pela cidade, ao trabalho, ao divórcio, à liberação sexual, aos métodos contraceptivos, dentre outros, assim como para uma transformação na significação do sujeito-mulher. Todas essas conquistas ressoam no corpo. O corpo é a afirmação desse sujeito em transformação. Ele dialoga com o que se passa internamente – desejos, expectativas, possibilidades – e com o discurso impositivo do fora. O corpo é.

No entanto, não é possível dizer que havia um determinado tipo de corpo e agora há outro. Não se trata de etapas ou de fases a serem cumpridas. O corpo carrega a memória desses discursos e de práticas passadas. O corpo relaciona-se também com sua família, com seus progenitores, com gerações anteriores, que viveram esse corpo de forma distinta. Apesar de toda conquista social-política-sexual-individual, ainda coexistimos com muitos tipos de corpo/pensamento-mulher, incluindo alguns que se assemelham ao corpo/pensamento de séculos atrás. Não se trata de definir com exatidão esse corpo de hoje. Não se trata de massificar ou tipificar um novo corpo. Trata-se de olhar para o modo como esse corpo é capaz de pensar e de agir sobre si, a partir de novos paradigmas e práxis.

Como esse corpo se reflete e, assim, se expressa? Que portas de pensamento e afirmação essa passagem de séculos abriu para esse corpo-mulher atual? Novas condições de existência, novas experiências de existência. É essa matéria que importará para a dança, em especial, a dança contemporânea, que aborda o sujeito criador como peça-chave para

sua fundação.

Laurence Louppe (2012), em *Poética da dança contemporânea,* coloca que o início da dança contemporânea se deu no início do século XX, com a afirmação desse sujeito produtor de gestos: o intérprete-criador. Para além de uma técnica específica que organiza o movimento ou o corpo no espaço, a dança contemporânea baseia-se na emergência de um novo sujeito que percebe o mundo e age sobre ele, que pode reconhecer-se e afirmar sua identidade a partir do movimento. Para a autora, os valores da dança contemporânea são:

> a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (...) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (LOUPPE, 2012, p.45).

Não se trata de mera coincidência que isso tenha acontecido no despertar do século XX. Como vimos, esse período abrigou também a semente dos movimentos feministas. Esse século foi um intervalo de tempo de profundas modificações corpóreo-sociais que contribuíram para uma transformação no sujeito, e, consequentemente, na dança.

INTERMEZZO – Pausa para respirar

há dois anos que tento um corpo que seja meu.

há dois anos descobri que o tempo dos órgãos é diferente do tempo da pele, que é diferente do tempo das árvores, que é diferente do tempo dos ossos, que é diferente do tempo das expectativas, que é diferente do tempo dos músculos, que é diferente do tempo dos erros e das sinapses.

eu sussurro.

sussurro porque, nesse caos, onde não há tempo pro banho, nem pro descanso, eu só quero gritar. quero sair correndo de pijamas, arrancando cabelos, quebrando paredes.

os cabelos vão cair.

as cordas vocais perdem força. perdem razão. eu sussurro pelos olhos. pela pele.

a panela de pressão está no fogo.

ele, que era parte de mim, e agora é outro, tem seu próprio tempo. e grita. e chora.

i n s a n a m e n t e . choramos juntos esse novo tempo.

os amigos dizem que correm. eu surto. s u r t o. sem figuras de linguagem. é realidade. não há espaços para devaneios.

jogo tudo pelas paredes.

ele quer meu corpo. seu corpo. meus seios, cheios de leite. ainda. 2 anos. eu pingo. latejo. escorro. pulso. transbordo. mancho. seios, vagina e voz.

eu quero o meu corpo de volta. meu c o r p o, meu movimento, meus seios, meu tempo, meu sono, meu gozo. tudo isso que é normal. que faz os amigos correrem. tudo isso. 3 anos.

silêncio.

há dois anos que não danço. há dois anos que enlouqueço.

ele. o amor da minha vida.

o útero dilatado de um tempo não planejado.

furacão em órbita interestelar da pele para dentro.

sangramos.

ele. a potência do amor.

o útero latejando na explosão da infinita dor.

ele. o sentido da vida.

o corpo em transformação. a espera. a dor. a solidão.

ele. minha esperança.

é amor.

nós dois gritamos. queremos ser n ó s. e nos devoramos.

o tempo me atropela

você me ultrapassa
e eu
resisto de pé.
há dois anos que não sou eu.
dizem que é assim. que devo mudar.
a c e i t a r ser mãe.
m ã e.
há dois anos que chamo por mim.
g a b r i e l a a l c o f r a
em um túnel de eco infinito.
sonho com a resposta em silêncio.
um silêncio da pele para dentro.
da pele para fora. da pele para dentro. da pele para fora. da pele para dentro. da pele para fora.
respiro.

