

Organizadores

Denise Araújo Pedron

Marcos Antônio Alexandre

Rogério Lopes da Silva Paulino

Teatro Negro UFMG

arte na pandemia



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2021

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenadora

Emilia Mendes

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Arte visual - Festival de Teatro Negro On-Line UFMG

Brenda Lobo

Dê Jota

Preparação de originais

Ytalo Andrade

Diagramação

Ana Cláudia Dias Rufino

Revisão de provas

Ana Cláudia Dias Rufino

Vitória Roscoe Ramires

ISBN

978-65-87237-35-0 (digital)

978-65-87237-38-1 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: labed-letras-ufmg.com.br

FET
MINE



Sumário

- 9 Apresentação: Por Teatros Negros na UFMG em tempos de pandemia e de presença**

Olhares críticos no Festival

- 15 Algumas considerações sobre o processo de curadoria do 1º Festival De Teatro Negro on-line da UFMG**

Aline Vila Real

Rikelle Ribeiro

Tatá Santana

- 17 Performances negras: raça e gênero na cena**

Danielle Anatólio

- 45 Teatralidades negras ou a politicidade sensível**

Soraya Martins

Olhares críticos sobre o Festival

- 59 Negruras virtuais: telas pretas futurando poéticas**

Guilherme Diniz

86 **Em torno da Textualidade Negra de Dione
Carlos, Cristine Sobral e Allan Da Rosa**
Harion Custódio

101 **O plano de fuga da Musa Michelle
Mattiuzzi como base do pensamento
radical negro**
Rogério M. Coelho

Dramaturgias

116 **Mocambola ou traidor?**
Allan da Rosa

119 **A mãe e a morte**
Allan da Rosa

121 **Uma boneca no lixo**
Cristiane Sobral

139 **Ialodês**
Dione Carlos

175 **Sobre os autores**

Um teatro é negro quando coloca a perspectiva diaspórica africana como ponto de partida e chegada. Quando tem consciência que nem o negro nem o africano existem por si e para si mesmos. Quando é dramático, sarcástico e cômico; quando sabe ser sincrônico, dissonante e diacrônico; é simpático, mas diacrítico. Um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo que se espera de um Teatro Negro.

Saloma Sallomão¹

¹ SILVA, Salloma Salomão Jovino da Silva. *Negras insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo. Perspectivas históricas, teóricas e práticas.* Capulanas Cia de Arte Negra. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018. p. 15.

Apresentação: Por teatros negros na UFMG em tempos de pandemia e de presença

Teatro Negro UFMG: Arte Na Pandemia, livro que ora apresentamos, é resultado das atividades que compuseram o *FETNE – Primeiro Festival de Teatro Negro On-line da UFMG*, evento que foi realizado entre os dias 9 a 29 de novembro de 2020, pelo o Teatro Universitário da UFMG por meio do Projeto de Extensão T.U. Convida, vinculado ao Programa T.U.: Arte e Sociedade. O Festival foi promovido em caráter completamente digital nas redes sociais e foram selecionados trabalhos que tiveram a *temática negra* como principal elemento e que foram criados por estudantes negras(os) de cursos de nível técnico, superior e de pós-graduação da UFMG. As obras selecionadas foram registradas em vídeos na linguagem do Teatro e da Performance. Nos dias de realização do evento foram apresentados, no canal do YouTube do T. U., cenas ou performances curtas, de 01 até 20 minutos, e espetáculos, acima de 40 até no máximo 90 minutos de duração.

Como organizadores do Festival, em nossa concepção crítica e curatorial, o Festival de Teatro Negro On-line UFMG se constituiu como um evento que cumpriu com um caráter pedagógico importante, pois as artes negras e seus estudos no campo das práticas e teorias teatrais ainda são pouco estudadas e divulgadas nas academias, sendo que, dentro da UFMG não é diferente. Ainda existem poucas disciplinas que apresentam em seus conteúdos discussões acerca da arte e do teatro negro. Por outro lado, a cada ano, há mais interesse, por parte dos estudantes, sobre a temática, uma vez que muitos alunos negros e negras não se

veem representados como sujeitos negros, nas discussões que são empreendidas a partir dos estudos do teatro tradicional. Essa ação de caráter extensionista e emergencial foi pensada como forma de valorizar “a ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora” que “emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida”.¹ A organização do festival com essa temática e voltado para dar visibilidade e reconhecimento à produção de Teatro Negro dos estudantes da UFMG foi também para nós uma forma de defender a vida nesses tempos pandêmicos.

Refletir sobre os Teatros Negros e suas dimensões em níveis de ensino, como práticas pedagógicas e de pesquisas teóricas, deve ser um objetivo a ser alcançado em todas universidades brasileiras que têm as Artes Cênicas – dança, música, performance, teatro – como formação. Formar artistas que tenham conhecimento sobre os processos históricos de criação, formação e transmissão dos saberes negros tem que ser um requisito a ser atingido nos cursos. A prática de uma pedagogia das encruzilhadas, que “opera na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem, expande o corpo e suas sapienciais como princípio ético/estético da luta descolonial”, como nos aponta Rufino,² é urgente!

As poéticas negras já demonstraram a que vieram. Não é novidade que os temas que nos congregam como sujeitos negros têm sido discutidos em produções espetaculares contemporâneas realizadas nos diversos espaços em todo território brasileiro.

A partir desta premissa, buscando incentivar a produção de trabalhos a partir de perspectivas negras e, ao mesmo tempo, trazer para discussão a multiplicidade de temas que integram e atravessam as poéticas negras, é que esta equipe idealizou e levou a cabo o *Festival de Teatro Negro On-line UFMG*. Um dos nossos objetivos era dar vazão às criações, experimentações, pesquisas que estão sendo produzidas por alunos e alunas negros e negras da UFMG, proporcionando, dessa maneira, que suas produções e exercícios cênicos-performativos

¹ RUFINO, *Pedagogia das encruzilhadas*, 2019, p. 15.

² RUFINO, *Pedagogia das encruzilhadas*, 2019, p. 76.

pudessem ser divulgados e veiculados para além da instância acadêmica, sendo veiculados por meio da rede para espaços antes não esperados.

Os estudantes da UFMG que tiveram suas cenas curtas e espetáculos selecionados por meio de chamada pública receberam bolsas viabilizadas pelo Projeto de Extensão T. U. Convida. A seleção dos trabalhos de estudantes da UFMG foi realizada por uma Comissão de Seleção composta por artistas e curadores convidadas(os), Aline Vila Real, Rikelle Ribeiro e Tatá Santana. Assim, a programação do Festival contou com a exibição de 15 trabalhos artísticos selecionados pelos Curadores; com obras performativas de artistas convidados (espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, da Cia. de Teatro da UFBA; espetáculo *Pai contra Mãe*, da Cia. Fusion de Danças Urbanas; e a performance *Eu não entendo*, de Castiel Vitorino Brasileiro); com textos resultantes de pesquisas acadêmicas (“Performances de Mulheres Negras: Raça e Gênero na Cena”, escrito por Danielle Anatólio, e “Teatralidades negras ou a politicidade sensível”, escrito por Soraya Martins), que foram veiculados no *Blog Mistura* do T. U.; a divulgação e veiculação, também no *Blog Mistura*, de obras dramáticas (Trechos de Monólogos – “Mocambola ou traidor?”, “A mãe e a morte”, de Allan da Rosa; “Uma boneca no lixo”, de Cristiane Sobral; e “Ialodês”, de Dione Carlos); e ainda o minicurso “Planos de fuga como imaginação – estudando o pensamento radical negro”, ministrado pela artista convidada Musa Michelle Mattiuzzi, na plataforma Zoom.

Teatro Negro UFMG: Arte na Pandemia é composto por três partes que julgamos dar conta não só de descrever as obras que integraram o nosso Festival, mas, principalmente, refletir, discutir e analisar os trabalhos que foram apresentados. Assim, na primeira seção, denominada “Olhares Críticos no Festival”, apresentamos três textos: o primeiro, “Algumas considerações sobre o processo de curadoria do 1º Festival de Teatro Negro On-line da UFMG”, produzido por Aline Vila Real, Rikelle Ribeiro e Tatá Santana, oferece uma mirada a partir do trabalho de curadoria que executaram para a concretização do Festival; e os outros dois apresentam e discutem questões basilares que vêm sendo empreendidas nas pesquisas sobre a arte negra, “Performances Negras: raça e gênero na cena”, de Danielle Anatólio, fruto de sua pesquisa de Mestrado desenvolvida na Unirio, e “Textualidades negras ou a politicidade possível”, de Soraya

Martins, capítulo que resulta de sua pesquisa de Doutorado realizada na PUC Minas, no qual a autora discute as poéticas negras contemporâneas a partir de sua inserção no contexto artístico e crítico mineiro e brasileiro.

Na segunda seção, intitulada “Olhares Críticos sobre o Festival”, convidamos pesquisadores que investigam as culturas negras no âmbito da Arte – Teatro e Performance – e Literatura para discorrerem sobre os trabalhos que foram apresentados durante o Festival. Guilherme Diniz produziu o capítulo “Negruras virtuais: telas pretas futurando poéticas”, a partir do qual nos apresenta um panorama crítico das obras que foram selecionadas e apresentadas no Festival. Harion Custódio escreveu “Em torno da Textualidade Negra de Dione Carlos, Cristine Sobral e Allan da Rosa”, trabalho que propõe discussões acerca das dramaturgias que foram cedidas e veiculadas no *blog* oficial do Festival, peças que fomentam discussões diversas que integram os estudos dos teatros negros no tocante às corporeidades, identidades e subjetividades pretas. Rogério M. Coelho concebe o capítulo “O Plano de Fuga da Musa Michelle Mattiuzzi como base do pensamento radical negro”, a partir do qual reverbera sobre as suas impressões com base na sua experiência como participante da oficina ministrada pela convidada Musa Michelle Mattiuzzi.

Na terceira seção, “Dramaturgias”, apresentamos os textos das peças que foram cedidas pelos autores para a veiculação no Festival: “Mocambola ou traidor?” e “A mãe e a morte”, fragmentos de obras de Allan da Rosa; “Uma boneca no lixo”, de Cristiane Sobral; e “Ialodês”, de Dione Carlos.

É com entusiasmo que convidamos vocês a percorrerem, então, os múltiplos caminhos abertos, que compuseram a trajetória desse Festival de Teatro Negro, aqui apresentados. Laroyê!

Denise Araújo Pedron

Marcos Antônio Alexandre

Rogério Lopes da Silva Paulino

Referências

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Olhares críticos no Festival

Algumas considerações sobre o processo de curadoria do 1º Festival de Teatro Negro On-line da UFMG

Aline Vila Real
Rikelle Ribeiro
Tatá Santana

Celebramos a importância da iniciativa do Teatro Universitário em propor a realização do Primeiro Festival de Teatro Negro On-line da UFMG. Acreditamos que a realização do Festival mobiliza pessoas, propostas, e se torna alternativa potente frente ao isolamento que o atual contexto de pandemia nos impõe. O Festival ganha ainda mais relevância neste ano marcado também pelas inúmeras manifestações de revolta do povo preto que ocupou as ruas contra o projeto de extermínio que insiste em se atualizar.

A chamada da Universidade oferece bolsas destinadas à difusão de obras artísticas (inéditas ou não) na linguagem do Teatro e da Performance que tenham a temática negra como principal elemento, em vídeo finalizado, para divulgação em plataformas digitais de hospedagem aberta.

A curadoria, convidada para estudar as propostas inscritas por estudantes universitárias(os) negras(os) de níveis: técnico, graduação e pós-graduação de todas as áreas de conhecimento da UFMG, organizou o seu pensamento a partir das poéticas apresentadas, considerando as subjetividades pontuadas nas 20 inscrições.

A partir dessa proposta do Festival, a equipe de curadoria discutiu sobre temática negra, teatro, performance e audiovisual, com interesse em criar uma base para acolher os trabalhos e para construir uma relação coletiva entre si. Esse processo foi espaço de continuidade de debates que rondam muitos de nós desde o início da pandemia. O Teatro Negro, um universo de possibilidades, criações e experimentações da linguagem

teatral se apresenta aqui no Festival de Teatro Negro On-line da UFMG através de cenas curtas e espetáculos, em vídeo.

A diversidade nos formatos das apresentações enriquece o processo de curadoria, já fortemente alimentado pelo caráter de pesquisa apresentado pela Universidade. Serão apresentados espetáculos e cenas em plataformas on-line, a partir de um registro gravado anteriormente a esse chamado ou desenvolvidos para participar do Festival e ainda trabalhos criados a partir das ferramentas virtuais.

Compõem a mostra das cenas: "Cordel ruim", de Thalís Vilas Dama; "Sankofa", de Dara Ayê Borges; "Baixa visão", de Raniele Barbosa; "A silhueta de Maria Efigênia", de Ana Elisa Gonçalves; "Alodê Iara", de Júlia Tizumba; "Fonte", de Ariane Maria; "Aparecida", de Renata Paz; "Ebó", de Anderson Ferreira; "Descesso", de Jéssica Pierina; "Quem ensinou a amar", de Felipe Oliveira; "Neginho(a) Prefeito", de Larissa Ferreira Santana; "O peso nas costas de minha mãe", de Kelly Spínola.

A mostra dos espetáculos é composta por três trabalhos: *A Sombra da Goiabeira*, de Marcus Carvalho; *E se todos se chamassem Carmem?*, de Anair Patrícia, e *Abismo*, de Amora Tito Ribeiro. Estes artistas integram dois grupos: Teatro Negro e Atitude, coletivo que tem 26 anos de trajetória e é uma importante referência na história do teatro mineiro, e Breve Cia, coletivo criado em 2016 e que, desde então, vem produzindo trabalhos de grande relevância para a cidade de Belo Horizonte.

Reiteramos a importância dessa iniciativa, que também se conecta a outras funções que a arte exerce: a de não se furtar de seu caráter político e social. Esse festival é também sobre apoio, comunidade e criação de futuro presente. Que essa primeira edição inaugure uma longa trajetória.

Axé.

Performances negras: raça e gênero na cena

Danielle Anatólio

O presente ensaio é parte da minha dissertação de mestrado, elaborada e aprovada no ano de 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Na dissertação, analisei as performances negras femininas, focando em obras que têm o corpo como vetor artístico na criação. Aqui, delinearei um panorama com quatro artistas negras que se sobressaíram no cenário artístico nacional do século passado e farei um paralelo apresentando as performers negras da cena contemporânea. Todas as performances pesquisadas têm em comum a ressignificação do corpo negro feminino, pois são obras que, acima de tudo, problematizam raça e gênero na cena. Além disso, este artigo tem objetivo de registrar os agrupamentos de mulheres negras na construção de Fóruns de Performances de Mulheres Negras, espaços criados para potencializar e visibilizar a arte que vem sendo produzida, protagonizada por elas.

Antes de adentrar o universo das produções femininas, bem como suas representações e reelaborações artísticas, é imprescindível levar em consideração o processo de desumanização ocorrido com mulheres e homens negros desde o período colonial. Forçados a viverem no Brasil, os africanos foram transportados, de forma compulsória e violenta, desde o século XVI, período em que a mão de obra indígena foi substituída pela mão de obra africana. Uma das justificativas para esta troca fundamentou-se na premissa de que o corpo negro teria resistência física maior do que o dos indígenas.

A animalização e a truculência recorrentes no cotidiano da escravidão eram ancoradas na perspectiva racista de assujeitamento e de desumanização dos negros, tratados como animais e transformados em objeto de uso e abuso dos senhores escravagistas, vivendo, assim, um processo avassalador de coisificação.

É conhecido um documento que orienta os proprietários na compra de "novas peças" e alerta para o perigo de calotes. Assim aconselha o Manual do Fazendeiro: "Circunstâncias a que se deve orientar toda a pessoa que deseja fazer uma boa escolha de escravos: pele lisa, não oleosa, de bela cor preta, isenta de manchas, cicatrizes ou odores demasiado fortes; com as partes genitais convenientemente desenvolvidas: isto é, nem pecasse pelo excesso, nem pela cainheza; o baixo-ventre não muito saliente; nem o umbigo muito volumoso; peito comprido, profundo, sonoro, espáduas desempenadas, sinal de pulmões bem colocados; pescoço em justa proporção com a estatura, carnes rijas e compactas; aspecto de ardor e vivacidade: reunidas ter-se-á um escravo que apresentará ao senhor todas as garantias desejáveis de saúde, força e inteligência".¹

Tratado como peça, coisa, e marcado profundamente pela desumanização, o corpo negro carrega estigmas que lhe foram postos desde o período da escravidão, tendo ainda profundas consequências na estrutura e na dinâmica sociais atualmente. Considerando que corpo é signo e é socialmente concebido,² podemos afirmar que, a partir do corpo, é possível compreender de que maneira a sociedade trata e situa determinada pessoa e no que isso implica, pois, assim como ressalta Isildinha Nogueira, o corpo humano é afetado pelas esferas biológica, religiosa, familiar, cultural, entre outras:

A sociedade privilegia um dado número de características e atributos que deve ter o homem, sejam morais, intelectuais ou físicas; esses atributos são, basicamente, os mesmos para toda a sociedade, embora possam ter diferentes nuances para determinados grupos, classes ou categorias que fazem parte da sociedade. É assim que, em função das aparências (atributos físicos), alguém é considerado como um indivíduo capaz ou não de cometer uma transgressão

¹ SCHWARCZ, Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão, 1996, p. 14.

² RODRIGUES, Tabu do Corpo, 1983.

(atributos morais), por exemplo. Isto significa que o corpo está investido de crenças e sentimentos que estão na origem da vida social.³

Seja no período colonial, em que negros eram tratados como peça e escolhidos “a dedo” de acordo com o padrão vigente colonizador, ou mesmo na contemporaneidade, ao negro é exigido um modelo ideal de brancura. Quanto menos negro, quanto menos traços negroides, melhor. Essa ideologia racial motivou um discurso sobre a miscigenação, em que o valor positivo é a branquitude, e o negativo, a negritude, trazendo efeitos a longo prazo, que ainda incidem sobre a percepção identitária dos indivíduos em sua experiência social, como também na figuração dos corpos de negros e brancos no campo das artes.

No Brasil, as exigências citadas acima chamam atenção pela dissimulação e sutileza com que são articuladas, já que somos uma cultura marcada pela ilusória democracia racial. Quantos, por exemplo, não são os anúncios de emprego em que são exigidos a clássica “boa aparência”? Quantos não são os termos para se referir a uma pessoa negra, como “mulata” ou “morena”? Mulheres e homens negros não se encaixam no ideal de “boa aparência”, pois o que configura esta clássica expressão são aspectos físicos semelhantes aos do europeu: pele clara, cabelo liso, olhos claros, nariz afilado, corpo magro e esguio. Pessoas com aspectos físicos negroides/afrodescendentes devem ser consideradas negras e não “mulatas”,⁴ até porque este termo está relacionado à mula, o que reforça a animalização do ser negro.

Devido a esse histórico, corpos negros ainda carregam marcas profundas. Até os dias de hoje, um corpo negro masculino causa medo nas ruas. Se um homem negro está passando por uma calçada, ele é recebido com olhares de estranhamento que, entrelinhas, subjuga este corpo geralmente como um marginal, ladrão ou mendigo. Pode-se comprovar isso através das chamadas “gerais” que os policiais executam

³ NOGUEIRA, Significações do corpo negro, 1998, p. 21.

⁴ A palavra “mulata” feminina de “mulato”, “mula” (animal híbrido, resultado do cruzamento de cavalo com jumenta ou jumento com égua). As palavras “mulato” e “mulata” foram usadas de forma pejorativa para os filhos mestiços das escravas com os senhores na época da colonização. Fonte: http://nacaomestica.org/invencao_da_mulata.pdf e <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/mulata-veio-de-mula-isso-torna-a-palavra-racista/>.

constantemente em corpos negros masculinos. Mesmo quando se tem um grupo de homens de diferentes raças, os negros permanecem sendo alvo da escolha dos policiais. Além disso, o homem negro carrega também em seu corpo o estereótipo de “bom de sexo” ou de “homem do pau grande”, como é reforçado pelo personagem “Negão da Piroca”,⁵ que aparece nas séries do canal *Porta dos Fundos* e, em geral, faz grande sucesso. Nesse caso, nota-se na rede de diálogo do canal que vários internautas usam o “Negão da Piroca” para diversas “brincadeiras” ofensivas e “engraçadas”, o que colabora para reforçar os estigmas.

Se o corpo do homem negro carrega esses atributos e sobrevive a uma realidade na qual sua dignidade enquanto pessoa é facilmente retirada, o corpo negro feminino transporta duplamente os estigmas construídos por uma sociedade não só racista como também machista e patriarcal.

Podemos dizer que, no caso das mulheres negras, há um peso maior, devido à questão de raça e gênero. Seus corpos exprimem três vertentes herdadas do período escravagista: a opressão do racismo, do machismo e da pobreza, e, exatamente por isso, a mulher negra ocupa o quarto lugar na pirâmide social:

A situação da mulher negra no Brasil de hoje manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto, *machista* (grifo nosso) e racista do país. Inúmeras pesquisas realizadas nos últimos anos mostram que a mulher negra apresenta menor nível de escolaridade, trabalha mais, porém com rendimento menor, e as poucas que conseguem romper as barreiras do preconceito e da discriminação racial e ascender socialmente têm menos possibilidade de encontrar companheiros no mercado matrimonial.⁶

Ser mulher negra é se localizar em uma situação desfavorável em diferentes áreas: no acesso à educação superior, à inclusão digital, ao mercado de trabalho; nas relações afetivas amorosas; nas artes, entre outros campos. É estar num contexto de marginalização e discriminação social, de uma sociedade embasada no sistema racista, sexista, patriarcal

⁵ Fonte: Porta dos Fundos <https://www.youtube.com/watch?v=Nq8ycRiCoSY>.

⁶ SILVA, A mulher negra, 2003, p. 8.

e, conseqüentemente, machista e misógino, e, por isso, é ser alvo de um profundo preconceito.

Assim, consideramos o pensamento feminista interseccional que:

Trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.⁷

A exemplo do que foi exposto acima, também se faz necessário mencionar o caso ocorrido com a africana Saartjie Baartman,⁸ que ficou conhecida como Vênus Hotentote e foi vítima das teorias eugenistas em voga no século XIX. Levada para a Europa, vivenciou a opressão não só por ser mulher negra, mas também por pertencer à etnia africana Khoisan. Saartjie foi exposta em diversos museus, circos e espaços públicos na Europa. Tratada como objeto e tida como anômala, Saartjie teve seu corpo considerado deformado devido às “marcas” que sustentava. Nessa época, não só Saartjie, mas também outros africanos, eram expostos em feiras, teatros e exposições, como se fossem meros objetos.

Creio que, para pensar o teatro e a performance do corpo negro feminino, faz-se necessário problematizar o lugar social que a mulher negra ocupa, além de considerar que esses corpos tão estigmatizados têm impressa secularmente em si uma multiplicidade de marcas. Se existe toda uma construção pejorativa sobre o corpo de cor preta, este passará por um processo incômodo sob o olhar colonizador ainda existente nas sociedades, pois, como ressalta Foucault, o corpo “é uma jaula desagradável, na qual terei que me mostrar e passear. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado”.⁹

⁷ CRENSHAW, Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero, 2002, p. 177.

⁸ Saartjie Baartman morreu em 1815, mas seu esqueleto e uma reconstrução de seu corpo ficaram à exposição do público no Museu do Homem, na França, até 1975. Apenas em 2002, seus restos mortais foram devolvidos à África do Sul. Fonte: <https://www.geledes.org.br/o-corpo-da-mulher-negra-como-pedaco-de-carne-barata/>.

⁹ FOUCAULT, El cuerpo utópico, 2010, p. 3.



Imagem 1: Saartjie
'Sarah' Baartman
Fonte: [https://
wellcomecollection.org/
works/e3rxn3ux](https://wellcomecollection.org/works/e3rxn3ux)

As marcas incutidas no corpo da mulher negra são atualizadas e não se desfazem com o passar do tempo, dado que estamos numa sociedade machista, sexista e racista, que, a todo instante, colabora para manter esta realidade latente na memória corpórea. Luiza Bairros (1953-2016),¹⁰ sempre que falava sobre mulheres negras, usava a frase: “Nós carregamos a marca”. Essa marca que Bairros se referia está relacionada, sobretudo, à raça/cor e à sexualidade das mulheres negras, ao que foi

¹⁰ Luiza Bairros (1953-2016) foi militante do movimento negro e do movimento de mulheres negras. Mestre em sociologia, foi ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil, entre 2011 e 2014.

vinculado sobre nossos corpos e às representações estereotipadas feitas sobre os mesmos. É neste sentido que bell hooks também afirma:

Essas representações incutiram na cabeça de todos que as negras eram só corpos sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como "símbolo sexual", os corpos femininos negros são postos numa categoria, em termos culturais, tidas como bastante distante da vida mental.¹¹

Desse modo, os corpos de mulheres negras carregam as marcas associadas ao histórico colonizador, e, estas marcas, des-cobertas, mantêm-se vivas, como ressalta Suely Rolnik:

[...] uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância. Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de "desassossego".¹²

Mas, se, por um lado, mulheres negras portam essas marcas da estereotipia, por outro, levam em seus corpos histórias e símbolos de resistências e ancestralidades, elementos que fazem parte da herança africana e que, mesmo com o processo colonizador de embranquecimento, marcaram também a cultura e a história brasileira. "Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou 'nações' de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil profundas marcas".¹³

Tradicionalmente, dentro da cultura africana, o corpo é expressão máxima; as sociedades africanas utilizam o corpo como meio de comunicação e de conexão com o mundo. Isso acontece, por exemplo, com o Griot, que utiliza não só sua voz, mas também seu corpo para contar aos mais novos suas histórias. Nas diferentes linguagens artísticas, o corpo é o centro vivo. Por isso, a dança, o teatro, a performance, a música não

¹¹ HOOKS, *Intelectuais negras*, 2005, p. 469.

¹² ROLNIK, *Pensamento corpo e devir*, 1993, p. 2.

¹³ SANTOS, *Os Nagô e a Morte*, 1998, p. 27.

são artes que se separam; para o africano, elas são um grande corpo e estão intimamente ligadas.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano.¹⁴

As performances negras pesquisadas tecem-se a partir do corpo, levando em consideração os elementos de matriz africana, não só estéticos, mas simbólicos. O corpo em cena revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica¹⁵ e reverencia suas motrizes culturais. Essas motrizes, segundo Zeca Ligiero,¹⁶ são um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos africanos e que, ao mesmo tempo, mantêm a tradição transformando-a.

Performers negras: a presença de mulheres negras na cena

Primeiramente, é necessário abordar a correlação de gênero e raça existente no histórico do Brasil – uma sociedade marcada por um passado escravista – na perspectiva da arte construída por mulheres negras. Mulheres que trilharam suas trajetórias diante a duas demarcações sociais: a de gênero, por serem mulheres; e a de raça, por serem mulheres de pele preta. As produções antes realizadas pelas mulheres negras, de uma época recente a pós-abolição da escravidão, muito contribuíram para que, hoje, nós, artistas negras, façamos uma arte que, acima de tudo, perpassa por uma crítica relacionada ao debate feminista negro tão discutido nos últimos anos. Quero dizer com isso que representatividade importa, sim, e que o movimento da roda,¹⁷ iniciado por aquelas que

¹⁴ LIGIÉRO, Corpo a corpo, 2011, p. 131.

¹⁵ FALCÃO, Corpo e ancestralidade, 2002.

¹⁶ LIGIÉRO, Corpo a corpo, 2011.

¹⁷ A Roda é uma palavra muito falada e difundida dentro da cultura negra e indígena, já que refere-se a fazer junto, no coletivo. Não tem caráter singular, mas plural. A Roda é onde tudo se inicia, diz respeito também à naturalidade cíclica da vida. Assim, quando falamos em movimento, em Roda, queremos nos referir a quem veio antes, a quem está hoje e aos que ainda virão. É um movimento moto-contínuo e horizontalizado.

nos antecederam, repercute ainda no que hoje estamos criando; especialmente as produções artísticas criadas para desconstrução da estereotipia atribuída sobre nossos corpos, imagens e pela liberdade de sermos, fazermos e falarmos o que quisermos. No caso da mulher negra, essa estereotipia acontece de maneira bastante profunda, ao desumanizar e rebaixar seu corpo negro feminino à hipersexualização. Isto impede que esta mulher tenha sua condição plena de tratamento enquanto pessoa e está interseccionalizado pelas demarcações de gênero e raça. Assim, ressalto o pensamento de Sueli Carneiro na denominação de *subalternização do gênero segundo a raça*:

As imagens de gênero que se estabelecem a partir do trabalho enrudecedor, da degradação da sexualidade e da marginalização social, irão reproduzir até os dias de hoje a desvalorização social, estética e cultural das mulheres negras e a supervalorização no imaginário social das mulheres brancas, bem como a desvalorização dos homens negros em relação aos homens brancos. Isso resulta na concepção de mulheres e homens negros enquanto gêneros subalternizados, onde nem a marca biológica feminina é capaz de promover a mulher negra à condição plena de mulher e tampouco a condição biológica masculina se mostra suficiente para alçar os homens negros à plena condição masculina tal como instituída pela cultura hegemônica.¹⁸

A subalternização de gênero correlacionada à raça implica em uma hierarquia social, na qual a mulher negra ainda ocupa o quarto lugar na pirâmide social, tendo seu corpo objetificado, sua intelectualidade e potencialidade artísticas descredibilizadas, o que a coloca em situação de vulnerabilidade dentro da sociedade e dos contextos artístico-intelectuais. Portar uma pele negra na condição de mulher traz um enunciado de significações que é determinante de um lugar social, no qual a imagem da mulher negra está intimamente ligada à servidão. Logo, estar presente na cena artística brasileira torna-se desafio, à medida que essa mulher busca romper com o imaginário imposto, que não delega à mesma sua condição de pessoa crítica-criativa e não a reconhece como artista em potencial. Reduzir sua imagem à coisa e à pessoa apta para servir desde a cozinha à cama nega-lhe toda e qualquer subjetividade.

¹⁸ CARNEIRO, Enegrecer o feminismo, 2003. apud RATTIS, Gênero, raça e espaço, 2003, p.4.

Em tempos passados, homens e mulheres negras encontraram muitos obstáculos para ocuparem espaços e circularem na cena artística brasileira. No fim do século XVIII, quando a arte teatral já não estava mais ligada aos espaços religiosos, porém ainda era vista como profissão marginalizada e imbuída de discriminação na sociedade, o artista negro, segundo Mendes,¹⁹ ocupou locais, como a Casa da Ópera e Comédia (RJ) e contava com um elenco majoritariamente negro:

[...] os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros (...). O próprio Tomás Antônio Gonzaga, bem antes, numa de suas *Cartas chilenas*, comentara sob a voz de Critilo: “Ordena-se também que nos teatros/Os três mais belos dramas se estropiem/Repetidos por bocas de mulatos”. Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas superiores. Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito.²⁰

Contudo, conforme também ressalta Mendes,²¹ é após a vinda da família Real, em 1808, com o ideal de modernidade ao Rio de Janeiro, que buscou-se europeizar e embranquecer a cultura brasileira. Aqui o ator negro (ou *mulato*, como eram chamados os de pele mais clara) sai involuntariamente de cena para dar espaço aos brancos, os quais, a partir de todo um incentivo cultural, trazido por esse ideal moderno, ocupam agora a cena artística, calcada numa arte de parâmetros eurocêntricos:

Companhias estrangeiras de teatro declamado, de dança, de canto, tornaram-se frequentes nos teatros da época, quer durante a permanência de D. João VI, quer durante os anos do Primeiro Reinado. O ator negro desaparece dos palcos fluminenses, pelo menos os que representavam papéis importantes.²²

É a partir desse contexto que o artista negro passa a ter sua imagem estereotipada. Com a prioridade de visibilidade para o branco, o/a

¹⁹ MENDES, A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888, 1982.

²⁰ MENDES, A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888, 1982. *apud* SANTOS, A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro, 2015, p.1.

²¹ MENDES, A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888, 1982, p.3.

²² MENDES, A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888, 1982. *apud* SANTOS, A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro, 2015, p. 1.

artista de pele preta começa a ser representado pelos próprios brancos, que pintam sua pele de preto e os caracterizam, representam e figuram de maneira grotesca, exagerada e estigmatizada, ou seja, o negro passa por um processo de invisibilidade cênica.

Diante disso, artistas negros precisaram se agrupar e se organizar coletivamente para conquistarem espaço na cena e afirmar seu protagonismo. Surgem, então, a Companhia Negra de Revistas e o Teatro Experimental do Negro, respectivamente, em 1926 e 1944, dois grandes referenciais na história da arte negra. Deste último grupo, resalto a participação das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, que se destacaram também na teledramaturgia, tornando-se referências para muitas outras mulheres negras que viriam depois a se tornar artistas. Além destas, trataremos de Plácida dos Santos e Ascendina dos Santos, mulheres negras desconhecidas na historiografia da arte.

Plácida dos Santos foi cantora, atriz e dançarina, que se destacou no final do século XIX, época em que o Brasil viveu um momento de efervescência cultural, sobretudo no Rio de Janeiro, então capital do país, com influências do cosmopolitismo²³ e dos elementos das tradições populares de várias regiões do país. Dentro desse contexto cultural, estava inserido o maxixe, dança de matriz africana, que foi exibido em Paris por Plácida dos Santos representando o Brasil. Como podemos verificar em Velloso:

No início do século XX, a temática de uma “dança nacional” desencadeia discussão apaixonada, revelando-se o papel estratégico da cultura sensível como um dos referenciais organizadores da vida social (...). O maxixe inspira crônicas literárias, caricaturas, conferências, favorecendo também o surgimento de novos vocábulos e gírias. Na imprensa, um fato contribuiria para dar dimensão inusitada à dança. Em 1913, um casal *de brancos* (grifo nosso) brasileiros apresenta o maxixe, em Paris, no Teatro Olympia (...). Na realidade, a história desse intercâmbio entre Paris e Rio de Janeiro começara bem antes de 1913. O maxixe já era conhecido na França. Entre 1898-1901, a mulata Plácida dos Santos apresentara-se no Folies Bergère.²⁴

²³ VELLOSO, Cidade dos sentidos, 2004.

²⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. Texto apresentado na III Journée d`Histoire des Sensibilités. Paris, EHES, 14 de Março de 2007. VELLOSO, Cidade dos sentidos, 2007, p. 157.

Embora Plácida dos Santos seja referenciada por Velloso como “mulata”, nesta pesquisa, iremos referenciá-la como uma mulher negra, entendendo que há toda uma significação sobre a etimologia da palavra “mulata” e, especialmente, por compreender que, nessa época, imperou dentro da sociedade brasileira o ideal da mestiçagem, o qual teve como desdobramento o apagamento do legado da cultura negra. Assim, entendemos que termos como “negro” e “negra” foram preteridos por palavras como “mulata” e “morena”.

Pelo que consta no Dicionário da Música Popular Brasileira (criado pelo Instituto Cultural Cravo Albin), Plácida dos Santos, embora fosse atriz e dançarina, revelou-se também uma grande cantora, que circulou em cabarés e cafés-cantantes, destacando-se também em apresentações no Teatro Santana, atual Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Sobre ela, o memorialista Alexandre Gonçalves Pinto declarou, no Dicionário da Música Popular Brasileira:

Digna de admiração, foi em seu tempo uma garganta de ouro. Sabia cantar com gosto as modinhas brasileiras, lundús bahianos apimentados e buliçosos, e também dizer com arte os monólogos humorísticos. Ela foi uma estrela que brilhou em todos os palcos brasileiros do Sul ao Norte. Fez a sua época de admiração e deslumbramento no antigo Eldorado, sito ao Becco do Imperio na Lapa, onde tornou-se o ídolo das platéias. Era a Plácida dos Santos nesta ocasião uma bela morena cor de jambo com todos os requisitos de uma artista consumada.²⁵

De acordo com essa declaração, podemos deduzir que seria Plácida uma mulher negra de pele mais clara. Sua história, que aponta considerável destaque na cena artística do início do século XX, é ainda pouco conhecida e carece de pesquisa e aprofundamento teórico. Embora tenha encontrado poucas fontes a respeito da trajetória de Plácida, arrisco-me a dizer que seu sucesso esteve relacionado ao fato de ter sido ela uma mulher negra de pele mais clara e, sobretudo, de que, em suas performances, seu corpo reafirmava o lugar social posto para

²⁵ Esse depoimento consta no site do Dicionário da Música Popular Brasileira. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/placida-dos-santos/dados-artisticos>.

a mulher negra, considerada “mulata”, através da dança de expressiva sensualidade e sexualização. Sobre isto, Velloso nos informa:

De forma mais sistemática começava a ser elaborada a imagem de um Brasil-mestiço, mais precisamente de um corpo mulato (...). Essa imagem de um corpo mulato, erotizado, alegre e bárbaro aparece na imprensa no momento em que fazia sucesso, nos palcos europeus, atores brasileiros mulatos como Plácida dos Santos e a dupla de cançonetistas Geraldo Magalhães e Nina Teixeira (1908/1909).²⁶

Ao contrário do que ocorrera com Plácida, uma negra de pele mais clara, intitulada “mulata do maxixe”, Ascendina Santos, negra de pele preta, destacou-se na cena carioca com louvor. Porém, mesmo diante da grande repercussão, poucas foram as críticas recebidas que não passassem pelo crivo da ironia, deboche ou dúvida com relação à sua capacidade artística. Ascendina era cozinheira e participou da Companhia Carioca de Burletas. Embora existam poucas pesquisas com profundidade sobre sua história, o trabalho de dissertação de Paulo Almeida muito contribui para que possamos conhecê-la e compreender o contexto no qual esteve inserida. Segundo Almeida:

A trajetória de Ascendina Santos lança luzes sobre a tentativa de ascensão social por parte de indivíduos de cor no meio artístico e as lutas diárias que deveriam travar para conquistarem status de igualdade artística e social (...). Ascendina foi descoberta por Pascoal Segreto, empresário da Companhia Carioca de Burletas do Teatro Carlos Gomes. Em torno dela foi construída a imagem estereotipada da empregada, que expressava um pensamento comum da virada do século XIX para o XX, a qual os homens achavam que tinham livre acesso a seus corpos por julgarem social e racialmente inferiores.²⁷

Fica evidente, em Almeida, a dificuldade que Ascendina, bem como outros artistas de seu tempo encontraram ao tentarem ocupar espaços que privilegiavam o acesso à população branca. Uma negra, mesmo que artista, tinha sempre sua imagem associada às profissões subalternizadas. Independentemente de seu sucesso e da sua potencialidade artística, a

²⁶ VELLOSO, Narrativa da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o Maxixe, 2009, p. 86.

²⁷ ALMEIDA, A presença negra no Teatro de Revista, 2016, p. 94.

imagem de Ascendina fora atrelada à da empregada doméstica, como podemos constatar também em Nepomuceno:

A insistência de parte da imprensa em apontar o serviço doméstico como único lugar que os negros deveriam ocupar revela um temor que provocava uma presença cada vez mais frequente – e bem sucedida em termos de recepção do público – de artistas negros no mundo do divertimento da Capital Federal. Estava recente na memória da cidade o sucesso alcançado no início daquele ano de 1926 por uma das integrantes da Companhia Carioca de Burletas, em atuação no Teatro Carlos Gomes. Ex-cozinheira negra, Ascendina dos Santos, cujo nome sequer constava nos cartazes da peça, "eclipsou totalmente o brilho de todas as nossas estrelas", como reconheceu o Globo, tornando-se a principal atração do espetáculo.²⁸

Deve-se levar em conta que esta estereotipização sofrida por Ascendina está intimamente ligada ao fato de sua pele escura, diferente do que ocorrera com Plácida. Na obra *Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*, Abreu ressalta os escárnios e preconceito vivenciados por Ascendina:

Foi possível acompanhar a força do racismo em relação à uma atriz negra como Ascendina Santos, em oposição à valorização da mistura do café-com-leite, a desejada mulata, em tese, a preferência nacional. Pretensamente ex-cozinheira e moradora na Praia (favela) do Pinto, Ascendina recebeu adjetivos negativos e irônicos: "artista de azeviche", "carvão nacional", "branca das neves" e "clara branca das neves". Até mesmo no jornal *O Malho*, de 1926, sua imagem era reproduzida em destaque, mas com pouquíssimo glamour, se comparada à de outras artistas de Teatro de Revistas.²⁹

Percebe-se que o estereótipo sobreposto a Ascendina é bem diferente ao que foi posto a Plácida. Esta também foi estigmatizada, mas no viés da sexualização, o que também é, no mínimo, absurdo e violento. Entretanto, tendo ela a pele mais clara, pôde ser "elevada" a um outro tipo de crítica que não a do deboche. Não quero dizer que isso seja aceitável. Contudo, é preciso ressaltar que, enquanto Plácida recebera elogios e seu sucesso foi admissível, como a "mulata do maxixe", possibilitando-lhe inclusive fazer sucesso em Paris, Ascendina foi alvo de deboche, gozações e tivera sua

²⁸ NEPOMUCENO, Testemunho de Poéticas Negras, 2006, p.136

²⁹ ABREU, Da Senzala aos Palcos, 2017, p. 98

imagem relacionada exclusivamente a uma negra serviçal. A sua pele preta enunciou e delimitou a sua mobilidade social nessa época, pois uma cor nunca é apenas uma cor, como bem coloca Leda Maria Martins: “a cor de um indivíduo nunca é exatamente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas”.³⁰

Isto se correlaciona à ideia do embranquecimento vigente no Brasil, que, principalmente naquela época, buscava mostrar uma imagem de nação mestiça, na qual os elementos da cultura negra eram apropriados, como a dança do maxixe e o lundu, mas revestidos por uma máscara branca, na qual se usa o que é negro, entretanto não se denomina como negro. A ideia da mestiçagem delineou-se especialmente sobre a invisibilidade do negro de pele preta.

Tanto Plácida quanto Ascendina tiveram seus corpos negros femininos violentados pelo resquíio da colonização. A primeira teve sua imagem reforçada à erotização, a mulata que está disponível para servir sexualmente; e a segunda teve sua imagem reforçada à subserviência da casa grande, ou seja, um corpo negro também disponível, mas com exclusividade para os espaços da domesticidade.

Essa lógica em que se hierarquiza a discriminação racial pelo nível de melanina em que estão submetidas as pessoas negras ainda é vigente no Brasil. Mesmo hoje, no século XXI, as artistas negras de pele preta são preteridas diante das artistas negras de pele mais clara, como foi o caso de Plácida. Os desafios vividos, no início do século XX, pelas negras artistas são ainda presentes e tecidos de forma camuflada, principalmente por serem sustentados pela branquitude que age de maneira bastante silenciosa. Plácida dos Santos e Ascendina dos Santos foram mulheres negras artistas que performavam no cenário artístico do Rio de Janeiro, enfrentando não só as discriminações tangenciadas pela questão da raça, mas também de gênero. Creio que ambas merecem ser pesquisadas com mais profundidade e evidenciadas na história da arte feita por mulheres que carregam todo um significado em seus corpos negros femininos.

³⁰ MARTINS, A Cena em Sombras, 1995, p. 35

“Representatividade importa, sim!”

A expressão “representatividade importa, sim” tem sido bastante utilizada por diversos ativistas sociais. Ela se refere à necessidade de se ter pessoas como referenciais nos marcos da história social, especialmente nos espaços de poder, seja na televisão, no campo acadêmico, na literatura, nas artes, nos esportes, na religiosidade ou nas outras esferas sociais. Independente de qual esfera seja, a representatividade importa muito para as pessoas negras. A história do povo negro no Brasil foi escrita e narrada por brancos, com uma visão eurocentrista e colonizadora, o que pode ser comprovado nos livros didáticos, que, por muitos anos, desconsideraram a presença de negras e negros enquanto pessoas portadoras de conhecimento, intelectualidade e saberes. Assim, ao longo do tempo, a história do Brasil foi registrada pelo olhar do branco, embora estivessem os negros paulatinamente fazendo suas histórias e buscando romper barreiras para ocuparem os espaços que sempre lhes foram negados.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) quando surge, em 1944, tem, desde seu início, uma postura política muito contundente: mostrar a existência do negro e sua negritude. Para além de um grupo teatral, o TEN foi um grupo que buscou discutir políticas de acesso para negros, desde a alfabetização até a visibilidade cênica. Com seu surgimento, o grupo propõe uma nova linguagem em cena, na qual foi possível existir uma dramaturgia de textos afro-brasileiros que fizeram referência, por exemplo, aos orixás e à ancestralidade africana. O TEN “implicou na recusa de um lugar pré-determinado e no questionamento desta determinação que o palco mostrava como reflexo das interações de toda sociedade”.³¹

Foram participantes do TEN diversos atores e atrizes, entre eles destacaram-se: Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Agnaldo Camargo, Ruth de Souza, Léa Garcia, entre outras/os. Não tratarei sobre a história do grupo, mas aqui o menciono pelo fato de Ruth e Léa serem oriundas do TEN e devido à importância de sua representatividade para o surgimento dos outros grupos de teatro negro após a segunda metade do século XX; como, por exemplo, o grupo do qual fiz parte, em Belo Horizonte, *Teatro*

³¹ ROSA, Teatro Experimental do Negro, 2007, p. 118.

Negro e Atitude; Bando de Teatro Olodum, na Bahia; *Caixa Preta*, no Rio Grande do Sul; *Os Crespos*, em São Paulo; *Cia dos Comuns*, no Rio de Janeiro; e, atualmente, os "quilombos urbanos" – como são chamadas as *Segunda Preta*, em Belo Horizonte; *Segunda Crespa*, em São Paulo; *Segunda Black*, no Rio de Janeiro; *Terça Preta*, em Salvador, e *Terça Negra*, em Recife.³² Numa sociedade em que o ator negro ainda encontra dificuldade para colocar sua cara preta na cena artística, a existência do TEN foi fundamental para a reafirmação da luta pela visibilidade de artistas negros, não só nos palcos, como em outros campos.

As atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia são mulheres que se destacaram não só no TEN, mas também na história da dramaturgia televisiva e no cinema. Léa Garcia estreou na televisão pela TV Tupi e, no ano de 1972, iniciou na Rede Globo, na qual atuou em mais de 29 novelas e séries globais. No cinema, fez mais de 20 filmes; e peças teatrais foram 20. Recebeu o prêmio como melhor atriz em *As Filhas do Vento*,³³ no Festival de Gramado, em 2004. E, embora não seja atriz contratada da Globo, faz participações na emissora com relativa regularidade.³⁴

Já Ruth de Souza³⁵ foi a primeira negra a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1968. Atuou nas TVs Excelsior, Record, Tupi e, também em 1968, foi contratada pela Globo, na qual fez mais de 37 participações, entre novelas e séries. Já no teatro, fez 19 peças e, no cinema, Ruth fez 28 filmes, recebendo o prêmio de melhor atriz, em 1954, no Festival Internacional de Cinema de Veneza, pelo filme *Sinhá Moça*.³⁶ Além deste, também recebeu, junto à Léa Garcia, o prêmio de melhor atriz no Festival de Gramado, de 2004, com o filme *As Filhas do Vento*.

Embora as duas atrizes tenham alcançado certo sucesso no histórico televisivo, pode-se dizer que são casos isolados e que esse sucesso nunca chega a ter a mesma importância e repercussão que aquele

³² A *Terça Preta* e *Terça Negra*, bem como as *Segundas Pretas*, *Crespa* e *Black* são grupos de artistas negros e negras que promovem espaço para dar visibilidade ao trabalho de jovens artistas negros de suas respectivas cidades.

³³ Filme *As Filhas do Vento*, dirigido de Joel Zito Araújo.

³⁴ Essas informações constam no acervo do memorial da Rede Globo de Televisão. Para acessar: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/lea-garcia/lea-garcia-trajetoria.htm>

³⁵ Essas informações constam no acervo do memorial da Rede Globo de Televisão. Para acessar: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/ruth-de-souza.htm>

³⁶ Filme *Sinhá Moça*, dirigido por Tom Payne e Oswaldo Sampaio, estreado em 1953.

conseguido por atrizes brancas. Não é novidade alguma que a televisão brasileira supervaloriza o ideal de beleza branco e que produz roteiros que não prezam pela positividade da imagem negra. Quando falam sobre negros, geralmente, reforçam os estereótipos com personagens em vulnerabilidade social: na favela, sagas de empregadas domésticas, mulheres sexualizadas ou personagens cômicos caricaturais. No ano de 2000, Joel Zito produziu o documentário *A Negação do Brasil*, no qual expõe claramente o preterimento do negro na televisão. Para ele:

Examinar a representação dos atores e das atrizes negras em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e dramaturgica do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela, mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo. Essa afirmativa pôde ser constatada na pesquisa que fizemos sobre a representação do negro na história da telenovela brasileira, que deu origem ao filme e livro *A Negação do Brasil*.³⁷

Diante disso, compreendemos que essas atrizes só conseguiram traçar sua trajetória artística ao terem que vivenciar inúmeras vezes personagens subalternizados, o que sabemos que corrobora os estigmas sobrepostos secularmente sobre a imagem da/o negra/o. Todavia, minha intenção neste texto é sobretudo enfatizar o quão importante foi e é a trajetória de Ruth de Souza e Léa Garcia, no que diz respeito à representatividade feminina. Lembro-me, por exemplo, da minha reação durante a infância quando as assistia nas novelas. Com desejo de atuar desde criança, eu, menina negra periférica, que só pude ir a um teatro aos 16 anos, inspirava-me nas mulheres negras que apareciam na televisão. Eram poucas, mas isso serviu para que eu visualizasse a possibilidade e mantivesse vivo o sonho de me tornar tão bonita, competente e profissional como elas.

Considerando que a mídia televisiva prioriza atrizes brancas, de beleza ancorada em padrões europeus, ver Léa e Ruth atuando foi muito relevante, não só para mim, como para outras artistas de diferentes gerações. Exemplo disso é a homenagem que ambas receberam da

³⁷ ARAÚJO, *A Negação do Brasil*, 2000, p. 979.

SegundaPRETA e da *Segunda Black*. Esse primeiro, quando estreou, em janeiro de 2017, decidiu escolher Ruth de Souza para ser a primeira homenageada.



Imagem 2: SegundaPRETA 2017 homenageia Ruth de Souza
Fonte: <https://m.facebook.com/segundapreta/>

Já o *Segunda Black*, que teve sua primeira edição, em fevereiro de 2018, homenageou Léa Garcia.



Imagem 3: Segunda Black 2018 homenageia Léa Garcia
Fonte: <https://www.facebook.com/asegundablack/>

A escolha de homenagear essas duas atrizes é, acima de tudo, uma reverência ao legado do Teatro Experimental do Negro e, no caso da *SegundaPRETA* (projeto que participei da formação), a escolha também se deu porque decidimos visibilizar as mulheres, queríamos priorizá-las. Mesmo diante da realidade excludente a que foram e ainda estão submetidas, sendo constantemente preteridas por atrizes brancas de sua geração, como Fernanda Montenegro, Nathália Timberg e Laura Cardoso, entre tantas outras, Ruth e Léa tornaram-se grandes atrizes e muito colaboraram para demarcar representatividade, não só para o público negro, que se sente representado na tela e no palco, mas, especialmente, para as atrizes e demais artistas negras que vieram após a sua geração.

As Performers negras da atualidade

Nos últimos anos, muitas artistas negras têm criado obras artísticas cujo fio condutor sejam as questões corpóreas, o feminino e o feminicídio, entre outras temáticas relativas ao universo da mulher e da mulher negra brasileira, de maneira específica. Essas mulheres utilizam a arte, a poesia, o discurso crítico e o próprio corpo como dispositivos políticos e campos de batalha para falarem de suas corpo-vivências. São mulheres, como já falamos, que encontram muitos percalços na trajetória artística, desde o fato de portarem uma pele negra até o reconhecimento e acesso aos espaços de poder, como na dificuldade em aprovações em editais públicos. Para expressar, figurar e articular suas experiências femininas singulares, essas artistas têm promovido espaços de trocas e de conhecimento em que seja possível agregar e visibilizar cada vez mais mulheres.

Nesse sentido, têm ocorrido alguns projetos de fundamental relevância para as performances negras femininas: em 2018, foram produzidos o Fórum OBINRIN³⁸ – Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista, o Fórum CORPAS³⁹ – Encontro de Performances de Mulheres Negras/RJ e TACULAS – Fórum de Performance de Mulheres Negras/MG.

³⁸ Informações sobre o Fórum retiradas do site: <https://plataformaaraka.wixsite.com/obinrin/revista-obinrin>.

³⁹ Informações sobre o Encontro retiradas do site: <https://plataformaaraka.wixsite.com/obinrin/revista-obinrin> e <https://revistaquilombo.com.br/a-arte-contemporanea-das-mulheres-negras/>

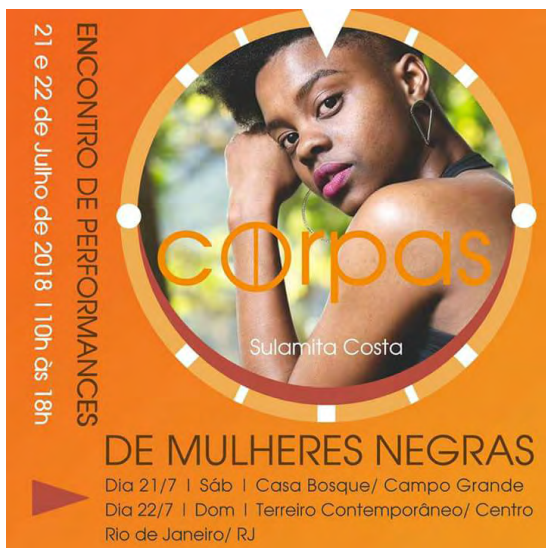


Imagem 3: Flyer Fórum
Corpas
Fonte: Arquivo pessoal

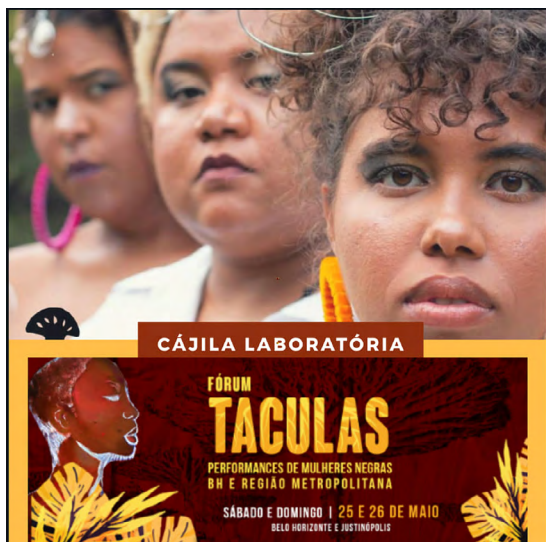


Imagem 4: Flyer Fórum
Taculas
Fonte: Arquivo pessoal

O Fórum OBÌNRIN foi realizado no Espaço Cultural da Barroquinha, em Salvador, entre os meses de maio e julho de 2018, e idealizado e coordenado pela atriz e performer Laís Machado. Trata-se de uma ocupação artística, feminista e negra, que possui o objetivo de dar visibilidade às produções contemporâneas de artistas negras e seus discursos, bem como discutir o apagamento histórico de mulheres negras que foram relevantes no cenário cultural e político da cidade, além de propor novas redes entre artistas afrodiáspóricas brasileiras e latino americanas.

Já o CORPAS – Encontro de Performances de Mulheres Negras ocorreu em 21 e 22 de julho de 2018, no Rio de Janeiro. Idealizei esse Encontro e fiz a curadoria com as artistas Mariana Maia, Laís Castro e Simone Ricco. Tratou-se de uma ação configurada para reunir, promover trocas de experiências e ampliar a visibilidade de fazeres artísticos. Um ano depois é construído o Fórum TACULAS, em 25 e 26 de maio de 2019, com objetivo muito semelhante ao CORPAS. Neste, realizei a curadoria com as artistas mineiras Anair Patrícia, Zora Santos, Giovanna Heliodoro e Sabrina Rauta.

O Fórum propôs pensar o ato performático de mulheres negras, seus significados, sua produção e sua circulação, priorizando refletir sobre performances realizadas nas periferias, espaços atravessados por inúmeros fatores socioculturais que pesam sobre a produção e circulação dos projetos artísticos.