Corpo Experiência: a dança de nós.

A escrita acima foi uma poesia que fiz, em 2017, como forma de exprimir – colocar para fora – o que me continha, no duplo sentido que o verbo conter pode ter. Nesta parte, fazendo um salto da história passada para o tempo presente, dos corpos históricos para o corpo experiência, abordo uma perspectiva do puerpério que tive e as relações que faço com a dança e com as Artes da Cena**.** Faço esse salto como forma de dar corpo ao presente e para que, através da palavra experienciada, possam ver sensações de uma mãe-puérpera-artista.

Nesta parte, gostaria de refletir sobre uma premissa: como a experiência cênica, ou seja, o conteúdo aprendido/vivenciado em dança e nas Artes da Cena, especialmente através de práticas ligadas à Educação Somática, se relacionam com a experiência do maternar? Há outras perguntas que emergem do campo, principalmente ligadas ao mercado de trabalho, mas por conta do recorte do artigo, me restrinjo a essa.

Elenco alguns problemas nessa premissa: o maternar é sempre único, e não universal; há muitas formações possíveis em dança e nas Artes da Cena; ainda que dentro do recorte da Educação Somática, há uma pluralidade de técnicas existentes que podem ser trabalhadas na contribuição da preparação da atriz/ator, dançarina/ dançarino. Ainda assim, colocando em xeque as generalizações, existe algo da vivência artística, e, especificamente da Educação Somática, que pode contribuir nos desafios do puerpério?

A Educação Somática[9] é um guarda-chuva epistemológico em que o corpo é entendido de forma total, pessoal e subjetiva. Através da lente dessa área de conhecimento, o corpo deixa de ser visto como funcional, formal, mimético e com propósitos virtuosos (ao se falar de dança) e passa a ser um corpo sensível, perceptivo, expressivo, relacional, integrado ao seu contexto e ambiente.

Dessa maneira, podemos entender que o conhecimento e experiência em técnicas de Educação Somática soma-se ao entendimento proposto também pela terceira onda feminista, em que corpo-sujeito-contexto estão relacionados e integrados, e não determinados por uma fórmula ou forma *a priori.*

Do ponto de vista metodológico, as técnicas de Educação Somática convidam o corpo para um estado de desautomatização do gesto, atenção, alerta, deixando as sensações mais conscientes e perceptivas, integrando o sistema proprioceptivo[10], o interoceptivo[11], o sistema límbico[12] e o motor. Em outras palavras, a atriz/ o ator, a dançarina/o dançarino percebem seus corpos de forma ampliada e integrada entre o dentro e o fora afinando seu movimento com sua percepção e intenção. Esse é um trabalho profundo e sutil e que muito vem contribuindo para pensar e agir sobre o entendimento de presença cênica.

Em pleno puerpério, em meio a privação de sono, a amamentação livre demanda, e a um corpo flácido, sem tempo para si, me senti mergulhada em uma bolha de muitos estímulos sensoriais: o choro do bebê (audição), a sede proveniente da amamentação (paladar), o cheiro do bebê (olfato), o colo (tato), além dos estímulos proprioceptivos dados pelo nosso contato simbiótico durante a amamentação. Sentia como se meus sentidos ti-

vessem aguçado 300% (em uma escala fictícia, obviamente). Ao mesmo tempo, a sensação de um super estímulo nem sempre é conveniente. Pode tornar-se invasiva, exaustiva e até violenta. O corpo fica sem conseguir descansar, relaxar, renovar, principalmente se a sobrevivência do seu bebê depende da resposta a esses estímulos. Propondo uma metáfora, sentia que estava em uma grande floresta assustadora, em que cada micro barulho, vento, sussurro, poderia representar um risco à nossa sobrevivência. Um corpo sempre alerta. Mas, ao contrário da presença cênica, tão almejada nas Artes da Cena, sentia o corpo exausto e ausente, desejando descanso e (auto)cuidado. Um paradoxo.

Outro assunto muito trabalhado na preparação corporal de atrizes e atores e na dança, é o Sistema Laban de Análise de Movimento. Rudolf Laban foi um grande pesquisador do movimento do início do século XX, trazendo enormes contribuições para as Artes do Corpo. Seu Sistema de Análise compreende quatro grandes categorias[13]: Corpo (o que move?); Esforço (como move?); Espaço (onde move?); Forma (para quem move?). Um sistema complexo que se subdivide em muitos outros conceitos, termos e subcategorias. No trabalho de preparação corporal, a categoria Esforço tem uma abordagem atraente, pois foca na expressividade do gesto, ao analisar a intenção do movimento. Essa categoria se subdivide em quatro fatores de movimento, a saber: peso (leve ou forte), tempo (acelerado ou lento), espaço (direto ou indireto), fluxo (livre ou contido). Trata-se de dinâmicas qualitativas, e por isso também chamadas de qualidades de movimento.

Grande parte do aprimoramento de seu Sistema se deu, com contribuição das suas alunas Imgard Bartenieff[14] e Bonnie Cohen[15], pela observação e estudo da ontogênese e dos estágios de desenvolvimento neurocinesiológicos, desde a vida embrionária, passando pelas fases do bebê, criança, até vida adulta. Desse modo, pelo prisma dos fatores de movimento, o bebê quando nasce é puro fluxo livre. Ao longo de sua experiência de vida, vai aprendendo a contenção (fluxo contido) através das rotinas e do seu próprio corpo (como a continência urinária, por exemplo). O fator espaço se relaciona com a atenção ao ambiente – focado no objeto de desejo, como, por exemplo, a mãe, o seio, a chupeta, o chocalho (espaço direto), ou espalhada por toda a sala, multifocal (espaço indireto). O fator peso se desenvolve a partir do controle do tônus, conquistado pelas ações de empurrar, puxar, agarrar, levantar e está em ação direta com a força da gravidade. Por fim, o fator tempo é o último a se desenvolver no bebê, pois está relacionado com as decisões e o amadurecimento do sistema nervoso e endócrino. O fator tempo convoca o entendimento de ritmos, rotinas, durações.

Enquanto puérpera, o fator tempo foi o maior desafio. Mesmo sendo uma pessoa sem apego a rotinas, na lida diária do puerpério, a imprevisibilidade das urgências, a urgência das necessidades, traziam sempre uma mudança de planos e um estado de alerta frente ao desconhecido de um dia simples, deixando o corpo tenso e exausto. Toda tentativa de planejamento, acabava, de alguma forma, frustrada, e a frustração somada a todas as outras emoções provenientes da enxurrada de sensações vivenciadas e hormônios produzidos.

A isso percebi uma característica muito particular dessa sensação de tempo no puerpério: o tempo interrompido. Enquanto estado corporal, associei-o a convocação de dois estados: a presença duracional e a improvisação.

Na presença duracional percebia uma sensação de me entregar ao máximo na duração **possível** de certo acontecimento (seja ele ligado ao universo da maternidade ou não, como, por exemplo, testemunhar a aquisição de uma nova habilidade motora do bebê, ou um momento pessoal livre enquanto o bebê realizava uma soneca). A sensação é a de um tempo dilatado, em que segundos parecem horas. Para isso, o corpo inteiro se envolve e se presentifica, tal como desejamos muitas vezes na cena. Isso acontece por dois motivos: um, por não sabermos concretamente qual a duração daquele

evento, podendo durar cinco segundos a algumas horas; dois, dado às novidades deste universo emergente da maternidade, estimulando a atenção do nosso sistema nervoso.

Na improvisação[16], para além da imprevisibilidade, há um estado de alerta e presença constante, aliado a uma partitura de ações possíveis (roteiro performativo)[17] que vai se encadeando a partir da escuta com o outro (bebê), com a relação e com o meio. Trata-se de uma composição em tempo real em que todos os envolvidos estão juntos orquestrando desejos, necessidades e possibilidades.

Percebo, assim, o corpo como matéria de condensação dos tempos (meu, seu, nosso). Um estado que convoca a presença e a exaustão. Um amor exausto que ama em êxtase. Uma dança que se dá através da escuta, do possível, do sensível, do ceder, do frustrar, do insistir, resistir, re-existir e respirar. A dança improvisada de nós, redescobrindo e ressignificando corpos, enquanto pessoas indivíduos, família, sociedade. Seria uma cena da própria vida ou a vida inundada pela cena?