Além desses dois eventos, é importante evidenciar as mulheres que têm usado o corpo na performance, especificamente como vetor para suas criações. Dentre as que têm se destacado, ressalto: Jaqueline Elesbão e Mônica Santana, de Salvador; Priscila Rezende e Danielle Anatólio, de Minas Gerais; e Michelle Mattiuzzi, de São Paulo. Vejamos:

1) Jaqueline Elesbão – dançarina, coreógrafa, performer, concebeu a performance *Entrelinhas*, que trata de um manifesto frente à barbárie que as mulheres vêm sofrendo ao longo dos anos por um sistema opressor. Esse corpo que vimos em cena é um corpo político, que tem como potência os seus marcadores sociais: ser mulher e negra. A montagem retrata as lutas diárias das mulheres para afirmar a autonomia de seus

corpos. A potência vem das imagens que denunciam a violação e o abuso desses corpos.⁴⁰

2) Mônica Santana – atriz e jornalista em Salvador, criou o solo *Isto Não é uma Mulata* e ganhou o Prêmio Braskem de Teatro, como Revelação, em 2015. Partindo da famosa frase proferida por Gilberto Freyre “Branca para casar. Mulata para fornicar. Negra para trabalhar”, a artista tece obras que questionam as formas de representação da mulher negra: seja a mestiça hipersexualizada, de formas exuberantes e sempre disponível para o sexo, seja a negra escura para o serviço braçal;⁴¹

3) Priscila Rezende – performer, artista visual e protagonista de *Bombriil*, performance que já circulou em diversos países. Na obra, Priscila ressignifica o corpo negro em cena; por meio do cabelo, a performer traz a crespitude como potência cênica, reafirmando a identidade negra feminina.

4) Danielle Anatólio – Nos últimos anos, vem se dedicando a construções cênicas que positivem o corpo da mulher negra, trabalhando a descolonização da corpA⁴² feminina. Performances, como *Medeia*, *Antígona* e o monólogo *Lótus* vêm se destacando no cenário artístico. *Lótus* trata da solidão e hipersexualização do corpo negro feminino, sendo vencedor de melhor espetáculo pelo Prêmio de Artes Cênicas Negras Leda Maria Martins/2018.

5) Michelle Mattiuzzi – é performer, ativista e pesquisadora de corpo. Em *Merci Beaucoup, Blanco!*⁴³ a performer pinta-se e apropria-se da cor para compor imagens com o corpo em movimento. Sua performance é um fragmento de um gesto mínimo, um ruído constante que incomoda e marca o tempo de repetir. O corpo fica branco, a máscara alva; o gesto vai ganhando intensamente até se multiplicar. Em 2017, Michelle foi a segunda colocada do PIPA On-line, com 2.965 votos.⁴⁴

⁴⁰ Informações retiradas do site: <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/181/entrelinhas>.

⁴¹ Informações retiradas do site: <http://correionago.com.br/portal/projeto-isto-nao-e-uma-mulata-discute-representacoes-da-mulher-negra/>.

⁴² CORPAS é o nome dado ao Encontro de Performances de Mulheres Negras ocorrido no Rio de Janeiro em 21 e 22 de julho de 2018. A mudança de corpo para corpA é para ressaltar o gênero e a potência existente nas diversas corporeidades de mulheres negras.

⁴³ Fonte: <http://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/portraits>.

⁴⁴ Fonte: <http://www.premiopia.com/vencedores-2017/>.



Imagem 5 e 6: Performer
Danielle Anatólio
Foto: George Magaraia, 2018.

Considerações finais

Embora as mulheres negras permaneçam sendo vistas como disponíveis para servir desde a cama até a cozinha, o caminho que temos trilhado deflagra em ações e criações que nos priorizam enquanto sujeitas de nossas próprias histórias, e isto vem sendo feito à medida que nos reunimos para fortalecer nossa subjetividade e competência artística, como ocorre nos Encontros e Fóruns.

É perceptível nas performances que as mulheres elaboram ações políticas de reconexão consigo mesmas e de reconstrução de identidade, são atitudes ancoradas dentro da discussão do empoderamento feminista negro, que pauta novos conceitos e necessidades existentes para os corpos negros femininos. Assim, as mulheres se apropriam e elaboram o corpo como território político e poético; um corpo que pulsa e precisa ter espaço para suas reverberações.

Apesar de as artistas negras contemporâneas ainda vivenciarem situações de opressão sobre suas corpAs, observo que, à medida que ocorre a resignificação da corpA da mulher negra, é possível gerar novos olhares e encarar os efeitos reais do pensamento e das práticas coloniais que perpassam, moldam e determinam a vida social e cultural brasileira. A comunhão dessas mulheres em Fóruns, Encontros e Mostras artísticas confere-lhes a irmandade necessária para construção de um novo debate dentro do cenário artístico nacional. Um debate que se atravessa em dois pontos fundamentais: pela busca de espaço, reconhecimento e credibilização da arte negra feminina; e pela crítica aos signos normativos e normalizadores, ainda ancorados nos valores estéticos e artísticos branco e hétero-patriarcal.

Referências

ABREU, Martha. *Da Senzala aos Palcos: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no Teatro de Revista, 1920-1926*. Dissertação. (Mestrado em História Social), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2016.

ARAUJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2000.

BAIROS, Luíza. Nossos Feminismos Revisitados. *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 3, 1995.

- CARNEIRO, Sueli. *A mulher negra na sociedade brasileira* – o papel do movimento feminista na luta anti-racista. Brasília: Fundação Cultural Palmares (no prelo).
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *Pensamento feminista - conceitos fundamentais*, Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.
- FALCÃO, Inaicyrá. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arteeducação*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FOUCAULT, Michel. El cuerpo utópico. Las heterotopías. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>. Acesso em 20 jan. 2018.
- HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. *Revista Gazeta de Cuba* – Unión de escritores y artistas de Cuba. Tradução de Lia Maria dos Santos, p. 1-8, jan-fev. 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em: 04 maio 2018.
- HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, ago./dez. 2005.
- LIGIÊRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIGIÊRO, Zeca. *Outro Teatro: do ritual à performance*. Tese de defesa de Professor Titular UNIRIO, 2015, Inédito. Biblioteca do NEPA.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995
- MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (org). *Brasil afro-brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MENDES, Miriam. *A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.
- NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunho de Poéticas Negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de Mestrado. História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.
- NOGUEIRA, Izildinha B. *Significações do corpo negro*. São Paulo, 1998. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia USP.
- NOGUEIRA, Izildinha B. O Corpo da Mulher Negra. *Pulsional Revista de Psicanálise*. v. 13, n. 135, jul., 1999. p. 40-45. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/135_04.pdf. Acesso em 10 fev. 2016.
- RATTS, Alecsandro J. P. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In: 27º. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2003, Caxambu. *Anais...* Caxambu, Minas Gerais.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1983.
- ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. In: Cadernos de subjetividade. São Paulo: PUC 1993, n. 2.

- ROSA, Daniela Roberta Antonio. *Teatro Experimental do Negro: estratégia e ação*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2007.
- SANTOS, Daniele Lopes dos. A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro: as atualizações dos discursos sobre nação e civilização na trajetória da Companhia. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 103-118, maio 2015.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arteeducação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão. In: SCHWARCZ, L. M.; REIS, L. V. S. (orgs.). *Negras Imagens*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SILVA, Maria Nilza da. A mulher negra. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 22, mar. 2003.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Cidade dos sentidos: Paris, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Cidade do México, 2007. Texto apresentado no Coloquio Internacional: Espacios, Palabras y Sensibilidad, realizado na Universidad Autonoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades México.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Narrativa da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o Maxixe. *Escritos*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. v. 2, n. 2, 2009. p. 155-182. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/sumario02.php>. Acesso em 10 fev. 2018.
- VELLOSO, Mônica; ROUCHOU, J; OLIVEIRA, C. (orgs). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj; 2009.

Teatralidades negras ou a politicidade sensível¹

Soraya Martins

O presente texto é um texto-panorama da minha pesquisa doutoral, concluída em fevereiro de 2021, em Literaturas de Língua Portuguesa, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, na qual, como bolsista da CAPES, estudo as poéticas contemporâneas negras – teatro e performances – a partir de minha inserção como espectadora, pesquisadora, debatedora, crítica e/ou atriz em projetos e iniciativas como Rolezinho, SegundaPRETA, Polifônica Negra e Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas de Belo Horizonte. Na verdade, este texto é fruto de uma pesquisa tecida ao longo de toda minha trajetória acadêmica (e não só), que se iniciou com meus estudos no Teatro Universitário, passando pela graduação em Letras, o estudo em semiologia do teatro na Itália e o mestrado em Estudos Literários na UFMG, sempre refletindo e pesquisando as teatralidades-poéticas pensadas e realizadas por artistas negras/os.

No doutorado, meu desejo de pesquisa se volta, com muita intensidade, para a busca de um estudo mais teórico-crítico-conceitual, a partir das poéticas negras que, em cena, tentam fender tanto as determinações estéticas do teatro ocidental, quanto inventariar modos mais explosivos de dar a ver e experienciar os corpos da negrura.²

¹ Termo de Jacques Rancière (2009).

² De acordo com a pesquisadora Leda Maria Martins (*A cena em sombras*, 1995), a negrura não é um *topos* detentor de um sentido metafísico, não é apreendido como uma essência, mas como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações.

Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena, assim intitulada minha pesquisa, é um estudo sobre o movimento do signo negro nos palcos, a partir não de um olhar redutor do outro branco, mas da fabulação de modos vários de existências pretas, em cena e no mundo.

Há tempos os Teatros Negros,³ tanto produzidos no Brasil, querem desmistificar a imagem negativa da negra e do negro. A reflexão sobre essa questão tornou-se recorrente nos palcos e se abriu como forma de analisar criticamente os efeitos devastadores do racismo na constituição do indivíduo. Contrapondo-se aos modos essencialistas de enxergar as/os negras/negros, foi se tecendo um teatro que realça a diferença como traço distintivo.

Nesse sentido, é impossível falar de Teatros Negros sem destacar, no Brasil, a importância do Teatro Experimental do Negro, o TEN. Em 1944, armado com sonhos forjados na herança ancestral, Abdias Nascimento – homem múltiplo, grande líder da militância negra no Brasil, jornalista, professor, parlamentar, diretor, dramaturgo, ator, poeta, pintor e, acima de tudo, um *griot* que defendeu a cultura africana – funda o Teatro Experimental do Negro com o propósito de expor a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas para a massa de negras e negros estigmatizadas/os pela perversa hegemonia da lógica branca reinante.

O TEN surgiu num contexto assinalado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, pela queda do regime do Estado Novo e pelo alvoreço político em direção à construção de um regime, de fato, democrático. O debate intelectual fomentado nessa época constituiu um divisor de águas, ao fazer emergir, no meio da elite branca brasileira, um discurso disposto a quebrar com o pretense apoliticismo, revelando seu conservadorismo e propondo uma abordagem capaz de levar à reformulação significativa da cultura brasileira. Na nova ordem que marcou esse movimento, ideias, como povo, nacionalidade e identidade nacional passaram a compor as questões essenciais de um debate severo.

³ Teatros Negros designam, neste estudo, a pluralidade dos fazeres artísticos, contrapondo-se à ideia de Teatro Negro como algo homogêneo, característico de todo teatro pensado, produzido e realizado por artistas negras e negros.

O TEN marcou a vida social, política e cultural ao colocar em cena, tanto no teatro quanto na sociedade de forma mais ampla, a identidade afro-brasileira. Sua proposta social e política, assim como seu teatro, inseriu-se na tendência de politização da cultura e de crítica à noção vigente de identidade nacional. Conforme assevera o próprio Abdias Nascimento, “no cerne dessas discussões estava a questão racial, formulada ainda nos termos do evolucionismo mestiçado, progressivamente recalçado a desembocar na ideologia da democracia racial”.⁴

Desse modo, o Teatro Experimental do Negro foi o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a juntar, na teoria e na prática, o conceito da afirmação da cultura negro-africana com a atuação política ostensiva. O propósito do grupo era organizar um tipo de ação que tivesse, ao mesmo tempo, significação cultural, valor artístico e função social. O que é o TEN?

Em termos dos seus propósitos ele constituiu uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negros africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco europeia. Nosso teatro seria um laboratório de experimentação cultural e artística, cujo trabalho, ação e produção explícita e claramente enfrentavam a supremacia cultural elitista-arianizante das classes dominantes. O TEN existiu como um desmascaramento sistemático da hipocrisia racial que permeia a nação.⁵

Semear um formato artístico com esse propósito passava pela criação de uma dramaturgia própria, pois era a partir do texto dramático que se objetivava tecer um discurso que desconstruísse os estereótipos atribuídos às/aos negras/negros. Segundo Nascimento, para combater esses estereótipos era necessária “a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata”.⁶ Assim, essa dramaturgia teria a função de apresentar o negro a partir de uma outra visão, focalizando-o dignamente. Nas palavras de Nascimento:

⁴ NASCIMENTO, O Sortilégio da Cor: Identidade, Raça e Gênero no Brasil, 2003, p. 281.

⁵ NASCIMENTO *apud* MARTINS, A cena em sombras, 1995, p. 82

⁶ NASCIMENTO, Sortilégio. Teatro Experimental do Negro: Testemunhos, 1966., p. 214.

Desde a sua fundação, o Teatro Experimental do Negro tem se preocupado com a elevação do nível dramático e intelectual dos espetáculos teatrais brasileiros. Daí o cuidado na escolha do seu repertório. Mas acima de tudo, o TEN preocupa-se com a criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de uma dramaturgia negra.⁷

Além da dramaturgia para semear tal formato artístico, era necessário alfabetizar e instruir os integrantes do TEN. Daí a ênfase na formação política-ideológica do intérprete, que deveria se reconhecer como pertencente de uma particular identidade e cultura. Fomentava-se um posicionamento político, uma vez que era o ator que entraria em cena para afirmar a identidade negra. O reconhecimento de si, enquanto negro, era um elemento básico para o “agente-ator” do TEN.

O teatro foi escolhido como ferramenta porque, de acordo com o criador do TEN, ele é o espelho da sociedade e da vida, existe onde existe a paixão, o interesse e o ser humano, a vibração humana ou social. Tudo isso é teatro. Assim, ao falar de política, de amor e de morte, fala-se inevitavelmente de teatro porque “tudo que é profundo, e essencial, e importante para o ser humano e para a vida social e cultural, é teatro”.⁸ Desse modo, o TEN entrou em cena com o objetivo de fazer um teatro negro político que veiculasse uma série de imagens significantes, traduzindo o amplo espectro da experiência e da memória do negro no Brasil; que destruísse os estereótipos que reproduziam os preconceitos raciais; e que processasse a reposição do negro de objeto enunciado a sujeito enunciativo da sua própria história.

Logo, cumprindo a missão de ensinar a criação de uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura como matriz significativa no universo simbólico e na sociedade, o TEN encenou várias peças. Entre as montagens realizadas pelo grupo, destacaram-se os textos *O imperador Jones* (1945), de Eugene O’Neill, e *Sortilégio*:

⁷ NASCIMENTO, Sortilégio. Teatro Experimental do Negro: Testemunhos, 1966, p. 124.

⁸ SEMOG; NASCIMENTO, Abdias do Nascimento, 2006, p.156.

*mistério negro*⁹ (1957), de Nascimento, marco na literatura dramática brasileira, por coroar a criação de uma dramaturgia própria que valoriza a cultura negra brasileira, sem perder de vista a busca por elaboração de uma estética negra no teatro.

Entre 1944 e 2020, um salto de mais de 70 anos, nasceram vários grupos, coletivos, movimentos e projetos que levam para a cena um teatro pensado, feito e produzido por atrizes e atores negros, numa tentativa de apreender e de tornar presente os corpos da negrura nos palcos de maneira mais fugitiva, ou seja, de uma maneira que movimente e fissure os discursos, as imagens e as memórias tortas criadas sobre a/o negra/o ao longo da história brasileira. Além disso, estes buscam imaginar tais manifestações culturais através de querereres e epistemologias desejosas de redistribuição de imaginários e de festa. Nesse sentido, o estudo propõe uma análise crítica-reflexiva sobre e a partir de vários projetos, coletivos e artistas da cidade de Belo Horizonte nos últimos cinco anos.

Se “negro”, como coloca Fanon,¹⁰ é uma ficção e se se pensa a ficção não como mentira, mas como possibilidades de construção e movimento em contínuo processo de recriação, o negro pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo. Se desde sempre os Teatros Negros aqui no Brasil, iniciados com a Companhia Negra de Revista e o Teatro Experimental do Negro, se propuseram a rasurar as representações viciadas dos corpos negros, (re) coreografando a existência e fazendo dela também concepção formal, eles – os teatros – também podem tecer outras dobras do sujeito negro, apresentando-o na pluralidade de seus sentidos, singularidades, existências e subjetividades. E é esse o principal objetivo do estudo doutoral: analisar como as negruras são elaboradas esteticamente; como artistas negras/negros produzem imagens críticas de si mesmas/mesmos; como o teatro possibilita forjar histórias e mundos outros possíveis; e como se produz dramaturgias do pensamento.

⁹ A peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1957. É uma fábula moral que cria uma metáfora da situação do negro no Brasil na época: o protagonista de *Sortilégio* busca adequar-se ao mundo branco, passa por um processo de embranquecimento dos hábitos, renega seu passado e seus antigos costumes. Nessa busca, passa por um processo de autoviolência psicológica e cultural.

¹⁰ FANON, *Pele negra, máscaras brancas*, 2008.

Nesse sentido, pensar em dramaturgias, termo tomado no plural, no estudo, significa dizer da não distinção entre o texto escrito, a dramaturgia e o texto performativo, o levado para a cena, com cenário, figurino, música, iluminação etc. Dramaturgia(s) designa(m) uma criação que explode essa diferença, pensa o texto escrito e o performático juntos, e junto, principalmente, da memória, das lembranças e dos esquecimentos, dos silêncios, dos cheiros e das imagens. Ou seja, dramaturgias designam a orquestração de palavras, sons, luzes e sombras, máscaras e totens, ritmos e cheiros, paisagens, que se fazem presentes nas poéticas negras. Pois o texto dramático não subordina os outros signos que tecem a cena, já que, em muitos processos criativos pensados e realizados por artistas negras/negros, a dramaturgia se dá por via oral, nos ensaios coletivos, sem a necessidade de registros gráficos. O teatro acontece é no texto performativo, na presença de. No corpo cheio de sentidos e possibilidades de composição de si e da vida. O teatro é a própria escrita, uma vez que a escrita é, em si mesma, performance.

Para pensar essas dramaturgias contemporâneas negras, lanço mão da noção conceitual de *aquilombamento*, calcada nos gestos de *movimento*, *fissura* e *fabulação*, no rastro e no vestígio da *ironia*. Tal noção emerge do conceito de quilombo proposto por Beatriz Nascimento, ao mesmo tempo em que o ressignifica, numa espécie de apropriação do conceito como signo de um movimento negro no teatro. De acordo com Nascimento:

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra.¹¹

Nessa perspectiva, a noção de aquilombamento, aqui, ultrapassa uma reivindicação que diz somente (e isso já é muito) sobre espaços artísticos como lugar onde as atrizes, atores e performers podem e têm para apresentar seus trabalhos. Aquilombar evidencia uma geografia cultural performada nos e pelos corpos negros, pensada no sentido

¹¹ NASCIMENTO *apud* RATTIS, Eu sou atlântica, 2006, p. 124.

de priorizar a dimensão simbólica, objetiva e subjetiva das vivências e experiências negras. Diz tanto de uma ética quanto de uma estética emergidas das relações entre os corpos em constante trânsito, travessia e movimentos de criação e transcrição, dentro e fora de cena.

Os gestos de *movimento*, *fissura* e *fabulação*, que calcam a noção conceitual de aquilombamento, desenvolvidos com mais propriedade na tese, apresentam-se como chave de leitura das poéticas da negrura e dizem de modos de produção da diferença e da criatividade como possibilidade de traçar e trançar rotas que dão a ver teatralidades e existências negras mais especulativas e performáticas.

Movimento, *fissura* e *fabulação* são gestos que fendem e rasuram os regimes de representação e registros de representatividade pautados nas homogeneidades sobre as formas de ser e estar negra e negro em cena e no mundo. Um no rastro do outro, apresentam-se como gestos de imaginação, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/do mundo, como no de inventariar mundos outros possíveis, produzir epistemologias desejantes e estéticas múltiplas.

Os três gestos, noções são pensados juntos, em relação de complementaridade, e vêm diretamente ligados à ironia, que consiste num modo inteligente de lidar com a dor e o sofrimento provocados pelo racismo e, ainda, de transformar essa dor e esse sofrimento em material estético que questiona as premissas da branquitude, desmonta suas certezas, permitindo que o desejo abra outros caminhos.

Tal ironia se ancora no jogo de aparência, uma forma dissimétrica de tempo e espaço curvilíneos que comporta operações de retorno simbólico, típico da cultura negra diaspórica. Sobre isso, Muniz Sodré sinaliza:

A cultura negra é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências –, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos encadeiam-se sem relações de causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contiguidade, por contato concreto e simultâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca

numa alucinada “liberação” sem fronteiras) e a obsessão do sentido último encontram na cultura negra seu limite.¹²

Assim, a estratégia do jogo das aparências permite germinar espaços simbólicos onde regem não os signos linguísticos claros, mas uma ordem que abriga a indeterminação. É um lugar farto de conotação dos sentidos, do deslocamento entre significado e significante, do conflito ou do desafio que se move e dá a ver a criatividade. É nesse sentido que Sodr e entende a cultura negra como um lugar forte da sedução, que se interessa muito mais pelo fascínio do que pela definição e/ou exatidão de sentidos.

É a partir desses operadores epistemológicos que procuro tecer um estudo crítico que tem o palco como lugar de tensionamento das melancolias e alegrias. É nesse espaço de cena que a não separação nítida entre realidade e fic  o representa a possibilidade de voltar ao passado e extrair dele outras narrativas para recoreografar as lacunas da memória e alinhar, como coloca Leda Maria Martins,¹³ histórias que se constituem nos tempos do vivido e do contado. É um lugar carregado de uma “politicidade sensível”,¹⁴ favorável para imergir e recuar no passado e fazer emergir da  uma performance que fabula memórias do passado, do presente e do futuro.

Essa relação espiralar com o tempo, como já apontara Martins, d  a ver um corpo negro em constante performance, um corpo que   e está em performance. Nesse sentido, dialogo com os estudos e as teorias da performance, importantes operadores de saber e conhecimento, pois, de modo transversal, nos permitem pensar as várias possibilidades de abordar as práticas incorporadas sem hierarquias de valores e de classificação. De acordo com Leda Maria Martins:

a performance recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a a  o de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva.¹⁵

¹² SODR E, *A verdade seduzida*, 2005, p. 135.

¹³ MARTINS, *A cena em sombras*, 1995.

¹⁴ RANCI RE, *A partilha do sensível*, 2009.

¹⁵ MARTINS, *Performance da Oralitura*, 2003, p. 76.

Assim, a ideia de sucessão temporal é suprimida pela “reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento”.¹⁶ Nas curvas do tempo espiralar, onde tudo vai e volta em constante processo de recriação, os corpos negros antes desumanizados, comprados, vendidos, estuprados, abortados, torturados, animalizados, ou seja, especulados na escravização, tornam-se corpos especulativos da história, da memória, da própria existência e do futuro. Se uma maioria das expressividades negras diaspóricas pós-escravização, dizendo com Kênia Freitas, fez-se a partir da necessidade de reconstrução histórica e do realismo, a especulação como expressividade negra se coloca como uma contraposição constante.

Nessa perspectiva, o corpo é uma instância do saber fundamental quando se pensam as performances afro-brasileiras, tanto *latu sensu* – o samba, congado, maracatu – quanto *strictu sensu* – o teatro e as performances. Performar, sobretudo, com a voz e o corpo negros, é da ordem da resistência e da anunciação, entendida, nesse contexto, como ato de criar e recriar a partir não dos arquivos hegemônicos que a cultura branca dispõe (os modelos de teatro), a escrita como tal, mas através de um corpo da memória, um corpo da travessia que se faz corpo-inscrição de conhecimento:

Contra as tendências genocidas que se serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivamento. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória, história ou reminiscências. Por esses motivos se justifica estudar as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte, ou seja, por nosso ser no mundo: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remetem sempre além do sacralizado pela escrita e, mais do que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – nos permite articular.¹⁷

¹⁶ MARTINS, Performace da Oralitura, 2003, p. 76.

¹⁷ RAVETTI, O corpo na letra: o transgênero performático, 2003, p. 85.

Dentro deste contexto, os corpos negros em performance, e que também são performance, tecem e (re)tecem fio-a-fio a história, fabulam o passado irrecuperável e a memória fraturada pelos corpos e *corpus* desterritorializados, além de traduzirem “as tradições africanas e seu acervo de saberes estético-éticos nas terras estrangeiras, inóspitas, mortificantes, sob o açoite ininterrupto da perda do estatuto de humanidade”.¹⁸ Performam o saber, a memória e o esquecimento, o passado, o presente, mirando “rotas de fuga” para um futuro no e do presente, como possibilidade de, através da performance, de práticas incorporadas, revelar experiências que fazem o percurso do pessoal ao coletivo e vice-versa. Esse movimento-criação-transcrição é tecido e fortalecido por uma resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos, que atuam como resíduos que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem. Passam a ser pele, gestos, fala, cheiro, silêncios, locais de fala e, principalmente, de vida, em partituras que se percebem como rastros de algo maior, passível de ser recriado e transcrito.

Chamo para pensar os processos de criação e transcrição, dentro e fora de cena, e a partir da noção de aquilombamento, calcada nos gestos de *movimento*, *fissura* e *fabulação*, juntamente com as teorias de performance e alguns conceitos epistemológicos tecidos por Leda Maria Martins e Muniz Sodré, entre outros, quatro projetos-aquilombamentos realizados nos últimos cinco anos em Belo Horizonte, assim como, e sobretudo, as performances e os espetáculos que se apresentaram nesses quilombos. São eles:

Rolezinho: Movimento influenciado pelos rolezinhos que explodiram por todo país em 2015, como resposta da juventude negra e periférica à invisibilidade dos seus corpos negros nos espaços públicos e privados, como as praças, os parques e os shoppings. Nasce para pensar, a um só tempo, uma poética política e estética que relaciona corpos negros e espaços.

SegundaPRETA: O projeto vem de um desejo coletivo, a partir das individualidades, de se ter um espaço onde artistas pudessem mostrar seus teatros e também estabelecer diálogos tensionados e críticos acerca da cena contemporânea negra belo-horizontina, e não só.

¹⁸ CARRASCOSA, Crítica Performática, 2018, p. 81.

Polifônica Negra: Um projeto que abre campo para problematizações sobre o que as negras e os negros querem contar, abordar, investir, atacar, valorizar, desmontar, elogiar, poetizar, memorizar e recusar. Distingue-se por seus movimentos de escolha por narrativas e linguagens.

Prêmio Leda Maria Martins: O prêmio vem coroar os projetos, os coletivos, os grupos e as/os artistas negras/negros da capital mineira. Nasce para valorizar as artes, teatro, performance, dança; combater o apagamento dos conhecimentos, dos saberes e das culturas de matrizes africanas; e, principalmente, celebrar a produção intelectual e artística da poeta, ensaísta, dramaturga e pesquisadora Leda Maria Martins.

É assim que meu estudo se debruça na análise tanto das teatralidades afro-belo-horizontinas, quanto nos projetos e/ou movimentos que possibilitaram a realização de tais teatralidades, entendendo que as noções de *aquilombamento*, *movimento*, *fissura* e *fabulação* se dão dentro e fora dos palcos, fazem parte de uma história maior de reparações e “redistribuições de poder”, imaginários, discursos e de elaboração da própria história, ainda em processo de tessitura.

Já as poéticas que chamo para o diálogo são: *Rolezinho*, nome provisório, a partir da vivência dos rolezinhos, coordenados por Alexandre de Sena; *Black Boulevard ou Tudo Preto de novo ou Ensaio Geral*, espetáculo de conclusão do curso de graduação em Teatro, na UFMG, de Rainy Campos; *Violento*, do ator Preto Amparo e dirigido por Alexandre de Sena; *Sobre o que ainda não sabemos*, performance de Grace Passô; *outras ROSAS*, do Coletivo Tropeço; *Apologia III*, de Anderson Feliciano; e *Vaga Carne*, espetáculo de longa duração de Grace Passô.