Epílogo

Alinhavar a colcha de retalhos entre experiência, memória e história não é tarefa simples. Por isso, serei breve nessas considerações finais. Meu intuito neste artigo foi apresentar um fio condutor histórico sobre o chão que percorremos para podermos ao menos indagar o que é ser mulher hoje. Que seja um termo plural e não binário. Que seja um termo aberto e vivido, pautado nas lutas e reflexões que seguimos fazendo diariamente. Culmino no meu ser mulher e em uma das facetas da maternidade que me foi latente, pautada no tempo e nas relações que fiz com a dramaturgia cotidiana, enquanto confinada no meu próprio lar. Tenho certeza que cada puerpério é único, assim como cada mulher e cada maternidade. Mas, se há algo de coletivo para o qual posso, humildemente, chamar a atenção, é que a sociedade deve passar a olhar para quem cuida (em geral mulheres), e para as forças invisíveis (não remuneradas e não reconhecidas) que ainda são o pilar do capitalismo e do patriarcado.

Referências

BARROS, R. **Elogio ao toque:** ou como falar da arte feminina à brasileira. Rio de Janeiro: Zit, 2016.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo 2v**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento.** O sistema Laban/Barternieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

FRIEDAN, B. **Mística feminina.** Petrópolis: Vozes, 1971

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PERROT, M. **De Marianne a Lulu:** as imagens da mulher. in. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. Estação Liberdade, São Paulo, 2005.

PINTO, C. **Feminismo, história e poder**. Revista de sociologia e política v. 18, n. 36, p.15-23, jun. 2010.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Carla. **Butler e a desconstrução do gênero**. Estudos Feministas, Florianópolis, v.13 n.1, p: 179-199, jan.-abr. 2005.

SCAVONE, Lucila. **A maternidade e o feminismo**: diálogo com as ciências sociais. Cadernos Pagu (16) 2001: pp 137-150.

Notas

1 Gostaria de sugerir à leitora/ao leitor, uma bibliografia que não coube no escopo da pesquisa do doutorado, seja por minha falta de tempo, de disponibilidade enquanto mãe, ou por ser uma bibliografia relativamente recente. Sugiro que pesquisem por autoras como bell hooks, Silvia Federeci, Valeska Zanello, Letícia Bassit.

2 Aqui, gostaria de deixar a reflexão sobre a responsabilidade dos meios de comunicação, das redes sociais e de como a maternidade é vendida e assimilada no imaginário coletivo. A venda desses ideais é de suma importância para a manutenção do capitalismo, uma vez que lucra com a sobrecarga materna, suas múltiplas funções e responsabilidades na casa e na família, tais como a gestão estrutural, emocional, mental, além da realização das tarefas básicas cotidianas não remuneradas.

3 Podemos entender como investimento profissional não só o investimento financeiro, mas o investimento de tempo necessário para circular no meio artístico, assistir a peças, realizar workshops e oficinas de atualização, entrar em contato com outras pesquisas e criações, ler, dentre outras atividades indiretas fundamentais para a formação e manutenção profissional de uma artista da cena.

4 Rudolf Laban (1879-1958) foi um grande pesquisador do movimento, nascido em Bratislava, Eslováquia. Coreógrafo, dançarino e teórico da dança do século XX, Laban fez contribuições

significativas para a compreensão e análise do movimento através da criação do seu Sistema de Análise de Movimento e de sua metodologia de notação coreográfica, a Labanotation.

5 Na pesquisa de doutorado, realizei entrevistas qualitativas com mães artistas da dança contemporânea da cidade de São Paulo, assim como elaborei um *survey* difundido por meio digital, para ser preenchido por mulheres profissionais da dança, como forma de analisar coletivamente as relações entre maternidade e mercado de trabalho na dança.

6 A tese foi dividida em três partes (Corpos Históricos, Corpo Experiência e Corpo Criação). Em Corpos Históricos, abordo perspectivas feministas sobre o que é ser mulher, tangenciando a história das lutas políticas e relacionando-a com a história da dança.

7 Para as interessadas e interessados no assunto, recomendo: ZANELLO, V. **A prateleira do amor:** sobre mulheres, homens e relações. Curitiba: Appris, 2022. e ainda FEDERICI, S. **Mulheres, corpo e a acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

8 Em Corpo Experiência, faço um relato da minha experiência enquanto mãe e as transformações no meu corpo físico, emocional, relacional. Realizo autoentrevistas e uma autoetnografia como metodologia de pesquisa, entrelaçando com outros materiais, como entrevistas realizadas com mulheres mães-artistas e um *survey* com mulheres profissionais da dança contemporânea de São Paulo abordando questões sobre gênero, trabalho e maternidade.

9 Conhecidas pelas técnicas de Consciência Corporal, Consciência pelo Movimento, Terapia Através do Movimento, entre outras, a Educação Somática é um termo (cunhado por HANNA, 1999) que abriga todas essas técnicas. Sua origem se dá no início do século XX, a partir de pesquisas independentes voltadas para o entendimento do corpo e do movimento, seja através de sua mecânica, anatomia ou comportamento. Seus pontos de partida foram, em sua maioria, iniciativas individuais a partir da experiência pessoal dos pesquisadores, que buscavam cura para determinadas mazelas e não a encontravam na medicina tradicional. Dessa forma, olharam para o interior de si mesmos, entendendo mecanismos do corpo e do movimento, como um possível caminho terapêutico. Seus princípios estão na percepção dos padrões do corpo e do movimento e em sua desautomatização.

10 O sistema proprioceptivo é responsável por trazer informações sobre a localização do corpo no espaço, o posicionamento das suas articulações e a sensação do corpo como um todo. Seus receptores sensoriais estão localizados nos músculos, tendões e articulações.

11 O sistema interoceptivo, por sua vez, traz informações sobre o universo interno do corpo, a movimentação das vísceras, as sensações de sede, fome, etc.

12 O sistema límbico é uma área cerebral responsável por regular as emoções, comportamento, memória e funções autônomas relacionadas à sobrevivência.

13 Às interessadas e interessados no assunto, leiam FERNANDES, C. **O corpo em movimento. O sistema Laban**/ Barternieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: AnnaBlume, 2002 e LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

14 Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi aluna de Rudolf Laban e criadora dos Bartenieff Fundamentals. Uma renomada dançarina, coreógrafa e fisioterapeuta alemã-americana, conhecida por suas contribuições pioneiras para a dança e a análise do movimento.

15 Bonnie Bainbridge Cohen é pesquisadora, educadora, dançarina, fisioterapeuta e a criadora do método somático Body-Mind Centering® (BMC).

16 A improvisação é um vasto tema abordado tanto no teatro, quanto na dança, seja para fins técnicos, expressivos ou como parte da linguagem artística. Dado o recorte do artigo, não me ative à conceituação deste termo aqui. Sobre improvisação na dança, sugiro que a leitora/ o leitor busque as bibliografias: SANTOS, M. **Composição instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade**. Rev. Bras. Estud. Presença: Porto Alegre, 2017.

LAMBERT, M. et al. **Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação**= o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. Tese de Doutorado, 2010.

LEITE, F. **Contato improvisação (contact improvisation)** um diálogo em dança. In: Movimento. Porto Alegre: [s.n.], maio/ago, 2005; FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, Florianópolis , v. 10, n. 03, p. 321-326, dez. 2010. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-71142010000300010&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 28 jul. 2023.

17 Sugiro a leitura do artigo FABIÂO, E. **Programa performativo**: o corpo em experiência. ILINX, Revista do Lume. Campinas, n.4 dez.2013.

RESENHAS

☆ BUSCANDO A FÉ NO ESPÍRITO: A HERANÇA DE STANISLÁVSKI

Jonas Lumazini

Bacharel e licenciando em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Artista-Orientador do curso livre para crianças e jovens da Casa do Teatro, São Paulo-SP.

ZALTRON, M. A. **Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. São Paulo: Perspectiva/Claps, 2021. 336 p.

A busca pela verdade cênica e uma presença real em cena sempre foram motivos de ininterruptas investigações para os artistas da cena. No fim do século XX, com a quebra do que seria até então o vetor criativo pulsante conhecido como representação, a visão de pesquisa passa por uma série de novas buscas acerca do que seria o papel de um intérprete dissociado da ideia de representar. Essas investigações contemporâneas seguem em curso até hoje e por mais que nos debrucemos sobre elas sempre encontraremos novas lacunas.

Em seu livro, realizado durante o período de doutoramento pela Unirio, com estágio doutoral na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a professora e pesquisadora de Artes Cênicas, Michele Almeida Zaltron, analisa o Sistema desenvolvido por Constantin Serguéievitch Alekséiev Stanislávski (1863-1938), diretor teatral russo que contribuiu imensamente sobre a arte do ator nas noções de *perejivánie* e de *voploschénie* (vivência e encarnação) expandindo os sentidos que permeiam o trabalho do ator sobre si mesmo.