Essas poéticas dialogam com o que estudo entende por dramaturgias negras, ou seja, *aquilombamentos* que se constroem nos gestos de *movimento*, *fissura* e *fabulação* (e não somente), ironicamente fazendo aflorar outros sentidos para as imagens e gerando outras formas de olhá-las. Já que o olhar é uma forma de produzir novas imagens. É uma forma de habitar uma posição espectral negra do/no mundo, que pode fazer emergir sentidos mais opacos para os corpos da negrura. Esses aquilombamentos trabalham o passado, o presente e o futuro, no presente, ao especularem o antes-o-agora-e-o-depois e produzirem *entre-lugares*, concretizando o imaginário e ficcionalizando o real.

Como reelaborar as melancolias, os ressentimentos e as alegrias dos corpos da negrura? Como elaborar a experiência para que esse “eu” (essa dimensão subjetiva) que se expressa seja um eu fingido para a experiência estética? Como cuidar desses discursos esteticamente, fazer cafuné, colocar para dormir e questioná-lo? Como artistas pretas e pretos podem produzir imagens críticas de si mesmas/mesmos? Como se produzir poéticas para o pensamento? Como forjar mundos outros possíveis e produzir infinitudes? Penso que essas perguntas/questionamentos estejam povoando as camadas de subjetividade e objetividade de muitas/muitos artistas, não para se produzir uma resposta satisfatória para as mesmas, mas, antes, para se lançarem a um desejo com total consciência do racismo como ferida aberta, passado que não passa. Assim, o palco é o lugar escolhido para tensionar as melancolias, os ressentimentos e as alegrias. E é a partir dele que se pode produzir centelhas e lampejos da ordem dos desejos utópicos e da fabulação, ambos empenhados na busca pelo sublime, por novos modos de relação, de existências e de festa. É a busca por essas festas o motivo de estudo-celebração da tese.

Referências

- CARRASCOSA, Denise. Crítica Performática: Não se incomode... É só brincadeira de Erès. *Fólio - Revista de Letras*. Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, 2018, p. 73-86.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Belo Horizonte: Ed. Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performace da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras- Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. Santa Maria. Faculdade Federal de Santa Maria/UFSM, n. 26, 2003, p. 63-81.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Sortilégio. Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O Sortilégio da Cor: Identidade, Raça e Gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza/ imprensaoficial, 2006.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. (Org.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 81-90.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Olhares críticos sobre o Festival

Negruras virtuais: telas pretas futurando poéticas

Guilherme Diniz

Um teatro é negro quando é capaz de virar as costas e tapar os ouvidos a tudo o que se espera de um Teatro Negro.

Salloma Salomão

A citação que abre este texto reflete algumas das nossas mais candentes reflexões acerca das formas, pensamentos e transformações deste campo poético e político denominado Teatro Negro. Salloma Salomão é certo em sua provocação. É fundamental rejeitarmos rótulos, certificados ou fórmulas reducionistas ao nos debruçarmos sobre o manancial estético e cultural das cenas negras. Ou, como nos diz Diego Araújo,¹ é uma armadilha compreendermos as teatralidades e performatividades pretas como um gênero cristalizado, calcado em uma poética normativa e universal. Ao contrário, encarar as artes cênicas da negrura, pelo prisma da encruzilhada, como nos ensina Leda Martins,² pode ser um campo fértil de experimentação, abertura de caminhos criativos e entrecruzamento de linguagens, sistemas semióticos e perspectivas. Isto é, lidar com a pluralidade plástica, formal e temática do teatro negro é assumir não apenas a multiplicidade dos processos culturais e performáticos afrodiaspóricos (elementos também integrantes de muitas composições cênicas), mas também a diversidade da própria condição sócio-histórica do povo negro no Brasil. Condição esta atravessada tanto por violências seculares quanto pela resistência, pela beleza e pelos modos complexos e estratégicos de construir e celebrar a vida. Uma população que insiste em viver. Sem esse panorama intrincado, distante das visões exóticas

¹ Em entrevista concedida pelo autor e por Laís Machado à Plataforma Araká, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keLUXoE057s>.

² MARTINS, *A cena em sombras*, 1995

e acachapantes sobre o ser negro, acreditamos ser difícil dialogar criticamente com criações teatrais tão díspares e que apontam para diversas possibilidades inventivas. Teatros Negros, sempre no plural, como nos propõe Soraya Martins, é uma porosa e dinâmica zona de composição cênica; modos outros de pensar o presente e a história a partir de distintas bases estéticas e epistemológicas, novas maneiras inclusive de estabelecer relações entre arte e vida, pois julgamos ser igualmente relevante pensar, ao falarmos de Teatro Negro, em outras formas de se fazer produção teatral, treinamento de atores, divisão dos lucros. Recusar o rótulo é escapar das artimanhas coloniais – a palavra também é prisão. A multiplicidade da encruza é um rasgo nos confinamentos que tornam este teatro exótico ou o paralisam.

Tais considerações nos vêm à mente ao pensarmos na amplitude do FETNE – Festival de Teatro Negro On-line da UFMG, ocorrido entre os dias 9 e 29 de novembro de 2020. As cenas curtas, espetáculos, performances, publicações e curso propostos materializaram, cremos, um caleidoscópio artístico, por meio do qual foi possível perceber um vasto horizonte de experimentações e de perspectivas político-ideológicas que constituem esta imensidão chamada de Teatro Negro, sem esgotá-lo. Sendo assim, no contexto universitário, este Festival perfaz uma agudíssima provocação: até quando os saberes, linguagens e reflexões cênicas da negrura serão excluídos ou apequenados por este modelo acadêmico colonial? Por que a dimensão histórica e estética do Teatro Negro no Brasil é descartável no processo de formação de atores-pesquisadores? Existiria um teatro universal? O Festival de Teatro Negro On-line da UFMG é não apenas uma potente reação ao “epistemicídio” racista que desconsidera, nos próprios processos, dinâmicas e currículos acadêmicos, as teatralidades e performatividades negras, como poética e pensamento, mas também é um reconhecimento da produção cênica dos discentes negros e negras, valorizando e estimulando suas elaborações artísticas.

Neste ensaio, pretendemos delinear um panorama crítico sobre o Festival, analisando diacronicamente os trabalhos apresentados, suas discussões, problemáticas e configurações estéticas. Almejamos, de fato, efetuar um sobrevoo para rascunharmos uma visão mais geral acerca da conjuntura artística e política do Festival de Teatro Negro On-line. Para

iniciarmos, evocaremos novamente a sabedoria de Salloma Salomão para alimentar nossas ideias introdutórias:

O que se tem assistido e estimado é uma teatralidade negra múltipla e carregada de conteúdos políticos sobre relações de classe, raça e gênero e ao mesmo tempo atravessadas por valores civilizatórios africanos ressignificados e atualizados, imaginários modernos afrodiaspóricos reconfigurados para textos e corpos. [...] São, sobretudo, elaborações diversas em torno da autoconstrução de mulheres negras, o genocídio da juventude negra, as microfisuras do racismo interpessoal e estrutural, os efeitos causados por subjetividades adoecidas pela desigualdade racial e pela misoginia.³

Esse mesmo mosaico de temas e explorações teatrais se manifesta no Festival em questão, revelando uma cena em constante tensão e expansão, cujas investigações poéticas ganham novos contornos no universo dos teatros virtuais ou digitais, como veremos.

Teatros Digitais – Negritude On-line

A necessidade de isolamento social, como uma das principais medidas relativas ao enfrentamento do novo coronavírus, afetou sobremaneira a continuidade do convívio cênico e de toda e qualquer atividade teatral presencial, transformando radicalmente dinâmicas de produção, investigação e difusão de circuitos artísticos. Agora, mais do que nunca, eventos, mostras e festivais teatrais utilizam, cada qual à sua maneira, os meios virtuais para desenvolver seus trabalhos, elaborando estratégias diversas para redimensionar e conferir novos sentidos às plataformas digitais e dispositivos de *streaming*. Essa conjuntura escancarou, no Brasil, as mais profundas desigualdades no que concerne ao acesso à internet e aos meios tecnológicos de produção e de divulgação das obras. As desigualdades raciais também materializam drásticas exclusões digitais não apenas entre brancos e negros, mas entre as diversas regiões do país, nas quais o acesso à rede é mingüado e precário.⁴ Se por um lado as interrelações entre teatro, mídias digitais, vídeo e dispositivos

³ SALOMÃO, *Negras insurgências*, 2018, p. 17.

⁴ Conferir em: <https://revistaafirmativa.com.br/pandemia-desigualdades-raciais-e-acesso-a-internet-e-eu-com-isso/> e <http://www.generonumero.media/dificuldades-financeiras-internet-universitarios-on-line/>.

eletrônicos abrem inúmeras possibilidades criativas, por outro lado as condições estruturais para tal são historicamente desniveladas.

A crítica teatral e pesquisadora Danielle Avilla Small,⁵ ao ponderar as elaborações cênicas virtuais destaca alguns pontos importantes para nossas reflexões. Em primeiro lugar, as cenas e festivais digitais, de diversos cantos do país, vêm questionando ainda mais a centralidade de São Paulo (e também do Rio de Janeiro, acrescentaríamos) como um polo hegemônico produtor de sentidos e parâmetros artísticos. Temos, portanto, uma discussão incontornável sobre as desigualdades geopolíticas na própria definição de Teatro Brasileiro, conforme nos aponta a autora. Em segundo lugar, muitos artistas da cena estão, a despeito das dificuldades técnicas e financeiras, investigando maneiras alternativas de gerar espaços de encontro, debate crítico e experiências estéticas na dimensão virtual. Por fim, Small⁶ afirma que as linguagens teatrais possuem a capacidade de dialogar criativamente com diversas mídias e manifestações artísticas, como o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo e demais dispositivos eletrônicos, recusando historicamente qualquer purismo.

Já no instigante artigo “Circuitos virtuais pretos”, a crítica de cinema e teatro Lorenna Rocha⁷ problematiza alguns discursos sobre o teatro virtual produzido durante a pandemia. Discursos esses que vêm reatualizando sistemáticas exclusões, ao tentarem definir marcos históricos ou parâmetros hierárquicos sobre o que é ou não o teatro virtual. Rocha⁸ já avista o surgimento de determinadas narrativas fundantes, alicerçadas na hierarquia, que celebram ou destacam certas produções cênicas virtuais como pioneiras ou modelares, desconsiderando os largos abismos sociais no acesso à rede, por exemplo. Além disso, a autora apresenta um robusto panorama de projetos, iniciativas, mostras e festivais voltados para a apresentação ou estudo das performances negras on-line. Essas ações estão a formular discussões, reflexões e leituras críticas sobre o Teatro Negro produzido e/ou disponibilizado virtualmente, propondo novos

⁵ SMALL, Teatro virtual, Teatro posible, 2020.

⁶ SMALL, Teatro virtual, Teatro posible, 2020.

⁷ ROCHA, Circuitos virtuais pretos, 2020.

⁸ ROCHA, Circuitos virtuais pretos, 2020.

caminhos investigativos e, ao mesmo tempo, enfrentando os mecanismos (virtuais, sociais, políticos etc.) de apagamento.

O Festival de Teatro Negro On-line da UFMG se insere nesse intrincado contexto. Ele se junta a uma série de iniciativas virtuais, organizadas por artistas, coletivos e pesquisadores negros espalhados pelo Brasil. A sua realização contribui sobejamente para o adensamento poético e teórico das teatralidades negras belo-horizontinas em diálogo com criadores de outras localidades. É importante sublinhar que o Festival disponibilizou no Youtube gravações de performances, cenas curtas e espetáculos. Isto é, assistimos a arquivos já finalizados, e não a apresentações realizadas ao vivo. Ademais, o Festival apresenta uma constelação teatral composta por diferentes gerações de artistas discentes; fato este que nos possibilita algumas leituras históricas sobre as trajetórias de artistas cênicos negros e negras na UFMG. Face a sistemáticas desigualdades raciais, fora e dentro das redes, esse Festival é mais um ato de *reexistência* de um Teatro implicado politicamente em seu tempo histórico. Passemos, pois, às apresentações.

Perspectivas Críticas

A escolha de abrir o FETNE com o espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a princípio, causou-nos certo estranhamento. Por que iniciar um Festival de Artes Cênicas da UFMG com uma peça da Cia. de teatro da UFBA – Universidade Federal da Bahia? O leve incômodo pouco a pouco se desfaz ao considerarmos a complexa trajetória desse aclamado espetáculo, estreado em 2019 e assistido por milhares de pessoas. *Pele Negra* já nasceu denunciando o eurocentrismo, bem como as exclusões e opressões raciais no contexto acadêmico da Escola de Teatro da UFBA. Essa é a primeira montagem encenada por uma mulher negra desde o nascimento da Cia. de teatro da UFBA, este fato, em si, já revela não apenas as desigualdades de raça e de gênero no âmbito acadêmico, mas a relevância histórica desse espetáculo, dirigido por Fernanda Júlia (Onisajé). Quais lacunas étnico-raciais teremos de denunciar e desestruturar, na UFMG (e em todas as Universidades brasileiras), para de fato construirmos um espaço plural e múltiplo para todos e todas?

Pele Negra, Máscaras Brancas articula, em termos teatrais, o pensamento revolucionário e multifacetado do martinicano Frantz Fanon (1925-1961). A dramaturgia de Aldri Anunção realça tanto o caráter politicamente engajado das reflexões fanonianas, em torno das lutas anticoloniais e da desalienação do negro, quanto a própria qualidade literária de seus escritos, apresentando um Fanon altamente provocador e ao mesmo tempo poético.⁹ O desenho dramático de Aldri estabelece pelo menos dois grandes campos de tensão: o primeiro deles situa o próprio Fanon defendendo seu trabalho de conclusão de curso em Psiquiatria,¹⁰ diante de uma banca avaliadora presa a modelos acadêmicos ortodoxos, canônicos e excludentes; o segundo nos leva para um tempo futuro, mais precisamente em 2888, em uma sociedade global dominada pelo Regimento Único Mundial, uma espécie de panóptico colonial e regulador das vidas e das mentes das pessoas pretas. Além disso, o Regimento controla as narrativas e imagens do passado, a fim de apagar e manipular as narrativas históricas. A história aqui é um campo de conflito e disputa.

As problemáticas tornam-se mais complexas à medida que a temporalidade da dramaturgia não atende ao modelo linear/retilíneo – o tempo imposto pela razão moderna. Ao contrário, os textos cênico e dramático propõem temporalidades curvilíneas, instáveis, delineando um zigue-zague temporal que conjuga cenas do passado, do presente e do futuro em movimento. Nessa operação estética, é fundamental a presença da luz em *Pele Negra, Máscaras Brancas*. A iluminação, em sua policromia, formas e intensidades, instaura espacialidades e temporalidades múltiplas, não apenas pelos desenhos que recorta no palco, mas pelo modo como esculpe a fisicalidade do elenco.

⁹ É fundamental lembrarmos que Frantz Fanon foi também autor teatral, além de ter sido um ávido leitor da dramaturgia francesa. O erudito autor compôs duas peças, *L’Oeil se noie* (O Olho se afoga) e *Les Mains parallèles* (As Mãos Paralelas) em 1949. Supõe-se que ele escreveu um terceiro drama, intitulado *La Conspiration* (A Conspiração), cujos originais não encontraram nosso tempo. As suas incursões dramáticas evidenciam um escritor lírico, experimental e em diálogo criativo com os processos artísticos do surrealismo e do expressionismo. O seu teatro foi publicado no Brasil pela editora Segundo Selo, em uma admirável tradução de César Sobrinho.

¹⁰ Deivison Faustino (*Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro*, 2018) nos explica que, embora o texto de Fanon estivesse enquadrado na categoria “Teses de Medicina”, o seu manuscrito não deve ser confundido com uma tese de doutorado, segundo o modelo brasileiro. Fanon estava cursando a graduação em Psiquiatria, logo, *Pele Negra, Máscaras Brancas* foi seu TCC.

Uma das grandes discussões suscitadas pelo espetáculo reside na necessidade de colocarmos a ordem histórico-colonial em crise. Desestruturar uma lógica (os muitos Regimentos Únicos Mundiais) hegemônica, expor seus fundamentos e abrir frestas para outras possibilidades de humanidade. Ou, como nos propõe o próprio Fanon, construirmos uma profunda reestruturação do mundo, fora dos marcos letais da racialização. Deivison Faustino,¹¹ um dos mais profícuos comentaristas de Fanon, nos lembra que tanto os textos poéticos e teóricos quanto a “personalidade incandescente” do pensador martinicano são convites à ação política positiva. *Pele Negra, Máscaras Brancas*, em toda a sua polifonia musical, textual e coreográfica (o espetáculo de fato justapõe diversas linguagens artísticas) é igualmente um convite à ação política e sensível de *reencantamento* para restituirmos, no plano histórico, nossas subjetividades.

A primeira cena curta apresentada, *A Silhueta de Maria Efigênia*, de Ana Elisa Gonçalves, tece uma melancólica narrativa a partir dos retalhos da memória. A figura de Maria Eugênia é pouco a pouco descortinada de um passado ainda cravado de dores e incompreensões. As lembranças da narradora reconstroem toda uma trajetória de vida marcada por acontecimentos radicalmente agrídoces. A história de Maria Efigênia, embora dolorosa, conserva momentos de imensa doçura, dialogando também com alguns períodos e lugares históricos do país na primeira metade do século XX. A dimensão da memória individual entrecorta (e é entrecortada) por *flashes* históricos mais amplos.

As imagens, em *A Silhueta de Maria Efigênia*, são dominadas por tonalidades azuladas. Os azuis, a presença da água e os sons da chuva formatam um ambiente íntimo, algo introspectivo, mas não fechado em si, pois a narradora tentará dar sentido a essa mulher que foi Maria Eugênia. Nesse sentido, uma das imagens mais expressivas nessa cena curta é a própria neblina. A gélida e misteriosa neblina que confunde a visão, projeta um véu sobre as coisas, turva o significado único. A busca por compreender quem é Maria Efigênia é, parece-me, o movimento realizado pela narradora. Aliás, quais as relações entre quem narra e

¹¹ FAUSTINO, Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro, 2018.

os sujeitos narrados? O que aquela figura, ao mesmo tempo incógnita e singela, significa para a contadora dessa história? Aí reside um nó que pode ser mais aprofundado, expandido e redimensionado por Ana Elisa, de modo que a relação entre narradora e sujeito narrado ganhe contornos mais significativos.

É interessante notar como a configuração poética dessa cena curta muito se assemelha à montagem fílmica, podendo ser lida também por essa chave e, certamente, resultando em uma obra que transita por fronteiras tênues entre as linguagens. Nessas fricções estéticas, *A Silhueta de Maria Efigênia* nos mostra fagulhas de vida e de beleza irremediavelmente apagadas por incompreensões e silenciamentos. Declararam a morte das possibilidades infinitas de futuro que residiam nas fantasias de Maria Efigênia.

Depois desse trabalho, as próximas cenas curtas foram *Alodê Iara*, de Júlia Tizumba, e *Aparecida*, da Breve Cia, transmitidas respectivamente nos dias 12 e 13 de novembro de 2020. Entre as duas há uma aproximação valiosa: em ambas o foco incide sobre as relações entre mães e filhas. Diversas facetas da maternidade negra estão aqui presentes, a partir de óticas e estruturas cênicas assaz diferentes, desestruturando imaginários distorcidos e estáticos acerca do que é ser mãe negra. A propósito, a figura da mãe, em sua ampla acepção, atravessará outros tantos momentos do FETNE, como vamos analisar no decorrer do texto.

Alodê Iara erige uma ambiência ritualística, na qual a maternidade projeta-se como um processo ao mesmo tempo íntimo e cósmico, carnal e sagrado, particular e geral, enfocando um sensível diálogo entre a mãe e sua criança que ainda nascerá. A gestação é celebrada como intensificação da vida em contraposição a uma sociedade alzo de existências negras. Júlia Tizumba, saudando Yemanjá e, em um sentido *latu*, as iabás, geratrizes da vitalidade comunal, exalta a *matripotência* africana e afro-brasileira como não apenas uma outra forma de pensar a maternidade, mas modos distintos de experimentar o próprio corpo

grávido.¹² *Alodê Iara* é uma evocação. Júlia efetivamente conversa com o bebê em seu ventre, canta para Iara (e com Iara), convoca aquela que virá (mas que, nos tempos espiralares da ancestralidade, já está conosco). A dimensão divina, nessa cena curta, não é algo distante, mas é encarnada em tudo, no chão de terra batida, nas pedras que circundam a performer, no tambor que ressoa...

Aparecida, interpretada por Renata Paz, integrante da Breve Cia, é de outra têmpera. Nesse intenso monólogo, as relações entre mãe e filha são reconstituídas por lembranças ao mesmo tempo dolorosas e poéticas. As feridas enraizadas na memória da filha expõem uma matriarca ambígua, contraditória. A mãe ameaçadora, a seu modo, também cuida; seu afeto, entrecortado por agressões, abriga uma profunda sensibilidade. Quem é essa mulher relembrada pela filha? Quais foram seus percalços e sofrimentos? As relações intersubjetivas, de caráter familiar, apontam também para as desigualdades sociorraciais e para as carências materiais e emocionais, colocando em perspectiva sociológica o tenso universo vivido no âmbito doméstico. Já a atuação de Renata Paz é vigorosa. Da infância à vida adulta, a sua personagem imprime, especialmente na voz, cacoetes e entonações que expressam angústias inquestionavelmente delicadas. O trabalho cênico da atriz somado aos toques do berimbau produzem alterações no ritmo da cena curta, acelerando-a ou retardando-a, perfazendo, portanto, uma performance dinâmica, em consonância com as convulsões sentimentais da filha em vertigem.

As cenas negras são efetivamente multifacetadas. Entre *Aparecida* e *Alodê Iara*, mesmo abordando relações entre mães e filhas, existe aquilo que Soraya Martins denomina de Teatros Negros, isto é: “a pluralidade dos fazeres artísticos, contrapondo-se à ideia de Teatro Negro como algo homogêneo, característico de todo teatro pensado, produzido e realizado por artistas negras e negros”.¹³ É esta mesma pluralidade que veremos em toda a paisagem do FETNE.

¹² A estudiosa das filosofias africanas, Katiúscia Ribeiro (Mulheres negras e a força matricomuniária, 2018), entende que o poder feminino em muitas tradições, cosmovisões e organizações africanas e afrodiáspóricas é secular. Nesses contextos culturais, as mulheres são *matrigestoras* e *matrigeradoras*, responsáveis não somente por gerar a vida biologicamente, mas também por organizar e participar politicamente na esfera social.

¹³ MARTINS, A cena em sombras, 2020, p. 2.

No dia seguinte, 14 de novembro de 2020, transmitiu-se *À Sombra da Goiabeira*, do Teatro Negro e Atitude, longo e fundamental grupo teatral para as artes cênicas negras de Minas Gerais. Assistimos a essa peça, pela primeira vez, no âmbito da 2ª Edição do Prêmio Leda Maria Martins, em 2018, no exíguo palco do BDMG. Na ocasião, Marcus Carvalho contracenava com Clécio Lima. Já o arquivo reproduzido trazia Evandro Nunes, que, a partir de 2019, passou a substituir Clécio. Também em 2019 escrevemos uma detalhada crítica sobre a peça.¹⁴

A pungente história de ressentimento entre pai e filho, separados por 13 anos, após um gravíssimo desentendimento, ainda me toca profundamente. A dimensão cênico-ritualística, as presenças mito-poéticas do universo afro-brasileiro e a corporeidade assentada na capoeiragem conjugam uma narrativa que, a um só tempo, aborda o próprio papel da memória na ressignificação das relações entre o filho narrador e seu pai, como também discute transversalmente os traumas gerados por masculinidades tóxicas, brutalizadas, incapazes de experimentar suas fragilidades. Contudo, a gravação do espetáculo foi um pouco ingrata. O ângulo escolhido, por seu caráter panorâmico, não conseguiu captar algo crucial para a poética de *À Sombra da Goiabeira*: as interações vívidas e afetivas entre o narrador e o público que a ele responde, toca-lhe e partilha um momento bastante precioso. Outro ponto desfavorável, também devido à perspectiva distanciada, é que as expressões faciais de Evandro Nunes não são visíveis. E aí perdemos muito, sobretudo em um espetáculo cujas bases se concentram no ator que interpreta tanto o pai quanto o filho.

O Teatro Negro e Atitude (TNA), celebrando hoje 26 anos, é um dos marcos históricos das cenas pretas engajadas, fortemente antirracistas e formuladoras de poéticas afrorreferenciadas em Belo Horizonte e em todas as Minas Gerais. Evandro Nunes de Lima,¹⁵ em sua dissertação de mestrado (obra indispensável para se conhecer a história, a construção e as mutações do grupo) afirma:

¹⁴ A crítica, intitulada *Remissão – Entre o Ato e o Silêncio*, pode ser acessada por meio do link: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1807128072725905&id=345805142191546.

¹⁵ LIMA, Teatro Negro e Atitude, 2019.

O TNA se construiu de forma pulsante e diária: cada trabalho apresenta elementos importantes para sua poética, e a sua estética foi sendo construída. Estética calcada nos matizes da cultura negra diaspórica, ou seja, capoeira, congado, candomblé, cultura popular, para além dos corpos negros em cena. Busca romper com a visão apenas de um teatro possível a partir dos cânones eurocêntricos, fazendo com que a negrura do grupo e dos vários corpos que o constitui ganhe luz, trazendo à tona uma Estética da Atitude e uma Poética da Negrura.¹⁶

No dia 15 assistimos a *Abismo*, de Amora Tito, que, assim como Renata Paz, integra a Breve Cia. Nessa leitura performática, Amora redimensiona, de modo lírico e cortante, sua própria humanidade povoada por identidades, marcas, desejos e facetas. Aqui, o seu eu é reinventado, transfigurado, não absoluto e em trânsito precário pelas chamadas “avenidas identitárias”;¹⁷ isto é, a intersecção de opressões de raça, gênero e classe que se articulam na experiência social de um sujeito. “Eu velha, eu menino, eu bicha travesti”, diz Amora Tito, que textualiza não apenas sua própria pluralidade existencial, mas também critica irônica e causticamente os privilégios e os mecanismos letais produzidos por uma sociedade regida pelas estruturas racistas, capitalistas e cis-hétero patriarcais.

A dramaturgia, também tecida por Amora Tito, é um verdadeiro achado. O texto apresenta jogos de palavras, figuras de linguagem e imagens que constroem uma ambiência onírica, algo surreal, entre o delírio, o medo e a fantasia neste mundo colonial. O sonho é elemento basilar para essa textualidade. É por meio da dimensão simbólica, antinaturalista e imaginativa dos sonhos que Amora Tito ressignifica suas metamorfoses, suas transformações psicofísicas, as suas sensíveis e poderosas transições, desafiando binarismos reducionistas. Castiel Vitorino Brasileiro (artista também presente na programação do FETNE), disse na *live* “Outros fins que não a morte”¹⁸ que Gabriel (seu primeiro nome de registro) sonhou com a Castiel; aquele Gabriel não está morto no sentido colonial, mas morreu para se transfigurar, transmutar em uma Castiel multifacetada. Guardadas as devidas proporções, esse

¹⁶ LIMA, Teatro Negro e Atitude, 2019, p. 91.

¹⁷ AKOTIRENE, Interseccionalidade, 2019.

¹⁸ A fala de Castiel Vitorino pode ser acessada na íntegra por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=PSIKSQ-3f10>.

pensamento se aproxima das complexidades que atravessam a vida e os sonhos de Amora Tito. Ou, como nos afirma William Shakespeare, n' *A Tempestade*: "Nós somos feitos da matéria de que se fazem os sonhos; e esta vida encerra-se num sono".¹⁹

Na sequência, a premiada Cia. Fusion de Dança com *Pai contra Mãe*. Neste belíssimo espetáculo, constatamos as violências raciais, os aprisionamentos brutais e as ferinas desigualdades sociais presentes em um Brasil cujo passado escravocrata deixou marcas profundas no imaginário e nas dinâmicas sociais. Os oito dançarinos fazem e desfazem situações/imagens cênicas com impressionante agilidade, tendo como base coreográfica as danças urbanas. A plasticidade dos passos, a ocupação dinâmica de todo o palco e a exploração detalhada dos níveis e qualidades de movimento, em composições grupais e individuais, fazem desse espetáculo uma reflexão urgente sobre o passado e o presente dessa sociedade assassina. É também destacável a simbiose estética entre a dança e a cortante paisagem sonora, ora frenética, ora harmoniosa, entre vozerios, solos de guitarra e rústicos ruídos metálicos. O ambiente urbano, com suas doçuras e agressividades, é recriado pelas partituras corporais.