A herança deixada por Stanislávski foi pautada por muita pesquisa e sua ideia basilar teve como foco a recuperação da criação voltada para a ideia da vida do espírito humano, em que a alma se expressasse por meios de sensações e impressões vividas e experimentadas por aqueles corpos em travessia, transpondo para a cena a ideia da vida em curso, que não deve e nem é separada da cena. Por meio de suas investigações, que foram revisitadas a cada nova descoberta, percebe-se a sensibilidade de seu trabalho dentro de um aprimoramento psicofísico do estudante-ator em que a ação é o elo que une a arte do ator com todo o resto corpo/ mente/ afeto em um envolvimento integral de alguém impulsionado pelas circunstâncias do "hoje, aqui e agora".

Por meio de sua consciência, com a ideia da presença e do agir organicamente, a criação começa a ser vista como parte dialógica e de uma necessidade natural de todo ser humano. Em sua pesquisa, Zaltron ressalta algo que foi muito marcante ao mestre russo: a importância da elevação espiritual. Para ele, a realização do artista em cena não está separada de sua conduta diante da vida – a ética não se separa da estética, portanto. Sendo assim, a vida em cena está relacionada à sensibilidade desenvolvida pelo ator na crença da vida, em que ele deve se exercitar e aprimorar-se a cada nova busca daquilo que chega para si, expandindo seus sentidos do que vê, ouve e percebe, da forma mais ampliada possível.

Dessa maneira, o ator passa a ser visto como fonte de riquezas infinitas e de uma autenticidade inata e não mais como mero reprodutor de formas previamente estabelecidas. Nessa junção entre um conhecimento que somente se dá por meio da prática e dessa consciência daquilo que é transmitido por sua individualidade, o ator é compreendido como permanentemente criador e deve ser livre em seus processos artísticos para realizar a pes-

quisa com liberdade e autonomia, em harmonia com suas particularidades. A atenção aos detalhes é o que alimentará a sua imaginação e dará intencionalidade para a ação dentro dos princípios que sustentam a cena e dessa forma se elevará a própria arte.

O espírito aqui tratado seria a união de toda natureza orgânica e criativa dada pela totalidade corporal, psíquica, emocional e espiritual nesse corpo que serviria de canal para a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação, que se modifica a cada apresentação, a cada dia e a cada instante. Por meio do trabalho sobre si mesmo o ator deve perceber os novos impulsos e estímulos vindos de suas ações e se deixar aberto para explorá-los intuitivamente, pois, com essa consciência sobre sua capacidade de percepção, mesmo que venha a cair em determinada força de representação, o ator consciente pode buscar vias que o conduzam de volta à arte viva, impulsionando o surgimento do termo que seria reconhecido pelo novo século: um ator-criador.

As contribuições que as obras stanislavskianas trouxeram para a esfera artística foram imensas para o trabalho do ator. Suas experimentações junto aos demais artistas que compuseram e formaram seu percurso artístico-pedagógico nos mostram que seus ensinamentos são o que são pois não detém o caráter de uma fórmula a ser seguida, muito pelo contrário, seu Sistema nos apresenta a ideia de percurso, de construção, de caminho e deixa em aberto inúmeras possibilidades para futuras pesquisas. Zaltron salienta de maneira lúcida e honesta toda a imensidão que Stanislávski tem deixado para a arte do ator do século XXI e reforça, como boa discípula do mestre, que todo conhecimento partilhado em suas páginas é apenas uma perspectiva que gera espaço para a apreensão desse conhecimento. Afinal, se esse método nos revela caminhos, pode haver muito mais possibilidades de chegadas.

UM GUIA PARA A DIREÇÃO TEATRAL

Thiago Neves

Ator e arte-educador, formado em Bacharelado e Licenciatura pela Escola Superior de Artes Célia Helena, onde também cursou as pós-graduações em Arte e Educação, Interpretação teatral, Corpo: dança, teatro e performance e Dramaturgia: teatro, cinema e televisão.

TORRES NETO, W. L. **Introdução à direção teatral**.
São Paulo: Unicamp, 2021. 239 p.

Começar um texto, uma conversa, um assunto, não é tarefa simples. São infinitas as possibilidades de diálogo que podem acontecer entre autores e leitores, ainda mais quando se vai apresentar algum tema para alguém. No caso de um tão profundo e extenso como a direção teatral, não poderia ser diferente. Walter Lima Torres Neto, entretanto, nos presenteia com sua *Introdução à direção teatral* de maneira generosa e detalhada, realizando, de fato, uma introdução, rica em muitos aspectos, acolhendo leitores que desejam conhecer possíveis caminhos sobre a direção teatral. E por que ele foi tão generoso?