Um dos momentos mais significativos é justamente quando, num temeroso breu, aqueles corpos negros são rendidos, simulando uma das ameaçadoras e crônicas invasões policiais nas favelas e nas comunidades. Um foco de luz, como um perigoso algoz, passeia pelo palco à procura de uma única pessoa que não está paralisada com as mãos atrás da cabeça. Contudo, alguém tenta escapar desse "olho luminoso" que o persegue. Augusto Guerra elabora uma coreografia repleta de zigue-zagues, esforça-se para correr, num bailado que caminha entre a fuga e a ginga, como se estivesse dançando sobre o fio da navalha. Os seus movimentos, cheios de sínopes, são a insistência da vida em se preservar. Ouvem-se tiros. O corpo finalmente tomba.

A sanguinolenta apoteose arrebatou-nos pela segunda vez (a primeira foi em 2016, quando da estreia desse espetáculo, no Centro Cultural Banco do Brasil, em BH). A mesa suspensa no alto do palco é símbolo-mor da Casa Grande, das elites e classes dominantes, dos

¹⁹ SHAKESPEARE, A *Tempestade*, 2006, p. 1418.

privilégios e do racismo estrutural que estrangulam vidas negras. E sangra. A livre recriação coreográfica do antológico conto de Machado de Assis – “Pai contra Mãe” – é mais que feliz, pois nossos atuais abismos raciais não são meros restos diretos da escravidão, mas esta afetou tremendamente a construção do Brasil.²⁰ A Cia. Fusion talvez faria o Bruxo do Cosme Velho sorrir.

Baixa Visão, de Raniele Barbosa, ocupou virtualmente o dia 18. A performance é um brevíssimo e cirúrgico diálogo musicado, cujas discussões questionam, metaforicamente, o poder ideológico do racismo na conformação de nosso olhar. A estrutura racista, também produtora de significados histórico-culturais, condiciona o modo de ver o mundo, afeta a capacidade de reconhecer certas existências, limita o espectro do que é visto como humano. Raniele formula um texto recheado de alegorias irônicas e contundência política a denunciar as lógicas racistas e sexistas que desumanizam e invisibilizam as mulheres negras. A atriz e cantora possui modulações vocais enérgicas e vivazes, inflexões oscilantes e um fraseado fluido, entre graves e agudos.

O movimento da câmera é bastante expressivo. Ela funciona como um olho vacilante, inconstante e por vezes embaçado diante de um discurso cantado que o enfrenta. O olho-câmera desloca nossa própria perspectiva, problematizando os sentidos que são reproduzidos e construídos sobre vidas negras. A crítica é muito similar àquela desenvolvida pela performer e pesquisadora Val Souza, em seu trabalho *Como falar de coisas invisíveis*.²¹ Val, entre outras coisas, interroga-nos: “Você me enxerga? Você me vê? Você me escuta? Você me ouviu?”. Raniele, parece-nos, pensa o olhar não apenas como linguagem, mas como relação. O olho não apenas vê relações no mundo, mas também

²⁰ Acerca desse ponto, concordamos totalmente com Sílvia Almeida (*O que é Racismo Estrutural*, 2018) para quem “as formas contemporâneas do racismo são produtos do capitalismo avançado e da racionalidade moderna e não resquícios de um *passado que não passa*. O racismo não é um resto da escravidão, até mesmo porque não há oposição entre modernidade/capitalismo e escravidão.” Dizemos isso para assinalar que, embora o conto de Machado de Assis seja um primoroso retrato da sociedade escravagista do século XIX, ele não explica todo o funcionamento das tecnologias racistas da contemporaneidade brasileira. Tecnologias estas que são criticadas pelo espetáculo coreográfico em questão.

²¹ Essa palestra-performance foi apresentada na 7ª Temporada da segunda PRETA, no dia 18 de março de 2019.

estabelece relações. Logo, desestabilizar o olhar é potencialmente interferir na produção e na circulação de sentidos. O que pode nos curar das miopias históricas?

É preciso igualmente destacar a textura musical de *Baixa Visão*. Além da musicalidade impressa no discurso cantado, a presença do multi-instrumentista Marcelo Dai, desta vez na percussão, é notável pelo modo como a bateria acentua a intensidade das falas de Raniele e contribui para uma postura ofensiva, marcante, inclusive atribuindo outra carga semântica, mais afrontosa, a um instantâneo *sample* da música "Mulher Brasileira". *Baixa Visão* deseja, como nós mesmos, outras e novas óticas contra-hegemônicas para ler a vida.

É necessário sermos justos. O *Cordel Ruim*, de Thales Vilas Dama, transmitido no dia 19, é realmente bom. Se esse não é o mais apropriado caminho para uma análise crítica, é pelo menos franco o bastante para reconhecer a saborosa experiência propiciada pelo trabalho. A narração dinamicamente cantada, movida por rimas, acrescida de peripécias e de oralidade bem humorada (traços também presentes na própria literatura de cordel) dão o tom de uma dramaturgia que une o lirismo a uma aguda crítica social. O instigante nessa apresentação é o modo pelo qual uma forma cênico-literária tão complexa, como o cordel, é utilizada e retrabalhada dramaturgicamente, funcionando não como um gênero congelado, mas como uma fonte de inspiração para a composição textual e musical.

A construção espetacular de *Cordel Ruim* se assenta na visualidade do teatro de sombras. Um mecanismo teatral delicado para recontar (aliás, essa é uma das muitas possibilidades do cordel, isto é, recontar criativamente acontecimentos diversos) um fato hediondo: o massacre ocorrido em Felisburgo, no ano de 2004. O narrador dessa dolorosa história é um simpático e proseador cachorro que veio de muito longe para compartilhar essa trama que justapõe amor e violência. Na própria literatura de cordel a presença de protagonistas animalescos não é historicamente incomum. Basta lembrarmos do clássico "Ciclo do boi", no qual o ruminante, com uma boa dose de fantasia, é um dos personagens principais.

A aguerrida luta pela terra entre dois poderosos coronéis – Tião e Clemente - é contrastada pela paixão crescente entre seus dois

netos, respectivamente, Júlio e Romildo. O amor entre os rapazes é simbolicamente a flor rodeada pela secura brutal das relações familiares, ou seja, a possibilidade de um afeto transformador, ultrapassando cercas físicas e imaginárias.

Nesse cordel, como na vida, o desfecho é lastimável. O massacre em Felisburgo foi um sintoma histórico da imensa concentração de propriedade de terras de um Brasil também dominado por ruralistas. Como não lembrarmos do terror vivido pelo assentamento Quilombo Campo Grande (Campo do Meio, Sul de Minas Gerais) quando a tropa de choque do Governo Estadual invadiu as terras e ameaçou expulsá-los? *Cordel Ruim*, pelos seus recursos simples e inventivos, nos provoca, pelo encantamento doce das rimas, a não esquecermos das vidas que foram e são destruídas pelos desiguais mecanismos latifundiários.

Por sua vez, *Decesso*, interpretado por Jéssica Pierina, é um desabafo angustiante e lúgubre de uma jovem negra diante das profundas dores e frustrações que a ela são impostas pelo mundo racista e machista. A avalanche emocional, traduzida pela atuação de Jéssica, faz escancarar as lacunas, as ausências e as faltas que preenchem uma existência repleta de desejos. É um desabafo e um grito que faz ecoar as negações que são colocadas em seu caminho. A violência psicofísica que assujeita seu corpo negro e feminino e o desprezo para com sua humanidade também sensível, também terna, também desejosa de habitar outros mundos afetivos são dramatizados nessa breve cena. A cabo, *Decesso* não é apenas uma reação vigorosa a esse estado de coisas destruidor de vidas, mas também uma tentativa de autocompreensão, um diálogo que aquela jovem tenta estabelecer consigo mesma para, certamente, elaborar outras possibilidades de dar um sentido transformador à sua vida.

No dia seguinte, assistimos a *E se todas se chamassem Carmem?*, espetáculo de estreia da Breve Cia, cujas integrantes, exceto o diretor Adriano Borges, são alunas do curso de graduação em Teatro da UFMG. Analisando retrospectivamente esse trabalho é possível afirmar que a sua concepção contém, por assim dizer, uma sùmula das futuras investigações da Cia. Ou seja, discute-se os mecanismos racistas e sexistas de desumanização e extermínio de sujeitos negros; o universo simbólico,

cultural e social das mulheres negras, incluindo as diversas formas de violência psicofísica que recaem historicamente sobre seus corpos; a narração e a memória na reconstrução de identidades massacradas pelas dinâmicas opressivas do mundo. Vale lembrar que *Abismo e Aparecida*, cenas que compõem esse Festival, pertencem à mesma companhia.

Em cena, Anair Patrícia, Amora Tito e Renata Paz constroem três Carmens distintas entre si, cada qual envolvida com seus próprios dramas, embora suas dores e alegrias direta e indiretamente se interpenetram. Porém, o que mais nos intriga não são meramente as tortuosas histórias de vida, mas o modo como essas narrativas são materializadas no espaço cênico não convencional. A encenação foi gravada no mesmo espaço onde ocorreu a estreia, a saber, o Brejo das Sapas, cuja estrutura se assemelha, em resumo, a uma casa. A direção de Adriano Borges incorpora a materialidade do espaço, suas dimensões, seus caminhos e visualidades no trabalho cênico de cada atriz. A *dramaturgia do espaço* (noção fundamentalmente moderna e contemporânea) é vital nesse trabalho, pois o fogão, as luzes dos cômodos, o tanque, as portas e as janelas atuam decisivamente nos desenhos de cena, nos processos de rememoração das personagens e, enfim, na produção ativa dos sentidos do espetáculo.

Outro aspecto crucial são as interações entre atrizes e público, não somente nas interlocuções entre um e outro, mas nas diversas cenas em que a movimentação das personagens atravessa ou engolfa os espectadores. Há aí uma interessante proximidade que provoca sempre a participação do espectador no jogo cênico, e o modo pelo qual os artistas cênicos ocupam o espaço potencializa essas dinâmicas relacionais. A grande questão para uma pessoa que, assim como nós, já assistiu a essa peça presencialmente é: como seria possível produzir (ou recriar) efeitos de presença por meio da câmera? Este talvez seja um dos mais complexos nós das teatralidades virtuais. Dizemos tais coisas, pois, para um espetáculo como esse, o caráter convivial entre artistas, espectadores e a exploração do espaço é basilar para a fruição. A cinegrafia, de Kleber Bassa, é deveras primorosa. E não estamos nos referindo unicamente à qualidade das imagens captadas (nitidez e cores, por exemplo), mas aos ângulos, aos detalhes, aos closes e especialmente aos movimentos que

a câmera executa para manter a fluência das cenas e ao mesmo tempo suscitar um olhar compenetrado. Há momentos em que a câmera vacila, desfoca certos quadros ou gira, estimulando-nos a percorrer virtualmente as espacialidades da cena e a caminhar no simbólico calvário social daquelas figuras. *E se todas se chamassem Carmem?*, em sua versão virtual, é uma grata surpresa.

Avançemos, pois, para o dia seguinte:

Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino²² chamam de “ebós epistêmicos” as encruzilhadas de saberes que, como um potente campo de possibilidades, transcendem a morte e a imobilidade coloniais; desestabilizam o cânone ocidental que se quer uno e absoluto; e promovem, de modo dinâmico, ambivalente e não normativo, um encantamento das inteligências, isto é, apontam para outras formas de produção e circulação dos saberes, promovendo reinvenções nos modos de experimentar, brincar e pensar o mundo, a partir das diversidades. É por esse caminho que me debruço sobre *Ebó*, performance de Anderson Ferreira, transmitida no dia 21 de novembro.

Nessa performance/intervenção urbana, a oferenda preparada por Anderson são obras acadêmicas e artísticas, de pensadores e criadores negros e negras, como Leda Martins, Marcos Alexandre, um caderno da segunda PRETA, entre outras referências que, em conjunto, formam um verdadeiro arquipélago de reflexões e invenções afro-orientadas. Esses livros, consagrados como ebó, adquirem novos sentidos e potencialidades, como fortalecimento cognitivo e espiritual em meio a uma conjuntura universitária que insistentemente subjuga os saberes negros dos terreiros, das madrugadas, das matas e das ruas. O performer também reverencia esses autores e autoras que produziram não somente obras, mas trajetórias que abrem caminhos para outros pesquisadores e artistas negros e negras, como o próprio Anderson ou, se quiserem, como este que vos escreve. Todas as obras despachadas na encruza são alimentos epistemológicos e afetivos capazes de revigorar jovens universitários negros, em um mundo acadêmico predominantemente branco.

²² SIMAS; RUFINO, A ciência encantada das macumbas, 2018.

O performer atravessa ruelas simples para despachar seu ebó no lugar devido. Simples transeuntes, crianças, cachorros e bares ornaram o caminho feito por Anderson. O real é, em certa medida, incorporado pela performance ao penetrar no cotidiano da rua e simbolicamente transformá-lo com o ebó deixado. O sagrado, expresso em *Ebó*, manifesta-se também nos livros e naquilo que eles podem gerar, isto é, novas leituras do mundo calcadas em lógicas e perspectivas afrorreferenciadas. Anderson, assim como muitos de nós jovens investigadores negros e negras, agradece aqueles que vieram antes de nós e conosco permanecem.

O FETNE contou, no dia 23, com as reverberações da performance *Eu não entendo*, de Castiel Vitorino Brasileiro, certamente um dos nomes mais expressivo nas artes visuais contemporâneas do Brasil e no pensamento anticolonial. Nesse novo trabalho, o *transe* é o grande disparador de sentidos e mobilizador das composições e movimentos cênicos. O transe como experiência radical de deslocamento no qual se vivencia um entrecruzamento de dimensões físicas e espirituais, temporais e espaciais distintas, para além dos marcos da racionalidade colonial moderna. O transe como uma fresta que possibilita adentrar outras corporeidades, sensibilidades e percepções. *Eu não entendo* aprofunda as investigações de Castiel acerca da *incorporação* e dos trânsitos (internos e existenciais) que ela é capaz de instaurar, escapando, mesmo que de modo fugaz, a tentativas de controle ou cerceamento produzidas pelo mundo violentamente racista.

Toda a ação acontece na espacialidade doméstica, em diferentes cômodos. Castiel é arrebatada por movimentações, gestualidades e posturas, mais ou menos bruscas, mais ou menos rápidas, explorando diversas qualidades de movimentos imprevisíveis e que dinamitam uma ideia de cotidiano estático. Ao contrário, a sua performance é intensamente extática. O transe por vezes exige um tremendo esforço, é exaustivo, mas em outros momentos é mais suave, mais fluido, deixando o corpo serpentear de modo mais repousado. São modos outros de experimentar, sentir e pensar, ao mesmo tempo, o próprio corpo e as diversas outras presenças (místicas, etéreas, espirituais) que o habitam. Nesse sentido, um dos elementos mais destacados na composição de *Eu não entendo* é justamente a água, presente na banheira, no chuveiro, no copo etc. A

riqueza mítico-simbólica e cultural das águas, no que tange à experiência histórica dos povos negros, é imensurável: zonas de travessias, morte-vida, transformação, calunga-cemitérios oceânicos, fluxos ancestrais... Nessa performance, o corpo em transe, de Castiel, encontra na água um lócus da *memória* que mobiliza descansos e trânsitos entre tempos e espaços para além da linearidade racionalizada.

Para encerrar, salientamos outro aspecto instigante desse trabalho: na quase totalidade do tempo, o rosto de Castiel Vitorino não é enfocado e ora seu corpo está contra a luz, ora engolfado por um breu. Essas estratégias, ao lado do próprio transe, instalam a dimensão do mistério, do indiscernível, do ilegível. Um enigma contra a imposição do significado aprisionador. Isso nos parece, em grande medida, libertador.

No dia 25 foi a vez de *Fonte*, de Nayara Leite e Ariane Maria. Nessa composição cênica a memória é, mais uma vez, uma peça estrutural a partir da qual as narrativas, as relações com o passado e, especialmente, as relações com suas respectivas mães são revisitadas esteticamente. As tradições culturais mineiras, os afetos familiares e a efemeridade da vida terrena são poeticamente costurados por uma narrativa delicada e assentada em diversas imagens significativas, como o espelho, as águas e mais especificamente a chuva. Em *Fonte* a água é novamente um elemento plástico e orientador dos sentidos. Os movimentos e fluxos aquáticos são como a própria matéria do tempo e da memória – dinâmicos e mutantes. A presença da água é revelação do porvir, é aconchego e calma, mas também destruição, a exemplo das caudalosas enxurradas. Água como imagem figurada dos ciclos da vida.

A concepção de *Fonte* maneja símbolos muito expressivos para o universo cultural afrodiaspórico, como, já dissemos, a água, o espelho, a memória e a presença maternal (não seria possível entrevermos vestígios de Oxum e/ou das grandes mães ancestrais?). Essa riqueza imagética e simbólica poderá certamente ser expandida no decorrer dos processos criativos e investigativos das criadoras, pois *Fonte* explora os terrenos amplos da ancestralidade, das memórias familiares (sempre recriadas) e, nesse movimento, opera um gesto de reconfiguração de suas identidades e de suas pertenças históricas no mundo.

A trajetória de vida, os percalços, as dores e o amadurecimento intelectual de uma pessoa negra, aspirante a chefe do executivo municipal, são a tônica de *Neguinha(o) Prefeita(o)*. Nesta cena, presenciamos os entraves racistas que se interpõem no caminho do sujeito negro que ousa desafiar o *status quo*, as instituições e uma teia de relações sociais, propondo um projeto e uma perspectiva política radicais, intransigentemente antirracistas e calcados no poder popular. Assumir o comando de uma prefeitura, no contexto dramático dessa cena, não diz respeito somente à mera representatividade simbólica (embora esta seja altamente importante), mas aponta para a possibilidade (e a premente necessidade) de se construir agendas, projetos e horizontes político-sociais que enfrentem o racismo estrutural e seus muitos tentáculos. Nesse sentido, lideranças negras são fundamentais, e a história nos prova.

Na primeira parte, a história de vida de *Neguinha(o)* é contada pelos cinco atores que se distribuem em telas diferentes, a exemplo dos aplicativos de videoconferência. A segunda parte da cena, por sua vez, elabora uma *live* de apresentação do candidato, suas propostas e parte de seu secretariado. *Live* que é conduzida por uma espécie de marqueteiro sensacionalista e demagogo. É interessante notar como, ao narrarem a biografia de *Neguinha(o)*, a indeterminação do gênero simboliza não um indivíduo, mas uma coletividade negra. No entanto, nessa última parte, incompreensivelmente, isso é totalmente abandonado e só mencionam "o neguinho". E é nesse segundo momento que as fragilidades da cena se evidenciam.

Em primeiro lugar, a dramaturgia constrói situações e diálogos que não contribuem para evidenciar de fato as propostas políticas do candidato, dando-nos, ao contrário, pequenos conflitos banais que não verticalizam nenhuma das discussões da cena. "Por que o seu secretariado é tão descoordenado e efusivo?", "Quais são realmente seus argumentos?". A impressão geral é que se trata de um secretariado sem projetos, munido apenas de ideias pontuais. Outro ponto: a cena não parece ter em vista os limites que a institucionalidade política impõe a pessoas e projetos que almejam derrubar a sua própria estrutura burguesa. Evidentemente, é fundamental termos, nos postos de comando, pessoas negras antirracistas e comprometidas com as classes populares, mas será que a

cena em questão considera as determinações, limites e contradições da democracia liberal e de todo esse sistema político burguês? Parece-me não haver, até então, um aprofundamento histórico-político sobre o tema, ou que a cena idealiza uma transformação estrutural da sociedade apenas por meio das eleições. Finalmente, pensamos que, apesar de seu amplo campo de discussão, *Neguinha(o) Prefeita(o)* é titubeante em diversos aspectos, chegando a ser, em alguma medida, ingênua.

No dia 27, transmitiu-se *O peso nas costas de minha mãe*, da Coletiva Preta de Teatro. Como já dissemos, a figura materna é recorrente em muitas cenas do FETNE. Nesse trabalho, a imagem da “mãe-preta” servil, inteiramente devotada ao lar e à família, cuidadora de tudo e de todos, desprovida de desejos, sonhos e pensamentos é diretamente rasurada. Essa representação, machista e racista, incrustada historicamente no imaginário social do Brasil, é um espectro escravocrata, rearticulado nas mídias, nas artes, na publicidade e nas dinâmicas do capitalismo que exploram pesadamente a vida e o trabalho de mulheres negras, sedimentando uma visão reducionista acerca de sua humanidade e de sua subjetividade. Lélia Gonzáles²³ há muito já afirmara que racismo e sexismo não apenas são graves sintomas da cultura brasileira, mas também atuam pungentemente sobre a vida das mulheres negras.

Em cena, Elaisa de Souza e Kelly Spínola, as integrantes da Coletiva Preta de Teatro, se desdobram em dinâmicas e movimentações cênicas que visam a todo momento desestabilizar visões estáticas acerca do corpo feminino negro; constroem atuações que percorrem uma gama variada de emoções, das mais sutis às mais explosivas, apresentando, nesse movimento, mulheres negras sensivelmente multifacetadas, embora as pressões e estruturas racistas tentem simplificar, grosseiramente, existências tão complexas. É fundamental a cena em que ambas interpretam furiosas mães que reprimem de modo ríspido seus respectivos filhos. Se no início seus comportamentos exaltados reproduzem a rançosa imagem de mulheres negras raivosas, gradualmente, essa armadura vai se dissolvendo. Aos poucos a mãe colérica também revela suas fragilidades e dores, o seu tom de voz,

²³ GONZÁLES, Racismo e sexismo na cultura brasileira, 1984.

antes vigoroso, torna-se angustiante, queixoso, um pedido de socorro. A figura ameaçadora é apenas um traço de uma humanidade muito mais profunda, porém ferida por inumeráveis violências.

Renata Paz, integrante da Breve Cia. e atriz da cena curta *Aparecida*, assina a direção dessa cena. As proximidades entre *Aparecida* e *O peso nas costas de minha mãe* são visíveis em termos temáticos e em alguns aspectos cênicos. Renata mobiliza suas investigações estéticas sobre a condição social da mulher negra, dirigindo um trabalho que, embora mire problemáticas coletivas e sistemáticas, não abdica de incorporar teatralmente as particularidades das duas atrizes que estão em cena. Há, contudo, partituras corporais, um tanto ilustrativas ou redundantes, que fragilizam a plasticidade dessa cena curta. O principal exemplo é quando Elaisa de Souza se debruça sobre as costas de Kelly Spínola (que nesse momento já está curvada) para representar o “peso nas costas de minha mãe”. O recurso esbarra no didatismo, no pior sentido do termo.

Transmitida no dia 28, a cena curta *Quem ensinou a amar*, de Felipe Oliveira, conjuga desabafos, reflexões e testemunhos de uma bicha preta acerca de suas espinhosas e tensas relações com o amor. Esse tão complexo sentimento é aqui analisado pelas críticas lentes de quem, majoritariamente, não se enquadra nas expectativas construídas sobre os encontros amorosos. Sílvio Almeida²⁴ pontua que o racismo, sendo um processo histórico e político, atua na constituição de nossas subjetividades, isto é, conforma a consciência, o inconsciente e até mesmo os afetos que nos atravessam. Quais as possibilidades e configurações do amor nesta estrutura social abissalmente racista? Há um modelo único de amor? Felipe, a partir de suas experiências, articula memórias para, enfim, não somente desbançar uma imagem pura e idealizada de Amor (com “A” maiúsculo mesmo), mas igualmente reelaborar, no plano artístico, algumas de suas dores e frustrações, dando a elas novos sentidos.

Quem ensinou a amar, contudo, corre sérios riscos de se estagnar no mero desabafo ensimesmado das dores acumuladas pelo ator (ou pela persona ficcional que vemos em cena). Dois expedientes atenuam essa percepção: as ironias utilizadas e uma crítica mais frontal quase ao

²⁴ ALMEIDA, O que é Racismo Estrutural, 2018.

cabo da performance. Nesse trabalho, as lembranças doídas de Felipe são entrecortadas por ironias e sutis paródias que, em chave cômica, acentuam suas críticas às noções romantizadas de amor e, além disso, tais estratégias, no desenvolvimento dramaturgico da performance, orquestram uma virada: no final, o ator não se prende às suas próprias dores, mas, de maneira mais ampla, denuncia processos históricos de interiorização dos pressupostos coloniais. Pressupostos que inculcam essas e aquelas formas de viver, amar e, enfim, estabelecer relações com o mundo. Porém, é preciso estarmos atentos às armadilhas daquilo que Leda Martins chama de “tirantias da subjetividade”, isto é, uma transposição direta, ingenuamente ególatra e esteticamente simplória, de um EU para o palco/cena.

Encerrar o Festival de Teatro Negro da UFMG com a performance *Sankofa* é especialmente expressivo. Primeiramente, é válido termos uma noção básica do que significa sankofa. Para Elisa Larkin Nascimento:

O ideograma sankofa pertence a um conjunto de símbolos gráficos de origem akan, chamado *adinkra*. Cada ideograma, ou *adinkra*, tem um significado complexo, representado por ditames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos. Segundo o professor E. Ablade Glover da Universidade de Gana em Kumasi, capital do povo asante, em texto publicado pelo Centro Nacional de Cultura, o ideograma sankofa significa “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás”. Aprender do passado, construir sobre suas fundações. Em outras palavras significa voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana.²⁵

Portanto, nos caminhos ancestrais de sankofa encontramos a sabedoria para revisitarmos o passado, transformarmos o presente, visando inventar coletivamente outros futuros para além das determinações coloniais. Nessa tecnologia epistemológica, cunhada pelos povos akan,²⁶

²⁵ NASCIMENTO, *Sankofa: significados e intenções*, 2008, p. 31

²⁶ De acordo com Nei Lopes e José Rivair Macedo (2017), os akans são um conjunto de povos da porção ocidental do continente africano, falantes da língua twi e suas variantes. Eles vivem hoje predominantemente na República de Gana. Historicamente foram responsáveis pela construção de poderosos Estados, como o Bono Mansu e o Império Axânti. Tendo sido grandes fornecedores de ouro para o norte de África, os povos akan edificaram unidades políticas importantes para o comércio da região.

perspectivamos uma noção de tempo curvilínea, circular, ou para citarmos nossa grande mestra, vemos uma temporalidade espiralar.²⁷

Sankofa, de Dara Ayê Borges, é uma sinuosa, enigmática e provocadora experimentação fílmica e performática na qual o jogo das imagens aponta para um enfrentamento ou, se quisermos ser mais diretos, uma violência como ruptura do pacto colonial. A visualidade, algo afrofuturista, desse trabalho, a nosso ver, concebe um cenário de constante suspense, em que a presença de quatro jovens negras ameaça a falsa estabilidade desse tempo-mundo falido. Vemos destruição nessa performance. Mas uma destruição arquitetada por Jota Mombaça e Michelle Matiuzi²⁸ como “experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo que conhecemos como possibilidade de imaginação política”. As vívidas tonalidades vermelhas, os olhares penetrantes e a partilha (quase sangrenta) de uma melancia, antes fortemente golpeada, são expressivos elementos que sustentam uma tensa atmosfera, por meio da qual o cínico sistema racista é perturbado e duramente questionado. Em *Sankofa* o ato de comer (ou talvez devorar) as frações de melancia não é apenas afronta, mas um gesto desconcertante que deseja por essas estruturas violentas do mundo em ruínas. Novamente Jota Mombaça e Michele Matiuzi solfejam: “E se, em vez de salvar o mundo, pudéssemos enfim dedicar-nos a acabar com isto?”.²⁹

Por fim, Dara entoa breves trechos da icônica canção de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, “Pesadelo”, gravada pelo grupo MPB4 na década de 70, em plena ditadura empresarial-militar brasileira. Lá, como agora, a composição não perde sua contundência política contra os desmandos de um governo antidemocrático e violento. Mas quando cantada em *Sankofa* certamente ganha novos contornos, dizendo de vidas negras que, apesar deste crime histórico, chamado Brasil, insistem em permanecer, e o fazem de modo estrategicamente diverso. Esse talvez seja o maior pesadelo do sono injusto da Casa Grande, como nos ensina Conceição Evaristo.³⁰

²⁷ MARTINS, Performances do tempo espiralar, 2002.

²⁸ MOMBAÇA; MATIUZI, *A Dívida Impagável*, 2019.

²⁹ MOMBAÇA; MATIUZI, *A Dívida Impagável*, 2019.

³⁰ EVARISTO, *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita*, 2007.

Considerações finais

Ao cabo dessas sintéticas análises, podemos traçar algumas considerações acerca do Festival de Teatro Negro On-line da UFMG:

1. A despeito da massiva marginalização acadêmica que acomete as linguagens artísticas dos teatros negros no Brasil, há um contramovimento, protagonizado por discentes e alguns docentes, que visa não apenas reabilitar o legado histórico de incontáveis artistas cênicos negros e negras, mas expandir seus pressupostos, experimentando novas formas, temáticas e estratégias cênicas;

2. A formação de coletivos e movimentos negros universitários vem alterando a paisagem da academia brasileira com cobranças, tensões e debates que denunciam os mecanismos de exclusão na universidade e formam redes de afetos, fortalecimento, politização e estudos entre os discentes negros e negras. Esse Festival evidencia uma movimentação estético-política irrecusável e que deseja de fato disputar a universidade;

3. Há uma conjugação de várias gerações de artistas e coletivos teatrais na programação do FETNE, desde os mais jovens, como a Coletiva Preta de Teatro, até os mais veteranos, como o Teatro Negro e Atitude. Há iniciativas que se formatam na UFMG e outras que por lá passaram e se desenvolveram. De todo modo, é importante notar como a UFMG participa da vida cultural da cidade, formando artistas e pesquisadores cênicos de toda sorte. Daí sua enorme responsabilidade para com uma formação cada vez mais plural;

Por fim, diríamos que cada trabalho apresentado significou para nós um verdadeiro bolsão de ar face a um avanço ostensivo da brutalidade racista que cada vez mais vem sufocando corpos negros, como os de George Floyd e de João Alberto de Oliveira Freitas. A experiência pandêmica de confinamento e angústia é sistemática para as populações negras no Brasil e no mundo. Estamos diante de uma crise dentro de outras tantas crises históricas. Nesse sentido, ver pretos e pretas desenvolvendo modos poéticos para pensar, ressignificar e reagir a este mundo letal é, certamente, um respiro de vida, um sopro animador.

Cidinha da Silva uma vez dissera: “Voltei à poesia para continuar viva”.³¹ Então, voltemos também ao teatro para inventarmos outras vidas.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Sílvio. *O que é Racismo Estrutural*. Belo Horizonte. Editora Letramento, 2018.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- FAUSTINO, D. M. *Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro*. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. Revista Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1984.
- LIMA, Evandro Nunes de. *Teatro Negro e Atitude: corpos negros na cena em Belo Horizonte*. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 216. 2019.
- LOPES, Nei; RIVAIR, Macedo. *Dicionário de história da África: séculos VII a XVI*. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002, p. 69-92
- MARTINS, Soraya. *Teatralidades negras ou a politicidade senível*. Disponível em https://issuu.com/tu.producao/docs/soraya_martins_-_teatralidades_negras_ou_a_politic. Acesso em 19 dez. de 2020.
- MOMBAÇA, Jota; MATIUZI, Michelle Matiuzi. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA da SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: A Casa do Povo. 2019.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: significados e intenções*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Editora Selo Negro, 2008.
- FAUSTINO, Deivison Mendes. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Editora Ciclo Contínuo, 2018.
- RIBEIRO, Katiúscia. *Mulheres negras e a força matricomunitária*. *Revista Cult*, 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mulheres-negras-e-a-forca-matricomunitaria/>. Acesso em 19 dez. 2020.

³¹ SILVA, #Parem de nos matar, 2019, p.185.

ROCHA, Lorena. Circuitos virtuais pretos. Revista *Questão de Crítica*, 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/circuitos-virtuais-pretos/#more-6807>. Acesso em 21 dez. de 2020.

SALOMÃO, Saloma Jovino (org). *Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo. Editora Ciclo Contínuo, 2018.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. In: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SILVA, Cidinha da. *#Parem de nos matar!* São Paulo: Ed. Pólem, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz Rufino. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro. Editora Mórula, 2018.

SMALL, Danielle Avilla. *Teatro virtual, Teatro posible*. Revista *Funámbulos*, Buenos Aires, ano 26, 2020.

Em torno da textualidade negra de Dione Carlos, Cristine Sobral e Allan da Rosa

Harion Custódio

Afirmando ser o processo de significação carregado de valores conceituais e materiais, de modo inextricável, vale ressaltar, Ferdinand de Saussure alega: "se a parte conceitual do valor é constituída unicamente por relações e diferenças com os outros termos da língua, pode-se dizer o mesmo de sua parte material. O que importa na palavra não é o som em si, mas as diferenças".¹ A significação, para se estabelecer, depende, assim, da manutenção de um jogo de diferenciação no qual a identidade é alcançada por meio da negação (ou mesmo avizinhamento) de todos os outros termos linguísticos. Ou seja, só é possível nomear e significar na medida em que há oposição, negação. Nesse sentido, o Teatro Negro afirma-se também em um jogo de diferenciação, na medida em que sua existência se dá não em relação a uma substância, mas sim no plano contingencial da linguagem, e, aqui, evocamos os pressupostos de Leda Maria Martins ao analisar a cena teatral negra: "a negrura não é pensada, aqui, como *topos* detentor de um sentido metafísico, ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações".² Ele se opõe, doravante, a uma certa lógica de sentido e significação, não à existência em si do teatro convencional, visto que a relação entre os dois se dá em termos de adição, fusão e coexistência.

¹ SAUSSURE, *Curso de linguística geral*, 2006, p. 136.

² MARTINS, *A cena em sombras*, 1995, p. 26.

Adição, aqui, se reveste do sentido de suplemento desenvolvido por Derrida. Em seu estatuto de minoridade, de fato a existência do Teatro Negro se revela como uma adição, não como soma, vale ressaltar, mas um excesso não requisitado, que ao entrar em contato com o todo ameaça alterar, violentamente, sua inteireza. Essa literatura "menor",³ marginal, se revela, então, como uma verdadeira potência, uma força avassaladora, possuindo a capacidade inclusive de se tornar o próprio centro, sem, contudo, sê-lo. Dessa fraqueza, a própria pureza da língua está em risco, assim como toda forma de representação triunfante e universal: "É preciso chegar com leveza antes de usar a força [...] / você não extrai o melhor com força [...] / Eu chego com leveza, sempre, antes da força / Eu dedilho, me dedico, me concentro, toco com leveza e força e leveza e força".⁴

As peças sobre as quais nos voltamos aqui, circunscritas no território heterogêneo do Teatro Negro, se opõem, doravante, à lógica das práticas sociodiscursivas de dominação. Tomamos este último termo, aqui, não somente no sentido empírico de subjugamento de grupos sobre outros, como também no conjunto de práticas discursivas, estéticas e ideológicas totalizantes que engendram o outro a ser explorado. Dito de outro modo, o racismo, o patriarcalismo e o colonialismo são antecedidos e ancorados em seu processo de execução por uma rede complexa de textos, representações e ideologias planejadas sobre uma estrutura formal. É nesse sentido que Achille Mbembe, ao realizar uma arqueologia do termo "raça", afirma ser um processo de ficcionalização, pois o negro é inventado por um pensamento exterior a si, arbitrariamente: "na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o discurso europeu, tanto o erudito como o popular, com frequência recorreu a procedimentos de fabulação".⁵ E ainda:

Ao apresentar como reais certos e exatos fatos muitas vezes inventados, escapou-lhe justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando sua pretensão era desenvolver saberes destinados a apreendê-lo objetivamente. [...] Se existe um objeto e um

³ DELEUZE, *Kafka: por uma literatura menor*, 1977.

⁴ CARLOS, *Ialodês*, 2020, s. p.

⁵ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018, p. 31.

lugar em que esta relação imaginária e a economia ficcional que a sustenta se dão a ver do modo mais brutal, distinto e manifesto, é exatamente esse signo que chamam de negro e, por tabela, o aparente não lugar que chamamos de África, cuja característica é ser não um nome comum e muito menos um nome próprio, mas o indício de uma ausência de obra.⁶

De fato, o termo "negro" parte, em princípio, de uma formulação discursiva, organizada em termos estéticos e formais, na maioria das vezes sutis, ancorados, posteriormente, em paradigmas filosóficos, políticos e econômicos. O negro é, antes de tudo, um texto, uma textualidade e, por sua vez, não possui uma essência, uma natureza. Sobre esse caráter móvel da invenção da raça, Silvio Almeida argumenta

raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da *raça* há sempre contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional e histórico*.⁷

Seguindo numa linha de raciocínio semelhante, trazemos as considerações de Achille Mbembe: "[...] a raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica".⁸

É em função de sua constante mobilidade que Achille Mbembe formula o termo *devir negro*.⁹ Como textualidade inacabada, a invenção da raça também mobiliza um conjunto de razões, em diálogo e conflituosas consigo mesmas, as quais o teórico reuniu sobre o nome de "razão negra".¹⁰ Acompanhemos o raciocínio do filósofo:

À primeira vista, a razão negra consiste, pois, num conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, comentários e disparates, cujo objeto são a coisa ou as pessoas "de origem africana" e aquilo que afirma ser seu nome e sua verdade (seus atributos e qualidades, seu destino e suas significações enquanto segmento empírico do mundo). [...] Desde suas origens, consiste numa atividade primal de fabulação. Trata-se essencialmente de extrair vestígios reais ou comprovados, urdir histórias e compor imagens. [...] Essa razão não passa de um sistema pretensamente erudito

⁶ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018, p. 31.

⁷ ALMEIDA, *O que é racismo estrutural*, 2018, p. 19, grifos do autor.

⁸ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018, p. 28.

⁹ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018.

¹⁰ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018.

de narrativas e discursos. É igualmente um reservatório de onde a aritmética da dominação de raça retira suas justificações. [...] Nesse contexto, a *razão negra* designa um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática.¹¹

Entretanto, a *razão negra* possui um averso, uma dimensão de retomada da palavra e de automeação que se opõe a essa primeira camada de fabulação:

A esse primeiro texto [...] responde um segundo, que se quer ao mesmo tempo gesto de autodeterminação, modo de presença perante si mesmo, olhar interior e utopia crítica. Esse segundo texto é uma resposta a outra categoria de interrogações colocadas à primeira pessoa do singular: "Quem sou eu?"; "Serei eu, de verdade, quem dizem que sou?"; "Será verdade que não sou nada além *disto* – minha aparência, aquilo que se diz e se vê de mim?"; "Qual o meu verdadeiro estado civil e histórico?". Se a consciência ocidental do negro é um *juízo de identidade*, esse segundo texto é, *inversamente*, uma *declaração de identidade*. Através dele, o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado.¹²

Os textos sobre os quais nos voltamos aqui neste espaço correspondem a este inverso da *razão negra*. Procuraremos, então, caminhar ao lado deles em vista a esses fatores de autodeterminação por meio da diferenciação (elemento que pressupõe dependência com a unicidade, com o mesmo). Nos atentaremos, portanto, aos valores de significação do corpo negro, da ritualidade, do uso da memória, da reiteração da história, do anticolonialismo, este último que compreende, por fim, o antirracismo e o antipatriarcalismo.

¹¹ MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018, p. 61.

¹² MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018, p. 61-62, grifos do autor.

Conversando com *Ialodês*, Uma boneca no lixo e Allan da Rosa

O Sankofa, invocado como num ritual em que encenação e realidade são indistinguíveis, inaugura a fala e a cena em *Ialodês*,¹³ de Dione Carlos. Símbolo ideográfico presente no Adinkra, ancestral sistema de escrita dos povos Acã da África Ocidental (grupo étnico compreendido entre a Gana central até a Costa do Marfim dos dias atuais), tal ideograma, retratado pela figura de um pássaro de duas cabeças em que uma está voltada para trás e outra para frente, representa a força da ancestralidade como elemento de ligação entre passado, presente e futuro (“ontem é agora/ Hoje é agora/ Amanhã é aqui”).¹⁴ Dito de outro modo, o Sankofa é uma linguagem pictórica cuja significações alcançam propriedades filosóficas e, por isso, cosmovisões baseadas na indissociabilidade e na simultaneidade entre passado e futuro. “Pássaro de duas cabeças/ Nós lhe invocamos, em nome de nossas avós”.¹⁵ A invocação do pássaro acompanha, também, a reverência às antepassadas, à força matricial e matriarcal das ancestrais. O texto instaura seu território móvel: é por meio da potência feminina e ancestral (pois o futuro só pode ser trilhado com vistas ao passado) que a cena se desenvolverá. O texto opera, assim, múltiplos deslocamentos no plano da representação, todos reunidos sob o prisma da anticolonialidade.

O próprio título, cabe destacar, traz para o âmago da representação e do universo simbólico a força motriz da mulher como elemento autônomo de construção: as ialodês, grupo feminino do universo mítico do candomblé responsável pela alta administração de uma cidade, assim como de seus negócios tanto administrativos quanto comerciais. Doravante, é o universo matriarcal das mulheres negras afrodescendentes que marca a perspectiva da cena, emulando o *modus operandi* do candomblé, território mítico e religioso em que a força feminina em seus múltiplos aspectos (com destaque eminente para a sexualidade livre) se faz decisiva e preponderante.

Entretanto a menção às ancestrais e à narração das ialodês não cumpre papel somente figurativo de um sistema simbólico anticolonial,

¹³ CARLOS, *Ialodês*, 2020.

¹⁴ CARLOS, *Ialodês*, 2020, s. p.

¹⁵ CARLOS, *Ialodês*, 2020, s. p.

como também move as dinâmicas da trama. A narradoras ialodês, rainhas abelhas: Ayobami, Femi, Bisi, Oni e Asali, herdaram de suas avós e mães uma cidade denominada Colmeia e lutam pela sua defesa de forças estrangeiras e da manutenção de suas riquezas. Em contraposição à lógica eurocêntrica, as ialodês possuem uma gama de estratégias contra o opressor, ligadas ao uso do gozo feminino, da sensualidade, do manejo da música e do corpo, assim como do conhecimento sobre a natureza e suas propriedades, todos esses fatores somados aos ensinamentos das mulheres ancestrais, isto é, avós e mães que passaram adiante o conhecimento e o abrigo da cidade-colmeia.

A trama é narrada, portanto, pelas cinco ialodês que discursam sobre si e sobre o outro que ameaça invadir e destruir a cidade-colmeia. Elas devem defender a si e ao legado de suas avós e mães. Nesse embate, que é também uma luta discursiva, o conflito se revela, e a narrativa se apropria duplamente da história e de mitologias de matriz africana. De um lado, temos uma reencenação do colonialismo e dos processos de diáspora. Por outro, o texto se apropria de simbologias e elementos linguísticos próprios da manifestação cultural do candomblé (o que a caracteriza, em considerável nível, como uma *closed performance*).¹⁶ Esses movimentos, é importante destacar, são atravessados pela oposição às práticas coloniais de dominação, racismo e patriarcalismo, configurando um eixo narrativo e representativo decolonial.

Esse eixo referido anteriormente pode ser identificado pelos seguintes elementos: por meio dos termos e das palavras oriundos da mitologia do candomblé, assim como dos símbolos evocados circunscritos nesse território; pelo uso do corpo feminino como prática da liberdade, do autoconhecimento, da determinação de si e como forma de resistência ao patriarcalismo; e pela evidenciação do conhecimento tradicional negro, que pela relação animista com a natureza (retratado no texto pelas folhas-ewé, mel e ouro) faz desta fonte de cura, de subsistência

¹⁶ Segundo os autores, "*closed performances* antecipam um receptor muito preciso e demandam tipos bem definidos de 'competências' (enciclopédicas, ideológicas etc.) para a recepção correta. Esse é principalmente o caso de algumas formas de teatro baseado em gêneros". (MARINIS; DWYER, 1987, p. 103). Tradução nossa do original em inglês: "*closed performances* anticipate a very precise receiver and demand well-defined types of 'competence' (encyclopedic, ideological, etc) for their 'correct' reception. This is mostly the case with certain forms of genre-based theatre".

e de aprendizado, sem, contudo, explorá-la. Por fim, pela formulação filosófica não ocidental do tempo, sendo, este último, enxergado não como sucessivo, acumulativo ou linear, mas sim como uma existência fenomenológica espiralar;¹⁷ definido pelo seu valor circular e repetitivo. Soma-se a isso o valor epistêmico dado também à vida e à memória das antepassadas, que embasam o presente e o futuro.

As peças aqui estudadas se vestem de valor e função ritualísticos. Como consequência, uma série de elementos cênicos e simbólicos será ativada, ao mesmo tempo em que o corpo e o gesto alcançam uma função significativa que vai além da representação. O ritual, instaura, assim, uma duplicidade: ao mesmo tempo em que é encenação é também inseparável da vida cotidiana. O Teatro Negro inviabiliza as noções tradicionais de representação e encenação, instaurando movimento contínuo e não contraditório entre o dentro e o fora, o corpo e o espírito, o individual e o coletivo. Vejamos as considerações de Leda Maria Martins sobre o papel das religiosidades africanas na cena teatral negra:

Todos os rituais religiosos afro-brasileiros operam um elenco de signos cênicos – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cor – que, aliados ao caráter metamórfico e invocativo das funções rituais, lhe empresta uma tessitura dramática de profundo apelo comunitário, em muito similar aos dramas-rituais africanos, sua origem mais remota. Na *performance* dos ritos, impera o mesmo código de ambiguidade, o mesmo padrão duplo de significância que deriva não apenas de um jogo de significados, mas, fundamentalmente, do jogo deslizante de significantes.¹⁸

Cabe ressaltar também, doravante, a leitura feita por Leda Maria Martins sobre Muniz Sodré:

Mantendo intactas "formas essenciais de diferença simbólica", a cultura negra, segundo Sodré, "é uma cultura das aparências", que se realiza em torno de duas dimensões fundamentais: o segredo e a luta. A aparência traduz, pois, um modo de "relacionamento com o real", que difere da busca ocidental de uma verdade "universal e profunda".¹⁹

¹⁷ MARTINS, Performances do tempo espiralar, 2002.

¹⁸ MARTINS, *A cena em sombras*, 1995, p. 58

¹⁹ MARTINS, *A cena em sombras*, 1995, p. 55

É esse jogo deslizante com a linguagem, o referente e o ritualístico que marca *Uma boneca no lixo*, de Cristiane Sobral, escrito em 1995. Não é fortuito, ou simplesmente estético, a cena ser inaugurada com parte de um ritual de candomblé. Ao trazer o gesto religioso para o texto, não somente uma complexa teia de significantes é ativada e (re)orientada para uma afrocentricidade, como também a vida se torna indistinguível do drama. O ritual se faz no palco e para além dele, como forma, inclusive, de saudar e firmar a própria cena, situando-a no espaço limítrofe entre o secular e o divino.

Além disso, a dinâmica do texto busca se situar também no deslocamento identitário, na medida em que a mesma atriz se metamorfoseia em diferentes personagens ao longo das cenas. Isso não só evidencia a potencialidade da heterogeneidade plástica da encenação, como também caracteriza a hibridez típica da arte negra da diáspora e instaura um espaço de polifonia que simula um jogo de identidades móveis.

É nesse sentido que a segunda cena do espetáculo é feita por uma japonesa negra, que descobre um cesto de palha com bonecos negros (que, no desenvolver da cena, é revelado ser a descoberta de uma criança negra no lixo); além disso, a mesma atriz interpreta os protagonistas das cenas seguintes. Essa é uma das marcas fundamentais da peça: o movimento de instaurar a metamorfose em um mesmo ator, num processo exuzíaco de encruzilhar a encenação e a narração, processo que reencena a outridade e a mesmidade. Nesse processo ressaltam-se os discursos sobre/do negro, que se mesclam, numa escala que varia entre a euforia (valorização de si e da coletividade negra, empoderamento, autodiscurso, ironia) e a disforia (denúncia do racismo, melancolia) constantemente, efeito melhor evidente na quinta cena, na voz de uma criança:

Ah... Tem umas coisas, que eu não consigo entender. As minhas mãozinhas. Por que as minhas mãozinhas são brancas por dentro? Não consigo entender. Os meus pezinhos. Por que que os meus pezinhos são brancos por dentro? Não consigo entender. Por que que a vaca pretinha, dá leite branco? Não consigo entender. (Sempre que diz, "*não consigo entender*", *Ióli cruza os braços estendidos acima da cabeça. Ao falar das mãos, aponta para elas, da mesma forma que os pés, e permanece sentada durante todo este trecho*). – Outro dia no parque, as crianças falaram para mim: (*imita um menino malvado e arrogante*) – A gente não vai brincar com você

porque você é preta, e suja. *Ióli responde*: – Eu não sou suja tá, minha mãe me dá banho, minha mãe penteia o meu cabelinho, eu sou a única criança da minha escolinha que não pegou piolho (congela na foto “*criança feliz*”). – Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender! – Também lá na minha escola, ia ter o desfile do sete de setembro, e eu me preparei toda para ser a primeira da fila, só que quando eu cheguei lá, a professora me disse que eu não podia ser a primeira da fila, disse que eu seria a última da fila, e eu falei: – Professora, por que, eu sou uma ótima aluna, eu tenho ótimas notas, por que professora, por quê? (*chora como o bebê na lata de lixo*). Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender... (*Alegre*). Também lá na minha escola ia ter uma peça de teatro, e a professora me disse, ela me disse, que tinha um papel muito especial pra mim! Cheguei na minha casa, contei para a minha mãe, ela fez um vestido bem bonito! Todo azul, com babadinhos e fitinhas de renda... (*Fala em tom choroso*). Só que quando eu cheguei na escola, a professora me disse, que eu ia fazer papel de bruxa, que eu podia até pegar na vassoura, mas pra sair voando (*chora como o bebê no lixo*). São essas coisas que eu não consigo entender (*expressa raiva crescente, e vai acenando com a cabeça, inconformada, resmungando*).²⁰

É também contundente na sétima cena, em que o monólogo é executado primeiro por uma senhora avó, e depois na voz de uma mulher da geração seguinte, ambas personagens interpretadas pela mesma atriz:

Aquele rapaz esteve aqui sim. Ele entrou, sentou, eu servi a ele uns pastéis e um copão de suco, mas não adianta eu dizer isso a ninguém aqui de casa porque vão dizer que eu estou ficando esclerosada, escleró. Eu, que sempre fiz de tudo para valorizar a minha raça. Vocês sabem por que o cabelo do negro é um cabelo alto, imponente, e armado? Para proteger as cabeças pensantes que ele abriga. As cabeças negras geraram, nutriram e enriqueceram a nossa nação, com seus braços, com seus seios e com sexo. Dentro dessas cabeças, está o poder de lutar pela raça. Eu mesma, sempre fiz de tudo para ser: POSITIVA! (*músicos entram com toque de samba, Vó Benedita dança e fala no ritmo*) – Usei a minha cabeça, para seguir sempre em frente, e não deixar, nunca, que ninguém me desmerecesse, o meu cabelo hoje, é algodão, puro... Não deixa passar em branco, a história da minha raça, é bonito defendê-la, necessário honrá-la, imprescindível conhecê-la! (*A Vó para subitamente. Reflete*). – Minha neta está com problemas. Parece que na rua, chamaram a minha neta de macaca. Eu tenho que dizer alguma coisa à minha neta, não posso deixar que ela

²⁰ SOBRAL, Uma boneca no lixo, 2020, s. p.

acredite nisso. Eu mesma, quantas vezes já não fui ofendida, assim, sem mais nem menos. Não se deve acreditar nas besteiras que as pessoas dizem. (*os músicos iniciam um ritmo crescente que vai até o clímax na frase: você só pode ser aquilo que você é!*). – Você? (*aponta pessoas na plateia*). Tem cara de macaca? Você tem voz de macaca! Você só pode ser aquilo que você é! (*tambores no máximo, transformação da vovó Benedita em mãe Olga. O xale da vó vira manto da mãe Olga*).²¹

É importante destacarmos a forte presença do monólogo nas peças aqui estudadas (sendo *Ialodês* não um monólogo, mas composta por excertos de monólogos). A partir de uma perspectiva interna, tal registro narrativo em primeira pessoa permite o exercício da expressão subjetiva do negro, um ato e gesto negados pela dinâmica do racismo que impõe aos negros o pensamento exterior,²² sendo, inicialmente, definidos por discurso alheios. O monólogo, por conseguinte, permite a autodefinição, a possibilidade de negar essa nomeação externa, isto é, a invenção do negro pelo branco, falando a partir de dentro. A derrubada do véu, metáfora usada por Du Bois para se referir aos efeitos empíricos e psicológicos desencadeados pelo racismo sobre os negros da diáspora, só pode ser realizada se a palavra for tomada a partir desse ponto de vista interno. Lugar nunca homogêneo, vale ressaltar, mas atravessado por vozes, intensidades e devires, nunca puro, contaminado por diferenças e deslocamentos. O existencialismo negro só pode ser traçado neste lugar da ambiguidade, da duplicidade, da dobra, na encruzilhada, enfim. “A encruzilhada por si só é um local de encontro e desencontro, contato e contaminação e, por sua vez, um espaço de mediação e mudança”.²³

Para que o negro exerça sua humanidade e possa se autodefinir pelo atravessamento, é necessário que os discursos do estereótipo e da essencialização não se façam presentes; aliás, a única condição para que o ponto de vista interno seja expresso é a aceitação da contradição, da ambiguidade e da complexidade. Sobre isso, James Baldwin em *Notas de um filho nativo*²⁴ nos exorta ao condenar a novela *Uncle Tom's Cabin* como uma narrativa antiescravista, mas com argumentos que generalizam o

²¹ SOBRAL, *Uma boneca no lixo*, 2020, s. p.

²² MBEMBE, *Crítica da razão negra*, 2018.

²³ ALEXANDRE, *Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro*, 2007, p. 163.

²⁴ BALDWIN, *Nota de um filho nativo*, 2020.

ser e a experiência de ser negro ao ponto de manter o afro-americano (o negro da diáspora, em nossa leitura) em uma zona de inferioridade ainda circunscrita na lógica escravista.

O ensaísta sugere, então, a adoção do paradoxo como forma de superar a barreira da generalização. Os monólogos de Allan da Rosa vão nesse sentido. *Mocambola ou traidor?*, ambientado durante a escravidão no Brasil, traz à cena um construtor escravizado que, apesar de não se identificar ao escravizador, revelava as ações daqueles que queriam fugir do julgo do cativo:

Me acusavam de tramar levante, armar sequestro. E eu nem nada, porque nem me envolvia com mocambo... Até já tinha antes delatado um. Caguetei mesmo. Conteí a hora, a cara e a porção. Aqueles safados que queriam levar meu filho pra quilombo no mato. Aqueles que vinham e eu escondido dava frutas, dava munição, dava mandioca. Depois dali nunca mais eu soube nada. Dois morreram, dois fugiram. Eu amaldiçoado pelos revoltados.²⁵

Com uma linguagem que se apropria dos modos de falar do homem escravizado comum daquela época, o que temos é o desenrolar de uma consciência contraditória que luta por sobrevivência, tem sentimentos profundos e complexos. Percebemos uma reiteração da história, não somente em relação ao conteúdo, mas também pelo tom malungo da narração. É nesse sentido, também, da malungagem, que o protagonista elabora sua vingança, por uma ação/reação devido à falta, à impossibilidade de possuir sapatos e às violências da escravidão. Formas de vida, de ação e de reação são reiteradas por meio da narrativa. E esse elemento mediador, a encruzilhada de Exu – que simboliza, inclusive, a mediação, o jogo – é também uma forma de concepção de pertencimento, de demarcação identitária, isto é, o elemento histórico e memorialístico não somente evoca uma época, mas também organiza a narrativa, a possibilidade de haver narração.