São diversas as possibilidades de abordagens de um tema tão extenso como a direção teatral, mesmo falando do teatro ocidental. O Ocidente é a região escolhida pelo autor, que abarca nosso país e muitas das influências que construíram olhares para a direção teatral de hoje. O livro de Torres Neto se divide em quatro partes: "Direção e cultura teatral", "O agenciamento da cena", "O projeto de encenação" e por último, o "Caderno de imagens: esquemas, plantas e fotos de projetos cenográficos de Doris Rollemberg".

Na primeira parte, a primeira pergunta que aparece é "o que é direção teatral?", a questão mais introdutória que consigo imaginar, em se tratando da curiosidade acerca do tema da direção, que uma pessoa interessada pode se fazer. Para respondê-la, de maneira introdutória, como é a proposta do livro, o autor nos apresenta quatro caminhos de direção teatral que são parte da história do teatro no Brasil e que foram se desenvolvendo ao longo do tempo, conforme a necessidade de criação ao longo do tempo. Torres Neto nos contextualiza historicamente cada tipo de direção existente, mostrando a razão de cada uma delas e como funcionavam os trabalhos em seus contextos específicos, que evoluem especificamente do século XIX até os dias de hoje, por meio de exemplos reais e de pensamentos da sociedade e dos artistas pertinentes às respectivas épocas. Realmente, além do aspecto técnico, é uma aula de teatro brasileiro.

As quatro figuras de direção teatral são: o ensaiador, o diretor teatral, o encenador e o performador. Quatro olhares sobre a construção de cena que foram se desenvolvendo ao longo da história do Brasil, desde um olhar para o teatro como uma tarefa de simplesmente decorar um texto e contar uma história, passando por diretores que se apropriaram do texto com seus olhares artísticos, até ensaiadores e *performers*, que optaram ou não pela utilização do texto, de maneira que se tornasse mais um dos diversos elementos da cena, como atores, música, cenografia etc.

Por falar em atores, música, cenário, entra a segunda parte, "O agenciamento da cena". Nela, Torres Neto traz a preocupação de informar futuras e futuros diretores a ter um conhecimento suficiente não apenas sobre a cena em geral, mas a respeito do texto, com elenco, figurino, espaço, objetos de cena, som, luz, marcação, e, ainda, sobre o tempo e a sociabilidade teatral. Os dois últimos, especificamente, chamam a atenção pelo nível de sensibilida-

de que é preciso ter enquanto há um condutor do processo, um encenador, a dirigir uma peça e um grupo, e a sensibilidade que o autor teve ao colocar a importância desses. A música, o espaço, a luz, o som são aspectos físicos sobre os quais se tem uma percepção mais direta, mas o tempo e a sociabilidade teatral são aspectos do trabalho que só alguém sensível o suficiente pode perceber para conduzir, porque quando Torres Neto fala do tempo, não é apenas o tempo do relógio, cronometrado. Não se trata também apenas do espaço temporal da peça, de seus elementos que apresentam uma época, ou do cronograma de realização da peça. O "tempo" tem relação com tudo isso, mas, também, é a sensibilidade sobre o ritmo da cena, o que vai dizer muito sobre o efeito de uma peça sobre uma plateia, com variações de tons e intensidades que afetam a recepção da cena.

Sobre a sociabilidade, especificamente, é um tema bastante sutil, que diz respeito, entre outras coisas, ao olhar de condução de um processo, pensando em três pilares: identidade, imaginário e ideologia. Quer dizer, uma peça pode ter a melhor qualidade de elenco, de texto, de som e de luz, mas se não tem um pensamento, um diálogo e um contorno não se sustenta. O aspecto da sociabilidade trata do olhar para com o público do seu tempo, para a organização de um elenco, em suma, trata-se do material humano presente em processos teatrais. O olhar de Walter Lima Torres Neto é afiado em relembrar dos vínculos de artistas com sua arte e com seu público, ainda mais em tempos nos quais o pensamento crítico por vezes é descartado em propagandas, publicações em revistas e, às vezes, até em teatro. Dessa forma, o autor nos chama a atenção para um cuidado humano, que está para além do conhecimento técnico de teatro, um olhar que só pode ter quem já viveu de perto o trabalho de encenação.