A repetição da história torna possível não somente a territorialização e a reterritorialização da identidade, como também a iteração do próprio tempo, inserindo-o na circularidade, no movimento indiscernível entre passado, presente e futuro. *Ab ovo*, as poéticas negras, desde a

²⁵ ROSA, Trechos de monólogos, 2020, s. p.

sua forma mais primitiva, instauram uma relação não lógica e não linear com o tempo. *Ialodês* se apropria dessa cosmovisão reencenando sua significação nas mitologias de matriz africana e no símbolo do sankofa. Allan da Rosa, por sua vez, rasura a sucessão temporal ao situar o passado no futuro:

Ando confuso, Mariano Gama. Desculpe. Já não tenho certeza onde ouvi essa história. Uma imagem embaçada me paira. Não sei nem se foi aqui no bairro... Se quem me disse era um homem preto contando que havia protegido seu filho de dois policiais pretos. Eu criança e ele caminhava para o poço com uma toalha nos ombros. Ou eram chuteiras?²⁶

Nesse processo os autores tornam possível a própria mediação da experiência do tempo que em sua singularidade pode ser repetida e, por isso, reencenada. O mesmo se pode dizer a respeito de *A mãe e a morte* no momento em que é interpretado o sofrimento de ver o outro desaparecer:

Enterrei filho arrancado da garupa pela gola, pelos de farda que vieram vingar madame. Colhi filha de árvore onde penduraram sua carcaça queimada e vesti a menina pra sua travessia. Enterrei filha que tomou envenenada junto com padre, engatada num padre, encharcada de vinho na folia da tomada do casarão. Enterrei filho que fui buscar no fundo do mar, desenganchei de algas, de cardumes, tirei de braços nas cavernas mais profundas. E ele me sorrir seu cadáver, porque era esse seu desejo e sua profecia. Enterrei também crianças menores que a minha mão, que pararam de chorar quando sua mãe começava a lhe lavar de lágrimas, mas crianças que nunca foram cativas.²⁷

Essa relação disfórica com o texto e a história, apesar de menos intensos em *Ialodês*, marcam um tom de registro da teatralidade negra. A experiência da diáspora é também uma experiência do *blues*, do banzo, e se a necessidade de se nomear novamente exige uma postura de afirmação, a constatação da realidade só pode ser vista pelo duplo filtro do luto e da luta.

Esboços finais

²⁶ ROSA, Trechos de monólogos, 2020, s. p.

²⁷ ROSA, Trechos de monólogos, 2020, s. p.

Buscando se (re)traçar, o Teatro Negro, nas diásporas, surge por um movimento de diferenciação em relação ao teatro convencional, diferindo ao ponto de buscar a identificação. Entretanto, as peças aqui estudadas não somente logram em criar uma identidade própria, como também diferem de si mesmas, demonstrando a potência plurivalente e heterogênea do Teatro Negro. Essa diferenciação opera-se, antes de tudo, no plano da linguagem e no conjunto de leis que governam o texto dramático – a dramaturgia é entendida, aqui, é importante ressaltar, como o “conjunto de técnicas/teorias que governam a composição do texto teatral”²⁸ – a própria característica de negritude do texto é um dado textual e semiótico:

O termo [negro] aponta, antes de tudo, uma noção textual, dramática e cênica, representativa. Essa noção recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado, que se faz e se constrói no tecido do discurso e na tessitura da representação.²⁹

Inseparável do mundo, o discurso busca alterar o referente, mudar a ordem empírica das coisas. É nesse sentido que o corpo é um dado fenomenológico extremamente relevante nas dramaturgias aqui lidas. De acordo com Marcos Antônio Alexandre, “o corpo negro se soma a linguagem, a forma, a memória, a liturgia e a tradição”.³⁰ Como um poço no qual se reúnem os conflitos em torno da raça, é pela performance do corpo e sua figuração estética que se manifesta a resistência e autodefinição (a arma do gozo e da sensualidade feminina em *Ialodês*, o corpo metamorfo em *Uma boneca no lixo*, a voz que insurge em Allan da Rosa).

Assim, a corporalidade negra se torna lócus de sobrevivência e (re)afirmação. Nesse processo, performance em si é um modo por excelência de produção estética e epistemológica. O rito, essa cosmovisão mitopoética, inaugura a cena e rasura suas fronteiras, abrindo o espaço para o pensamento filosófico afrocentrado, para a conservação do outro em território hostil e para a conexão do ser diaspórico com a experiência metafísica. O Teatro Negro sempre almeja a genuinidade em sua forma

²⁸ DE MARINIS; DWYER, *Dramaturgy of the spectator*, 1987, p. 100, tradução nossa.

²⁹ MARTINS, *A cena em sombras*, 1995, p. 25.

³⁰ ALEXANDRE, *Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro*, 2007, p. 162

mais primitiva, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida.³¹

Cumprir dizer que as peças aqui acompanhadas rompem com lógicas ocidentais de concepção do mundo. Desfazem o fundamento ocidental da separação entre corpo e espírito (sobretudo em *Ialodês*). Inserem a narração em um plano de movimento e transformação contínuos, buscam evidenciar e romper a dominação proveniente das práticas coloniais europeias, como o racismo, o patriarcalismo e a exclusão social. Também ao nível da representação, almejam um animismo com as coisas, o mundo natural, indiscernível do humano na medida em que o divino se encontra também nas folhas, no tempo, que nunca é linear, mas espiralar e reiterável. Por fim, a representação não parece ser um horizonte nas cenas aqui lidas, mas antes almejam a apresentação, indiscernibilidade entre real e ficcional, lugar no qual a cena deve ser antes de tudo sentida.

Referências

- ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.), *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 159-203
- BALDWIN, James. *Nota de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CARLOS, Dione. *Ialodês*. Texto concedido pela autora, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DE MARINIS, Marco; DWYER, Paul. *Dramaturgy of the spectator*. The drama review: TDR, v. 31, n. 2, p. 100-114, 1987.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit, 2002. p. 69-93.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

³¹ NASCIMENTO, *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*, 2004, p. 210

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro*: trajetória e reflexões. Estudos avançados, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

ROSA, Allan da. *Trechos de monólogos*. Texto concedido pelo autor, 2020.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Editora Cultrix: São Paulo, 2006.

SOBRAL, Cristiane. *Uma boneca no lixo*. Texto concedido pela autora, 2020.

O plano de fuga da Musa Michelle Mattiuzzi como base do pensamento radical negro

Rogério M. Coelho

*Enquanto eu escrevo
Eu não sou o 'Outro',
Mas o 'EU',
Não o 'objeto',
Mas o 'Sujeito'.
Eu me torno a relatora,
e não a relatada.
Eu me torno a autora
e a autoridade
da minha própria história.
Grada Kilomba*

Em oficina¹ ministrada no Festival de Teatro Negro do TU² (Teatro Universitário da UFMG), em novembro de 2020, a artista Musa Michelle Mattiuzzi³ relatou experiências (sobre)vividas nos processos de criação de suas obras ao longo de seus mais de 20 anos de carreira. Seu percurso para sobrepor o termo “Plano de Fuga”, no lugar de “performance”, inicia com questões primordiais sobre a reflexão do que a leva ao processo criativo. O conceito de “fugitividade” proposto por Fred Moten,⁴ em coautoria

¹ O evento foi publicado no site da UFMG e pode ser conferido em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/chamada-aberta-para-participacao-no-festival-de-teatro-negro-on-line-da-ufmg>.

² O Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais é uma escola de formação de atores em nível técnico que exerce importante papel no cenário artístico-cultural local e nacional. Fonte: <http://www.coltec.ufmg.br/tu/#/>

³ Como ela mesma se define: “Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna. Foi jubilada pela Universidade Federal da Bahia, por racismo institucional. Negra, escritora, performer, move-se com arte de modo indisciplinar”. Nasceu em São Paulo, em 1983, e atualmente vive em Berlim. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>.

⁴ Fred Moten (nascido em 1962) é um teórico cultural americano, poeta e estudioso cujo trabalho explora a teoria crítica, os estudos negros e os estudos da performance. Moten é professor de estudos da performance na New York University e lecionou anteriormente na University of California, Riverside, Duke University, Brown University e University of Iowa. Seus textos acadêmicos incluem *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, em que foi coautor com Stefano Harney, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, e *The Universal Machine* (Duke University Press, 2018).

com Stefano Harney, no livro *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies* (2013), contribuiu para as formulações de Michelle e seu Plano de fuga. A artista cria um movimento radical contra aquilo que é visto como “performance”, pois sair do que significa “performance” está na impossibilidade da forma que o trabalho se apresenta. Em primeiro lugar, justifica o não pertencimento de corpos racializados nos espaços de arte, passando a se dedicar à captura de performances sociais derivadas de uma situação de violência colonial contra os corpos pretos. Assim, “fugir” de estereótipos marcados por estéticas “não negras” revela uma condição formal de ações que não derivam do mesmo lugar; do mesmo pensamento; da mesma imaginação. Deriva da impossibilidade de representação ou representatividade, quando a “carne negra” é excluída dos espaços da performance como arte, porém colocadas apenas como negra. Para Fred Moten, o colono gerou uma política de cerceamento (cercamento) dos direitos, e a política passou a ser um instrumento regulador. Diz-se que “no truque da política, somos insuficientes, escassos, aguardando em bolsos de resistência, em escadas, becos, em vãos”.⁵ Nesse sentido, Michelle se inteira da fuga dessa política, porque não serve enquanto medida de democracia; também denunciada como estrutura reguladora, por Moten; quando “a falsa imagem e sua crítica ameaçam o comum com democracia, que está sempre somente porvir, de modo que um dia, que está somente no não porvir, nós seremos mais do que somos”.⁶ Assim, sermos mais do que somos indica fugir de uma política democrática feita para nos cercear, enclausurar, separar, diminuir, mortificar.

Fugitiva de funções e estereótipos que lhe foram apreçados ao longo da vida, Michelle se subscreve, abstrai-se das formas cotidianas do viver para se inscrever na “Imaginação como fuga”. “Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente

⁵ HARNEY; MOTEN, *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies*, 2013, p. 19. Tradução nossa do original em inglês: “In the trick of politics we are insufficient, scarce, waiting in pockets of resistance, in stairwells, in alleys, in vain”.

⁶ HARNEY; MOTEN, *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies*, 2013, p. 19. Tradução nossa do original em inglês: “The false image and its critique threaten the common with democracy, which is only ever to come, so that one day, which is only never to come, we will be more than what we are”.

de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna”.⁷ Extinguir-se dessas formas, em sua própria apresentação biográfica, nos sugere que sua imaginação criativa foi se acumulando de um escape forçoso. Como é tragicamente comum, os corpos pretos são alijados, preteridos das ocupações de maior visibilidade pelo racismo estrutural. Isso não poderia ser diferente no campo das artes. Relata que seus trabalhos na academia eram vistos como “é negro demais”, e nunca como obra, passível de uma análise sobre a forma, conteúdo e profundidade. A evidência de seu corpo preto, sob a lente de determinadas formas de observação nesse campo, se sobrepunha aos elementos que o termo *performance* reconhece. Sua opção, frente a isso, seria se eximir de um mundo criado a partir do racismo, do colonialismo do pensamento, e criar formas que permitissem denunciar essas e outras violências sobre os corpos pretos. Esse radicalismo, como assim ela define, seria assumir uma fuga a qual lhe foi imposta. Mais do que isso, numa dialética igualmente proporcional, fugir da morte, radicalizar a imaginação, reconstruindo a vida.

É fugindo para a vida que Mattiuzzi se coloca em imaginação criativa. Suas obras nos revelam a denúncia sobre as condições miseráveis relegadas aos corpos pretos em sumo propósito de extermínio.

A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui escrevendo em movimento de dança é se permitir essa fuga. Essa afirmação me movimentou até esse espaço-tempo em que a conta não fecha... A luta, a fome, a miséria, a sede... Repetições da precariedade.⁸

⁷ Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>.

⁸ MATTIUZZI; MOMBACA, Carta à leitora preta do fim dos tempos, 2019, p. 21.

Obra em fuga



Figura 1: *Merci beaucoup, blanco!*, 2012, Salvador – BA. Foto: Hirosuke Kitamura. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/> Acesso em 20/12/2020.

Em *Merci beaucoup, blanco!*,⁹ a artista, que utiliza um banco giratório e uma lata de tinta branca, está completamente nua no momento em que começa a se pintar, em movimentos leves, com o conteúdo da lata. Estando completamente “branca”, retira do interior da vagina um texto escrito em papel, que em seguida lê. Entre as formas mais usuais de embranquecimento, que denuncia no texto, questiona, responde:

“Quer ficar bonita?” Salão de beleza, the best is beautiful. Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, encurta as silhuetas. Aumenta-se seios, diminui-se nádegas, depila-se virilha, corta-se pés, muda-se nome, ensina-se inglês, passa-se perfume, tira foto, arruma-se padrinho, arranja-se bolsa, consegue-se visto, põe-se daqui pra fora, apaga-se a memória, deixa-se bonito.¹⁰

O apagamento da identidade, da cor, da memória, da vida é verbalizado e materializado nas ações da obra em tempo dilatado, em uma manipulação da tinta, do corpo, com determinada leveza, que nos sugere um afã pela “beleza”. A escolha dessa manifestação de “prazer” pelo branqueamento nos diz muito sobre a imposição, sofrida pelos nossos corpos pretos, de uma estetização padrão, que exila o corpo negro do que é colocado como beleza. O embranquecimento como alienação

⁹ A obra pode ser vista na plataforma do Vimeo em <https://vimeo.com/55825936>.

¹⁰ MATTIUZZI, *Merci beaucoup, blanco!*, 2016.

perversa promete o destaque privilegiado de ser o negro reconhecido e amado, porém “o exclui de sua história e distancia do seio comum de seu povo”, como conclui Fanon: “Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar ‘a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram’, mas para assegurar sua brancura”.¹¹ Além disso, a ação de Mattiuzzi exemplifica uma “limpeza” da pele preta, uma higienização estética que sujifica o negro, coisificando-o impuro, como se ainda precisássemos colocar “as luvas brancas que pessoas negras eram forçadas a usar ao tocar o mundo branco”.¹²

O trabalho de Michelle Mattiuzzi nos ressalta a vista sob o prisma de um ativismo político sobre o cotidiano do negro. Sua escrita em imaginação fugitiva associa termos e conceitos criando um texto de jorrar palavras, como se quisesse realizar um confronto radical entre eles, a ponto de nos provocar o entendimento/desentendimento de quem dispara conceitos como “metralhadora revolver tanque de guerra”,¹³ quando coloca:

a provocação racial social escrita discursiva no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitimam o pensamento fazer artístico na vida cotidiana de uma mulher negra numa metrópole fundamentalista católica escravocrata colonizada aterrorizada horrorizada.¹⁴

A disparada proposital de elencar palavra-tese e antítese, como “desmascarar mascarar”, aprofunda na dialética e expõe por justaposição a tragédia que está dos dois lados. Poderíamos entender que “desmascarar” estaria tanto por revelar as atrocidades racistas que o ambiente social ainda prolonga, em sua imposição do branqueamento, quanto “mascarar” estaria para o que de tudo isso é encoberto, naturalizado, esquecido. Uma passagem possível por *Pele negra, máscaras brancas*,¹⁵ de Frantz Fanon, quando relata a “amputação do ser”, evidencia a castração histórica do negro promovida pelo sistema colonial.

¹¹ FANON, *pele negra, máscaras brancas*, 2008, p. 57

¹² KILOMBA, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, 2019. p. 168.

¹³ MATTIUZZI, *Merci beaucoup, blanco!* Escrito experimento fotografia performance, 2016, p. 3.

¹⁴ MATTIUZZI, *Merci beaucoup, blanco!* Escrito experimento fotografia performance, 2016, p. 3.

¹⁵ FANON, *pele negra, máscaras brancas*, 2008.

A atividade política da obra de Mattiuzzi faz pensar sobre seu estado de concentração e preparação para a ação nas ruas. Um contexto dos lugares em que realizou *Merci beaucoup, blanco!*, ajuda-nos a entender sua problemática da exposição e a ação do ato político:

Em Salvador, percebi que conseguia ficar nua em espaços públicos por muitas horas, se eu quisesse. A grande maioria da população de lá é negra e essa população vive as circunstâncias de um País racista estruturalmente. Então eu posso ficar na rua nua desse jeito porque têm muitas mulheres negras em situação decrépita na cidade de Salvador. [...] De repente, estar nua na rua, caminhando e fazendo performance, começa a ser visto pela polícia. [...] Começo a trabalhar questões em cima do meu corpo negro, de mulher, na rua, sendo vigiado ou não. Eu já faço há sete anos o trabalho *Merci beaucoup, blanco!* (apresentado na abertura do EICC). O meu fazer artístico em performance vai criando essa narrativa política. Eu saio do lugar do subjetivo e vou entendendo a ação do ato político.¹⁶

“Sair do lugar do subjetivo” para inteirar-se da ação política nos diz que Mattiuzzi assume a posição de confronto, de engajamento político, que desde o TEN (Teatro Experimental do Negro) nos anos de 1944 a 1961, já traziam como traço fundamental na luta contra o racismo a representatividade negra do povo brasileiro.

Em *A Cena em sobras*¹⁷ da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins, podemos ver a relação do teatro negro frente à sua impossibilidade de não ser “radical” e neutro de posicionamentos sociopolítico-culturais. Leda nos traz a característica crucial do engajamento profundo nas questões raciais, justamente porque fora dele o teatro negro ainda seria colocado como negro, antes de ser pensado como arte. A “Fugacidade” pela criação artística de Michelle se alia à “experiência de ser negro, ou de tornar-se negro, encenada por esse teatro” e “pressupõe o reconhecimento da alteridade como um valor de fundação”.¹⁸

Em seu Plano de fuga, Musa busca se “conectar às mulheres negras por outras formas que não pela permanência da opressão”. Sua fala na oficina me fez retomar os processos de estudo sobre essa “permanência”. Retomo aqui, para acirrar a diferença entre “performance” e “Plano de

¹⁶ Musa Michelle Mattiuzzi em entrevista ao Jornal O Povo, Fortaleza, 2018.

¹⁷ MARTINS, *A Cena em Sombras*, 1995.

¹⁸ MARTINS, *A Cena em Sombras*, 1995, p. 196.

fuga”, um estudo da pesquisadora Diana Taylor,¹⁹ em seu relato sobre “Trauma de Longa duração”. Em visita à Villa Grimaldi, antigo campo de concentração e extermínio da Ditadura Pinochet, nos arredores de Santiago do Chile, Diana Taylor é conduzida por um guia, o sobrevivente Pedro Matta. A autora, no texto “*Memory, Trauma, Performance*”,²⁰ tece uma análise entre os conceitos de “trauma” e “performance”, recolhendo os cruzamentos entre memórias pessoais e interpessoais, corpo, testemunho, afeto, história, identidade, no que considera como performance, a condução de Matta. Segundo a autora, os objetos apontados pelo guia são referências de comportamentos. Entre reminiscências e testemunhos, Matta, conta sobre o que aconteceu numa “uma câmara de tortura vazia onde há uma cama beliche de metal equipada com correias de couro, uma cadeira com alças para os braços e para os pés, uma mesa com instrumentos de tortura”.²¹ Sobre esse relato, a autora investe no potencial de repetição e (re)vivências de traumas do passado, que se apresentam no presente fazendo com que sejam revividos em “Longa duração”. Como saída desse processo repetitivo, questiona-se sobre um “projeto de futuro”,²² sem apontar respostas práticas.

Poderíamos pensar que a fuga das repetições que Mattiuzzi atualiza no campo da performance responde a um “projeto de futuro”. Ainda que desenraizado das bases conhecidas como performance, desnaturalizando preceitos dos elementos mais comuns, Michelle avança sobre a discussão política do presente reivindicando o direito à vida das mulheres negras, dos corpos pretos. O que ela sugere é uma fuga da permanência das relações opressoras colocando seu próprio corpo à prova dos olhares, da reprovação, da contradição.

¹⁹ Diana Taylor (1950-) é uma acadêmica americana. Ela é professora de Estudos da Performance e de Espanhol, na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York; e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política (até 2020); foi também presidenta da Modern Language Association em 2017-2018.

²⁰ Há uma tradução por Giselle Ruiz em: TAYLOR, O Trauma como performance de longa duração, 2009.

²¹ TAYLOR, O Trauma como performance de longa duração, 2009, p. 3.

²² TAYLOR, O Trauma como performance de longa duração, 2009, p. 11.

Em *Experimentando o vermelho em Dilúvio, processo 1*,²³ obra realizada na cidade do Rio de Janeiro em 2019, Musa caminha pelas ruas, de um ponto a outro, até a estátua de Zumbi dos Palmares, na região da Praça XI, no centro. Simula uma Máscara de Flandres, utilizada por escravocratas para impedir escravizados de falar e comer. Para afixar a máscara em seu rosto, utiliza agulhas cirúrgicas que perfuram seus lábios, bochechas e testa. Chegando à estátua, a artista retira todas as agulhas e, por conseguinte, a máscara.

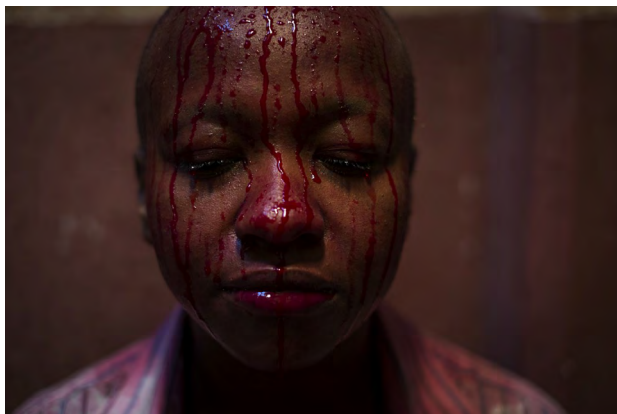


Figura 2 - Musa Michelle Mattiuzzi, *Experimentando o vermelho em Dilúvio, processo 1*, 2014, Salvador, Brasil. Foto de Hiroshuke Kitamura.

O sangue jorra de sua face. A simbiose instalada, entre seu corpo cansado, mutilado e a estátua de Zumbi sugere a repetição de um trauma de longa duração, como apontado por Taylor. Porém, atualiza o desejo de despertar uma radicalização no processo de descolonização que excede as bases da noção performática por um processo de fugir da permanência. A permanência, como relata Michelle no curso, é um rastro de existir num lugar de fragilidade. A fuga está além dessa permanência, da longa duração de um trauma.

Pensando em seu plano de fuga, há a diferença da permanência por levantar os mortos apenas como constatação de um passado que vigora no presente. Sua forma de fazer pensar o genocídio dos corpos

²³ Um trecho da ação pode ser visto no Youtube, no canal do Festival Internacional de filmes de Rotterdam: https://www.youtube.com/watch?v=VNSbWM4aCDg&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam.

pretos do cotidiano, a “necropolítica”,²⁴ não sugere ser apenas uma simples mimese estática de atualização como herança do colonialismo. Sua atitude política imaginativa nos leva a pensar que o plano de fuga escapa das formas embranquecidas da estética e cria formas específicas pra revelar uma permanência desse genocídio, o qual se espera extinguir. Não de algo do passado, mas que traz o passado na trajetória do presente e aponta para um futuro que espera viver; que tem a vida como objetivo.

Radicalizar para viver

As obras de Musa Michelle Mattiuzzi, bem como de outras artistas negras contemporâneas, apresentam-se como impulso radical contra o racismo mascarado/desmascarado nesses tempos de agora, de uma política democrática que ameaça constantemente o lugar comum, em que os corpos pretos são violentamente mortos e exilados. A vida comum de pretos e pretas é tirada cotidianamente. Haja vista às estatísticas de jovens negros mortos pela polícia, os casos repetidos como de George Floyd nos EUA ou de João Alberto, morto por seguranças do Carrefour em Porto Alegre (RS). Basta-nos ler um panorama da violência sobre os corpos negros traçado pela Prof^a Dr^a Denise Ferreira da Silva²⁵ em *A dívida Impagável*,²⁶ que compreende os anos de 1970 a 1980, adiante, comenta:

Já nos meados dos anos 80, a violência policial encabeçava a minha lista de evidências de subjugação racial. Para mim, pelo menos, fazia sentido, pois eu pertencço à geração de adolescentes negras, que viu aumentar, no final dos anos 70, a incidência de mortes de jovens negros devido à entrada de armas automáticas e cocaína e à violência policial, nas comunidades economicamente defasadas dos

²⁴ MBEMBE, *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, 2018.

²⁵ Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global, e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno. Ferreira da Silva é autora do livro *Toward a global idea of race* (University of Minnesota Press, 2007), coeditora do volume *Race, Empire and the crisis of the subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013) e editora-chefe da série de livros *Law, race and the postcolonial*, publicada pela Routledge/Cavendish. Entre suas práticas artísticas em colaboração, destacam-se *Poethical readings* e *The sensing salon*, com Valentina Desideri; a peça *Return of the vanishing peasant*, com Ros Martin; e os filmes *Serpent rain* (2016) e *Four waters-deep implicancy* (2018) com Arjuna Neuman. Fonte: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811> Acesso em 15 dez. 2020.

²⁶ FERREIRA DA SILVA, *A Dívida Impagável*, 2019.

morros e periferias da cidade do Rio de Janeiro. Em 1992, quando tinha acabado de chegar aos Estados Unidos, para onde fui para fazer o doutorado, eu acompanhei as revoltas em Los Angeles em resposta à absolvição dos policiais que bateram em Rodney King. No ano seguinte, 1993, acompanhei de longe a revolta dos residentes de Vigário Geral, em resposta ao assassinato de 21 pessoas por policiais militares. Outros casos de violência policial no Brasil e nos Estados Unidos, os quais receberam mais ou menos atenção. Entre eles, a tortura de Abner Loima por policiais de New York, em 1997, e o caso de Amadou Diallo, o qual foi morto com 41 tiros dados a queima roupa por quatro membros da Street Crime Unit do Departamento de Polícia de New York, em fevereiro de 1999. A lista continua. Nos vinte anos que separam aquele evento racial e este momento, em que escrevo esta introdução, muitos outros homens e mulheres, jovens, idosos e crianças negras foram mortas ou deixadas morrer pela polícia e outras instituições de aplicação da lei. Na maioria desses casos, as cortes de administração de justiça não registraram essas mortes como crime em decisões que insistentemente mobilizaram a negridade (das vítimas ou dos lugares onde foram mortas) como evidência de que a violência total foi uma resposta lógica a uma situação de perigo mortal, ou seja, o fato de que os que dispararam os tiros se encontravam diante de um corpo negro ou num território negro.²⁷

Entre tantos outros exemplos de agora, que não esperam o “porvir” de uma democracia racial, que nunca chegará, como explicou Moten, os Planos de Fuga imbuídos do pensamento radical negro de Mattiuzzi se colocam como urgência.

Trata-se tão só, há que precisar, da luta e do futuro que há que sulcar custe o que custar. Essa luta tem como finalidade produzir a vida, derrubar as hierarquias instituídas por aqueles que se acostumaram a vencer sem ter razão, tendo a “violência absoluta”, nesse labor, uma função desintoxicadora e instituinte. Essa luta tem uma dimensão tripla. Visa antes de mais destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e cólera – o tornar-se-coisa. Depois, tem por função acolher o lamento e o grito do homem mutilado, daqueles e daquelas que, destituídos, foram condenados à abjecção; cuidar, e eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou ou torturou ou, simplesmente, enlouqueceu.²⁸

²⁷ FERREIRA DA SILVA, *A Dívida Impagável*, 2019, p. 34-35.

²⁸ MBEMBE, *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, 2018, p. 2

A função desintoxicadora de que fala Mbembe é também uma função que externalizadora da vida. É na busca pela “cura” que o corpo negro se impõe e, ao se impor, mutila-se, machuca-se, fere-se, renasce-se na reinvenção e readaptação das formas estéticas próprias do pensamento negro em movimento. Musa revela sua preocupação em ser referência, quando questiona em seus apontamentos no curso: “como posso ser referência, quando aquilo que faço é pra acabar com as violências?”, relata que por meio de suas experiências afetivas e estéticas precisou criar uma “imaginação fugitiva”, um plano de fuga que revela as práticas e ações que excedem a vida cotidiana, que excedem ao colonialismo e se transforma em potência criativa.

Otras formas de pensar o trabalho artístico contemporâneo de mulheres negras, são levantadas por Denise Ferreira da Silva.²⁹ Ela recorre a uma Interpretação *poética* do trabalho *Majmua*,³⁰ de Madiha Sikander.³¹ Tal interpretação deriva de suas premissas sobre as questões que o feminismo negro pode levantar frente às “garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica”.³² Delineia essa *poética* utilizando do princípio de que no feminismo negro ética e poética convergem num sentido especial de “*des-pensar* este mundo com vista a seu fim – isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados”³³ – fazendo valer o lugar de ocupação no mundo, que prenuncia expandir a relevância do pensamento em arte.