Após nos apresentar um panorama histórico da direção teatral, com seus contextos, objetivos e características, e referir-se um pouco a cada aspecto do que constrói uma peça de teatro, o autor vai para uma terceira parte, "O projeto de encenação", na qual nos apresenta um passo a passo, ainda que de modo abrangente e completo, os componentes de um projeto de teatro. Quando digo que esse passo a passo é completo, é porque a forma pela qual são apresentados os componentes de um projeto (apresentação, justificativa, projetos de luz, som e figurino, ficha técnica, planilhas orçamentária e cronológica etc.), é feita por meio de dicas e perguntas, provocando o leitor e propondo um bate-papo, ao mesmo tempo. Essa abordagem torna a construção do projeto bastante objetiva, simples e justificada, de modo que quando se lê, se entende o porquê e como cada parte do projeto existe. A importância dessa parte se apresenta com um diferencial no livro, porque mostra na prática como escrever um projeto. Falar sobre direção é maravilhoso, mas apresentar a construção de um projeto leva em consideração as necessidades burocráticas para que o projeto venha a se realizar, já que é assim que encenadores concorrem a editais e patrocínios para levantar uma peça.

A última parte do livro é um caderno de imagens, no qual podemos ver plantas-baixas e desenhos de cenários, projetos e fotografias que vão desde os anfiteatros grego e romano, passando pelos palcos elisabetano e giratório, até os espaços de arena e semi-arena, corredores e outras disposições da cena contemporânea. As imagens ainda contam com legendas que situam o leitor em relação aos espaços da plateia, do proscênio, do coro e da orquestra, apresentando o esquema do palco giratório e do olhar em perspectiva, atentando para a ilusão que se criava com a peça naturalista, as marcações dispostas no esquema do palco italiano nas quais entravam protagonistas; as inovações de Gordon Craig e do teatro contemporâneo de uma maneira geral, com projetos da cenógrafa Doris Rollemberg, apresentando sua ousadia em relação ao uso do espaço aberto, com recursos como a projeção de imagens e sobreposição de elementos cênicos que trouxeram novos formatos de cena, mostrando de que maneira a cenografia dialoga

com a luz e a disposição do público, entre outras informações que deixariam a pessoa mais desavisada com uma base consistente da evolução dos cenários teatrais do Ocidente ao longo dos séculos.

São tantas as informações que nos são apresentadas com riqueza pelo autor que nem todas caberiam em uma resenha. Contudo, necessário se faz ressaltar duas características do livro: uma é o quanto o autor coloca em sua escrita exemplos de encenadores e pensadores do teatro, como Peter Brook, Gordon Craig, Zé Celso, Antunes Filho, Ariane Mnouchkine, Bertolt Brecht, Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Artaud, entre outros pensadores do teatro ocidental que o construíram com suas provocações técnicas e artísticas. Além de citar grandes mestres em seus exemplos, cita falas de pessoas que são parte do teatro e/ ou da literatura ocidental, em epígrafes apresentadas entre os capítulos do livro, tornando a leitura mais poética e abrangendo seus assuntos com outras vozes que não apenas a do autor. Essas epígrafes contam com contribuições de João Caetano, Augusto de Mello, André Antoine, Ruggero Jacobbi, Domingos Oliveira, Peter Brook, Tchekhov, Fernando Pessoa, Hannah Arendt, Franz Kafka, Fernanda Montenegro, entre outras.

A segunda característica do livro a ser ressaltada, e que é muito mobilizadora, é o posfácio "Um diretor em fuga", escrito pelo professor e diretor André Carreira, que oferece provocações ao leitor a respeito do porquê e como realizar uma direção teatral em um mundo permeado pelas mídias digitais, como pensar uma direção que não seja autoritária, quais as potências que o processo de criação tem em relação às apresentações teatrais, tanto no percurso da criação como na condução de atores e atrizes. Carreira também levanta a importância de diretores sempre se perguntarem, se problematizarem e se provocarem artisticamente para não se estagnar em uma forma consagrada e ultrapassada, olhando para o seu tempo e se transformando com ele.

Por isso, Walter Lima Torres Neto é generoso: por apresentar aos leitores o trajeto da direção teatral ocidental ao longo dos tempos, por instrumentalizar a pesquisa de um diretor em relação ao seu trabalho técnico e poético, mostrando diferentes olhares e vozes pertinentes à direção teatral no Ocidente, e, também, um caderno de imagens de cenografia que ilustra uma parte da história do teatro, além de apresentar exemplos de acontecimentos e transformações da linguagem teatral. Em poucas palavras, o autor mostra ao leitor algumas bases da direção teatral ocidental, ao mesmo tempo que o provoca a pensar sobre o propósito dessa prática hoje.

Começar um assunto, qualquer que seja, iniciá-lo de fato, apresentar um universo para outra pessoa, não é uma tarefa simples. Ainda bem que tivemos o olhar de Walter Lima Torres Neto para, cuidadosa e atenciosamente, explicar passos fundamentais da *Introdução à direção teatral*.