²⁹ FERREIRA DA SILVA, *A Dívida Impagável*, 2019.

³⁰ De Madiha Sikander Majmua (*assemblage*, em urdu) é uma instalação inspirada nas semelhanças nas práticas da pintura em miniatura e na tecelagem das Primeiras Nações canadenses em termos de sua relação com o trabalho e a materialidade. Cravos-da-índia, contas e microfios são tecidos juntos para criar uma cortina transparente e fortemente perfumada que nos convida a considerar como o mundo que vivemos hoje foi projetado por rotas de trabalho e comércio traçadas por potências imperiais. Fonte: <http://www.dascompendium.com/6/4594923421>. Acesso em 20 dez. 2020.

³¹ Madiha Sikander se formou na National College of Arts em Lahore, Paquistão, com especialização em pintura em miniatura. Ela trabalha em torno de questões de apagamento histórico e memória. Seu trabalho foi exibido no Paquistão, e internacionalmente em: Índia, Cingapura, França, Inglaterra, EUA e Suíça. Seu trabalho fez parte da Bienal do Sri Lanka em 2012 e da Bienal de Kochin, Índia em 2014. Fonte: <https://rungh.org/artists/madiha-sikander/>

³² SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 46.

³³ SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 46.

É em *Estado bruto*³⁴ que Denise aprofunda a consideração do olhar para a “matéria”. Explica, para isso, a ação da *luz negra* ou da radiação ultravioleta que evidencia a reprogramação do código genético para revelar a separação de *forma* e *matéria*. Assim, a autora eleva a “matéria” ao nível de “tornar-se disponível a interpretações *poéticas*, ao tipo de (re/de)composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade”.³⁵ Todo esse percurso para ela, tem a eficácia de desmontar o princípio de *Ideal* kantiano.

Ao lançar-se ao trabalho (seja ao trabalho criador, seja ao produto), o primeiro passo de uma poética negra feminista é identificar e dissolver as operações da separabilidade na delimitação da posição do sujeito transparente. Esse passo na direção da decomposição consiste, fundamentalmente, em expor e descartar as modalidades da gramática kantiana. Em particular, ela tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e seu modo particular de expressão de um ideal de humanidade.³⁶

A recusa das “premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte”³⁷ fazem-na formular conceitos de outra maneira. Trabalhos com essa corrente decolonial sobre arte produzida por mulheres artistas negras contemporâneas reafirmam o traço de “fugacidade” que Mattiuzzi imprime e faz repensar/(des)pensar o radicalismo negro.

Referências

FANON, Frantz. *pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Ed. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

³⁴ A autora cita o trabalho de Hortense Spillers, firmando o termo que atravessa seu texto: “Uma poética feminista negra habita a matéria em estado bruto, isto é, como aquilo que foi apropriado (extraído e violado), mas não integralmente obliterado por práticas e discursos nos quais o que acontece e o que existe é descrito como se determinado pela forma (abstração) ou pela lei (eficácia), algo semelhante à categoria da carne, tal como argumenta Hortense Spillers” (SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 47).

³⁵ SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 47-48.

³⁶ SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 48.

³⁷ SILVA; OTOCH, *Em estado bruto*, 2019, p. 46.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies*. (sem tradução) Minor Compositions. New York, 2013. (Versão digital <https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf>. Acesso em 20 dez. 2020.

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

MARITNS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBACA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA da SILVA, Denise (Org). *A Dívida Impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019. p. 15-32.

MATTIUZZI, Michelle. *Merci beaucoup, blanco!* Escrito experimento fotografia performance, Publicação Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

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

SILVA, D. F. da; OTOCH, J. N. Em estado bruto. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 24 dez. 2020.

TAYLOR, Diana. Memory, trauma, performance. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 67-76, abr. 2011. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1567>. Acesso em: 26 nov. 2019.

TAYLOR, Diana. O Trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. *Revista O Percejo On-line*. PPGAC/UNIRIO. Vol. 01- Fascículo 01 – janeiro-junho/2009.

Dramaturgias

Mocambola ou traidor?

Allan da Rosa

Eu sou arquiteto. Alguns chamam de pedreiro.

Faço casa. Já fiz tapera, choupana e casarão. Levanto viga, finco fundação, marco janela. Prenso e coloco tijolinho por tijolinho, martelo o corrimão e meço as portas.

O...

Ah, as portas... um passo pra dentro e você está no fresco, guardado. Porta é labirinto, tem a força de um raio de lua. Já vi muita gente se encontrar e se perder na porteira. Sem a graça de compreender o beijo do dentro no fora. Vi homem que ficou mastigando a tramela, preso no cadeado. Porta é tabuleiro, pra estar ali tem que saber do jogo.

Eu media batente de porta. Obra dentro de casarão era muita... Eu entrava no salão, e olha que era muito salão... Salão de jogo, salão de jantar, salão de visita, salão de baile...

E ali os bacanas repousando de cartola e gravata. Quantos nem imaginavam que eu vinha decepar seus pés. Os pés dos duques relaxados para cima, na folga, só mandando bater, mandando plantar, mandando carregar. Descendo ferro quente, quebrando dente. Ali meu serrote certo chegou e ... Arranque!

Preto não podia usar sapato. Eles dizem "escravo". Escravo é a zorra! Eles dizem "escravo" não pode calçar! Escravo é coisa, sapato é coisa e coisa não pode ser dona de coisa. E eu sou pedreiro do meu castelo da vingança. Arranco. Decepo na canela.

Veja. Com os pés não tenho nada. O pé mesmo não me dá chama nenhuma, nem me atento nele. Fica só a trilha das gotas vermelhas no tapete francês. Eu levo é o sapato.

Escravo não pode ter sapato? Ninguém vai se calçar então!

...

Aquela de salto girando na valsa enquanto a negrada trazia bandeja com docinho, aquela com lenço. Vupt! Arranquei. Tropeçou na dança e ficou grudada no chão do baile.

Aquele outro de bota chutando bunda de velho preto. Puxei no colete, dei na paulada e cortei. Saiu a canela, a meia e a bota. Mas não quero carne, não quero pano. Mandeí correr de volta pisando no cotoco, só descia a plastra coagulando no capim. Não consegue chegar vivo na cidade. Tomba, sem os pés.

Teve vez que eu tava apurando teto de casarão e vi um romance. O bigodudo tinha chegado da rua e eu vi descendo a corda na bunda de Bastiana, depois passando a corda no vão da saia dela. As meninas de Bastiana carregando lenha e panela também viam tudo. Depois na varanda o bigodudo acarinhando sua sinhá com o dedão do pé saindo pela sandália. Romance de dedinho subindo pro Joelho, roçando na coxa... Ah, dei-lhe meu serrote afiado!

Desse do bigode ainda deixei um pedacinho de calcanhar, ali não tinha tira nem fivela. Era sandália. Deu sorte?

Paraliso e fico admirando a casa que montei. Que monto todo dia ainda.

Agora a sandália vai ser beiral de janela na casa. Ou cumeeira?

Cada sapato um tijolinho.

Lembro a casa onde meteram meu filho dentro da parede. Me obrigaram a atravessar as taipas de pilão com ele dentro, botar barro e viga com ele ali. Meu menino. Me acusavam de tramar levante, armar sequestro. E eu nem nada, porque nem me envolvia com mocambo... Até já tinha antes delatado um. Caguei mesmo. Conteí a hora, a cara e a porção. Aqueles safados que queriam levar meu filho pra quilombo no mato. Aqueles que vinham e eu escondido dava frutas, dava munição, dava mandioca. Depois dali nunca mais eu soube nada. Dois morreram, dois fugiram. Eu amaldiçoado pelos revoltados.

Meu filho... encalacrado dentro da parede arreganhava a boca buscando ar. Inchava na asfixia. Diziam que preto era forte, aguentava. Um gargalhava, outro berrava exigindo que eu dissesse quando os quilombolas viriam com as tochas. Outro ainda assoviava cheio de escárnio, dizia que o menino ia dar sustança pra parede. "Ê que casa forte! Essa não vai cair nunca!", "Vai passar a madrugada aí!". Dizia que de manhã eu já podia tirar o menino, era só pra dar fortaleza pra aquela casinha, parede maciça nunca guardar bicho. Se meu filho estivesse vivo, saía. Senão podia deixar, já estava enterrado no meio dos tijolinhos de terra mesmo. Deixasse ali, osso ia virar pau, taipa de pilão.

Foi essa a primeira vez que eu arranquei sapatilha de barão. Decepei na canela, peguei aquela de bico fino reluzente que meu menino tinha engraxado.

Pá de pedreiro, faca de manteiga.

Eles diziam que escravo era coisa. Coisa não tem coisa! Pra mostrar quem manda, escravo não tem sapato!

Escravo é a zorra!

Vai ter sapato pra todo mundo que quiser se a minha casa cair!

Ando confuso, Mariano Gama. Desculpe. Já não tenho certeza onde ouvi essa história. Uma imagem embaçada me paira. Não sei nem se foi aqui no bairro... Se quem me disse era um homem preto contando que havia protegido seu filho de dois policiais pretos. Eu criança e ele caminhava para o poço com uma toalha nos ombros. Ou eram chuteiras?

A mãe e a morte

Allan da Rosa

A cada um que eu enterrei, eu apontava. Pra nunca mais se erguer, pra não se escarafunchar em ladeira, em beco, quilombo, não se cagar na cadeia. Pra não pisar a sola em carne viva na roça. Pra não exalar humilhação pelo sovaco.

Hoje levanto a enxada, mas não levanto a garrucha. A espingarda sussurra enquanto se arrasta. Enterrei filho morto varado no bucho e na frente com uma caneta, que misturou nas suas letras sua tinta azul... e a vermelha. Enterrei filho arrancado da garupa pela gola, pelos de farda que vieram vingar madame. Colhi filha de árvore onde penduraram sua carcaça queimada e vesti a menina pra sua travessia. Enterrei filha que tombou envenenada junto com padre, engatada num padre, encharcada de vinho na folia da tomada do casarão. Enterrei filho que fui buscar no fundo do mar, desenganchei de algas, de cardumes, tirei de bruços nas cavernas mais profundas. E ele me sorriu seu cadáver, porque era esse seu desejo e sua profecia. Enterrei também crianças menores que a minha mão, que pararam de chorar quando sua mãe começava a lhe lavar de lágrimas, mas crianças que nunca foram cativas.

Toda noite meus meninos arrastavam a minha cama, desenrolavam minha esteira em outro canto. Dormi debaixo de mesa, debaixo de cavalo. Dormi em caldeirões e em sacos de fruta. Pra ela nunca me achar, a "danadinha", "a do último abraço".

Imagina a face da morte, pronta pra me embrulhar, pra me ver sacolejando no seu baile e dançando sozinha? Nunca me pegou. E eu não vacilo uma madrugada sequer.

Hoje ninguém aqui pra bandear a cama, não tô prestando nem pra carregar a esteira: durmo na fumaça. Não consigo disparar. Ela não me pesa, já é meu braço... meu dedo móido... mas enxada eu levanto?

Cuido da mão das outras que vem aqui no meu cazuá... Leio os calos, as cicatrizes, as cores das unhas. Quantas precisam de carícia... vem muitas aqui pedindo pra eu endurecer sua mão mole, botar casca grossa... leio as vontades secretas dos dedos... que contradizem a boca. Umam querem saber ler e cospem que caderno não enche barriga. Outras querem aprender a dar coice, mas só conseguem falar e falar... nem toda língua é chicote.

Uma boneca no lixo

Texto e Interpretação de Cristiane Sobral

Esta peça teatral foi escrita em 1998 e apresentada em novembro no mesmo ano na Sala Saltimbancos do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, por ocasião da graduação de Cristiane Sobral no Departamento de Artes Cênicas como a 1ª atriz negra formada no Bacharelado em Interpretação Teatral. Peça em 1 ato e 10 cenas com a participação do grupo de percussão afro cultural Asé-Dudú.

Direção: Hugo Rodas

Orientação: Glória Moura.

Peça em 1 ato e 10 cenas com a participação do grupo de percussão afro cultural Asé-Dudú.

Personagens em ordem de entrada:

1. Percussionista 1
2. Percussionista 2
3. Percussionista 3
4. A dançarina Ióli
5. A japonesa Fumiê
6. Célia Cruz, repórter
7. O bebê sem nome
8. A menina Ióli
9. O pai

10. Julieta
11. A cantora de bar
12. A Vó Benedita
13. Olga, a filha de Benedita
14. Sueli
15. A narradora
16. Chica da Silva

Prólogo

Palco nu. No proscênio, um banco de madeira. Sobre o banco, um cesto de palha redondo um pouco maior que a circunferência da cabeça, com vários objetos que serão usados pela atriz ao longo da encenação, invisíveis para o público. Entram os músicos. Sentam em bancos de madeira. Tocam vários pontos de candomblé em ritmo crescente. Vestem-se de branco, colares, panos na cabeça, postura ritual.

Cena 01

Entra a dançarina, dançando de frente para os músicos de forma circular, com movimentos graciosos que progridem em aceleração do mínimo ao máximo, até a exaustão e a pausa total. Imobilidade da atriz. Respiração ofegante. No centro do palco, atrás do banco de madeira, a dançarina dá lugar, lentamente, a Japonesa Fumiê. É intencional que uma atriz negra interprete uma mulher japonesa com cerca de 40 anos.

Cena 02

A Japonesa Fumiê vem caminhando com postura ritual típica das danças orientais em passo marcado até parar de frente para o banco no centro do palco, sempre falando em uma língua imaginária que ela acredita ser japonês:

– Oiá. De mio otaka ingumbe, a cotato oi. Oi. Oi. Io cotato a to mio, a cotaco, io.

Quando a Japonesa olha para o interior do cesto, espanta-se com o conteúdo e fica imóvel em frente ao banco de madeira com assento redondo, onde está o cesto de palha cheio de bonecos negros. A Japonesa emite um som de susto, três vezes, congelando na terceira

vez, de boca e olhos arregalados. O rosto desenha a máscara da mulher negra interpretando a japonesa. O cesto deve ter uma circunferência que permita a entrada da cabeça da atriz com um pouco de folga.

Cena 03

A atriz realiza, à vista do público, a transição para a personagem Célia Cruz, a típica repórter branca dos telejornais que assistimos em casa. Fala de forma pausada em frente ao banco, de perfil, mãos entrelaçadas, em tom solene e informativo, sempre sorrindo um sorriso falso, técnico televisivo:

1974. Um hospital na cidade de São Paulo. Em qualquer lugar da grande São Paulo. Uma enfermeira oriental encontra, dentro de uma lata de lixo, uma criança. Negra. Negra. Negra. *Célia congela.*

Cena 04

A atriz coloca o cesto na cabeça, e de dentro dele, caem sete bonecos negros. Dentro do cesto, a atriz incorpora o bebê negro, do sexo feminino, no instante em que foi abandonado na lata de lixo. O bebê grita com todas as suas forças vitais, chora com fome, frio e medo em um ritmo crescente até a pausa total quando só se ouve a sua respiração ofegante.

Cena 05

De dentro do cesto, com um único movimento, pontuado pelo toque dos músicos, surge a menina Ióli, que sorri muito para a plateia, fazendo várias poses fotográficas, ao mesmo tempo em que coloca no pescoço uma placa onde se lê "adota-se". Ióli senta no banco.

– Ah... Tem umas coisas, que eu não consigo entender. As minhas mãozinhas. Por que as minhas mãozinhas são brancas por dentro? Não consigo entender. Os meus pezinhos. Por que que os meus pezinhos são brancos por dentro? Não consigo entender. Por que que a vaca pretinha dá leite branco? Não consigo entender. *(Sempre que diz, "não consigo entender", Ióli cruza os braços estendidos acima da cabeça. Ao falar das mãos, aponta para elas, da mesma forma que os pés, e permanece sentada durante todo este trecho).* – Outro dia no parque, as crianças falaram para mim: *(imita um menino malvado e arrogante)* – A gente

não vai brincar com você porque você é preta, e suja. *Ióli responde*: – Eu não sou suja tá, minha mãe me dá banho, minha mãe penteia o meu cabelinho, eu sou a única criança da minha escolinha que não pegou piolho (*congela na foto “criança feliz”*). – Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender! – Também lá na minha escola, ia ter o desfile do sete de setembro, e eu me preparei toda para ser a primeira da fila, só que quando eu cheguei lá, a professora me disse que eu não podia ser a primeira da fila, disse que eu seria a última da fila, e eu falei: Professora, por que, eu sou uma ótima aluna, eu tenho ótimas notas, por que professora, por quê? (*chora como o bebê na lata de lixo*). Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender... (*Alegre*). Também lá na minha escola ia ter uma peça de teatro, e a professora me disse, ela me disse, que tinha um papel muito especial pra mim! Cheguei na minha casa, contei para a minha mãe, ela fez um vestido bem bonito! Todo azul, com babadinhos e fitinhas de renda... (*Fala em tom choroso*). Só que quando eu cheguei na escola, a professora me disse que eu ia fazer papel de bruxa, que eu podia até pegar na vassoura, mas pra sair voando (*chora como o bebê no lixo*). São essas coisas que eu não consigo entender. (*expressa raiva crescente, e vai acenando com a cabeça, inconformada, resmungando*). (*Com autoridade*). Acontece que o meu pai foi lá na escola, pra saber por que estavam fazendo aquilo comigo: (*Ióli salta do banco, fica de pé e incorpora o pai, que é um homem negro alto, de voz alta e grave*).

Pai: Eu quero saber quem foi que maltratou a minha filhinha aqui. Quem foi? Quem foi? Quem foi? (*Ióli ri da imitação que ela mesma faz do pai e vai saltitante, sentar novamente no banco*). – É o meu pai. *Pausa*. Depois disso, eu fiquei muito cansada, e resolvi escrever as minhas próprias peças de teatro. Convidei alguns coleguinhas da minha rua e montamos várias peças de teatro, várias mesmo. Sabe que até o papel da Julieta, eu fiz? (*Ióli incorpora lentamente a Julieta, de Shakespeare, sentada no banco, de perfil*).

Julieta: Galopai velozes, vós, corcéis de cascos flamejantes, em direção à morada de Febo. Um cocheiro como Faetonte chicotear-vos-ia até o poente, e traria, imediatamente, a noite nebulosa. Corre a tua estreita cortina, noite votada ao amor, para que os olhos dos fugitivos

possam pestanejar, e Romeu, salte para estes braços, sem que o digam, e o vejam.³⁸ (*Congela. Ióli retorna e ri muito da transformação*) – Acontece que quando eu estava fazendo a peça de teatro, o meu pai viu, e ele disse que tinha uma coisa muito importante para falar comigo: (*transforma-se novamente no Pai, de pé*)

Pai: Oh minha filha, acho bom você estudar viu, que é para ninguém te tratar mal, entendeu o papai? Estudar, estudar, estudar... (*Volta a menina saltitando para o banco*). É o meu pai. O meu pai é muito, muito legal! Mas a mãe do meu pai, ela é mais legal ainda, é a minha vó, claro né? A minha vó é bastante pretinha, ela é pretona, ela tem cem anos e usa uma meia calça cor da pele, que a perna dela fica toda branca, porque ela fala, que é difícil encontrar meia calça da cor dela! É a minha vovozinha, a minha vovozinha! (*Ióli vai dando lugar à atriz*).

Cena 06

A Cantora de bar sempre sentada vai cantado, de forma bem sedutora, e inicia uma série de ações enquanto canta:

Tira do pescoço a placa de madeira onde é possível ler: “adota-se”. O vestido de renda que cobre seu corpo é desatado. Há outro vestido sob o vestido de renda, longo, rodado, de alças. O vestido de renda agora vai servir de xale para a vovó, assim como as meias brancas que estavam enroladas no tornozelo são puxadas até o Joelho. As meias foram cortadas nos pés no formato de sandália de dedos. Os músicos acompanham a cantora na música “Teus meus braços”. A cantora também pede a participação da plateia e sugere a divisão de um trecho onde os homens cantam e outro onde as mulheres cantam. Enquanto a cantora explica os músicos fazem:

Tam ram ram ram ram, ti ti ti ti várias vezes

Os homens da plateia cantam: teu, teu teu teu teeu.

As mulheres: tua tua tua tua tuua.

A cantora agradece e começa a cantar com o acompanhamento dos músicos:

³⁸ Trecho de Romeu e Julieta, tragédia de William Shakespeare.

Teus meus braços

Música e Letra: Cristiane Sobral

Teus meus braços
Seu o meu corpo
Tua a minha boca
Nosso beijo seu e o meu e o seu
E o seu e o meu
E o seu e o meu e o seu e o meu
Um um um um um um

Nada poderia explicar
Porque que a gente foi se encontrar
Mas agora que sou tua, e tu é meu
Nada mais importa e a vida continua
Teus meus braços

Seu o meu corpo
Tua a minha boca
Nosso beijo seu e o meu e o seu
E o seu e o meu
E o seu e o meu e o seu e o meu
Eu sou tua, ah, ah, ah
Eu sou tua, ah, ah, ah
Tua, tua, tua, tua, tua
Eu sou Tua
Eu sou Tua
Eu sou Tua

Ao final da música já está completa a transformação da cantora para a Vovó. O último "Tua" é dito de costas para a plateia e apontando para os músicos. Quando a atriz vira, já é Vovó, que levanta e anda lentamente pelo palco em volta do banco enquanto fala. A Vovó é muito enérgica, fala alto e em tom grave.

Cena 07

– Aquele rapaz esteve aqui sim. Ele entrou, sentou, eu servi a ele uns pastéis e um copão de suco, mas não adianta eu dizer isso a ninguém aqui de casa porque vão dizer que eu estou ficando esclerosada, escleró. Eu, que sempre fiz de tudo para valorizar a minha raça. Vocês sabem por que o cabelo do negro é um cabelo alto, imponente e armado? Para proteger as cabeças pensantes que ele abriga. As cabeças negras geraram, nutriram e enriqueceram a nossa nação, com seus braços, com seus seios e com sexo. Dentro dessas cabeças, está o poder de lutar pela raça. Eu mesma, sempre fiz de tudo para ser: POSITIVA! (*músicos entram com toque de samba, Vó Benedita dança e fala no ritmo*) – Usei a minha cabeça, para seguir sempre em frente, e não deixar, nunca, que ninguém me desmerecesse, o meu cabelo hoje é algodão, puro... Não deixa passar em branco, a história da minha raça, é bonito defendê-la, necessário honrá-la, imprescindível conhecê-la! (*A Vó para subitamente. Reflete.*) – Minha neta está com problemas. Parece que na rua, chamaram a minha neta de macaca. Eu tenho que dizer alguma coisa à minha neta, não posso deixar que ela acredite nisso. Eu mesma, quantas vezes já não fui ofendida, assim, sem mais nem menos. Não se deve acreditar nas besteiras que as pessoas dizem. (*Os músicos iniciam um ritmo crescente que vai até o clímax na frase: “você só pode ser aquilo que você é!”*) – Você? (*aponta pessoas na plateia*). – Tem cara de macaca? Você tem voz de macaca! Você só pode ser aquilo que você é! (*tambores no máximo, transformação da Vovó Benedita em mãe Olga. O Xale da Vó vira manto da mãe Olga*).

A mãe Olga repete o mesmo texto da Vó, o mesmo movimento circular, mas a intenção é completamente diferente, é a análise do preconceito uma geração depois. Olga é uma mulher altiva, elegante, anda devagar, fala em tom mais baixo que a Vovó.

– Lembrai-vos que as grandes conquistas da história foram conquistas do que parecia, a todos, impossível. Impossível? Todos os dias rompo as barreiras do impossível. (*A mãe Olga tira o vestido que serve de manto e se transforma em Sueli, que grita*):

Cena 08

Sueli é uma mulher negra, de pele clara, Rogério é negro de pele bem escura.

– Rogério! Eu vou embora, hein. (*Os músicos marcam um ritmo enquanto Sueli anda em ritmo apressado, no ritmo da música em círculo. Fala com muita raiva.*) – Rogério, eu vou embora! Eu não aguento mais esta situação. A sua família me trata mal, todos me tratam mal. A sua mãe fala o tempo todo para mim: Passa as camisas do meu filho, cuida bem dele, tá, não quero ver meu filho magrinho... Ai, Rogério, eu nunca pensei que pudesse me casar com um negro e virar escrava! Rogério, eu vou embora! Você pensa que eu nunca me canso, eu me canso sim... Você só é bem tratado pela sua mãe porque é o mais negro da sua família, e eu, eu tenho culpa se a minha mãe era branca? (*Tom triste, humilhado. Vai sentando no chão, apontado os bonecos negros caídos no palco*). – Eu, que sempre sonhei com uma família, sim, com os meus filhos, pretinhos, pretinhos... A situação é tragicômica. Por que você faz isso comigo seu preto safado, por quê? Chora. Eu te amo, mas por quê? Me diz, Rogério, me diz? Eu te amo, eu te amo!!! Sueli percebe que não tem forças para terminar a relação. (*Chora, entra em desespero e vai enfiando o cesto na cabeça. Chora novamente como a bebê do lixo e vai crescendo o choro ao mesmo tempo que levanta e tira o cesto da cabeça com um grito de desabafo e libertação.*) Surge a narradora. Fala andando pelo palco, em tom coloquial, cotidiano, contemporâneo:

Cena 09

– Todo mundo tem histórias inesquecíveis. Todo mundo tem aquela estória preferida, que vai guardar com muito carinho e passar geração após geração. Hoje vou contar duas estórias inesquecíveis. A primeira é a história da primeira vez em que eu assisti ao filme Malcom X. Eu lembro que peguei esse filme na locadora, estava só em casa. A cena que mais marcou foi a que mostra a vida do Malcom na prisão. Lá na prisão, o Malcom ficou amigo de um cara, imagina só, um negão. Não, vocês não imaginaram, assim não vale. Imaginem um negão, alto, forte, lindo! Um negão. Pois é, era o cara. O homem ficava falando para o Malcom coisas relacionadas à negritude, dizia que o Malcom ainda não tinha percebido

verdadeiramente o que representa ser negro. Oh! (*compara o homem com um dos músicos, aponta pra ele, que está com um ar desligado*). Pois é. Esse cara pegou o Malcom pelo braço e seguiram até a biblioteca da prisão. Lá, ele afirmou que Malcom entenderia porque, entre tantas razões, existe essa discriminação racial tão forte no mundo. Chegando à biblioteca, o cara abriu um dicionário... Imagina um dicionário. Não, vocês não imaginaram. Então, imaginem um dicionário enorme, grosso, lindo! O dicionário... Pois bem, o cara abriu o dicionário e disse: – Escuta, Preto, destituído de luz, envolto na escuridão, por isso melancólico e sombrio, como em: “o futuro é negro”. Estragado, hostil, tristonho. Sujo de sujeira. Indica desgraça, desonra ou culpa. Mau ou ultrajantemente podre. Chantagem. Punição. Patifaria. – Então, quando o cara terminou de ler, o Malcom estava assim como você (*aponta alguém da plateia*) de boca aberta. Mas o cara disse: – Ainda não acabou. Escuta esse outro trecho, Branco. A cor da neve, pura. Reflete todas as cores do arco espectro. Inocente. Sem intenção maldosa. Sem manchas ou defeitos. Honesto. Justo nos negócios. Honrado. – Gente, quando eu terminei de assistir esse filme, eu pirei. Foi inesquecível. Sabe o que é você estar assistindo um filme, sozinha em casa, abrir a porta do apartamento para ver se encontra alguém a quem possa dizer: – Ei, eu acabo de assistir a um filme que fala de mim! Tudo bem, a realidade dos negros brasileiros é diferente da dos americanos, mas gente, quando eu vi, eu pirei. Foi inesquecível. Lembra que eu havia prometido contar duas histórias inesquecíveis? Pois é! A segunda é a história do dia em que eu resolvi contar ao meu pai que eu queria ser atriz. Eu me lembro, estávamos eu e meu pai sentados no sofá da sala, meu pai fazendo as habituais palavras cruzadas. Eu disse: – Pai, eu tenho uma coisa muito importante para falar com o senhor. Eu decidi. Quero ser atriz. – Meu pai olhou, parou, pensou e respondeu: (*narradora incorpora o pai*) – Minha filha, você tem certeza? Eu disse: – Tenho pai. – Meu pai olhou, pensou e disse: – Minha filha, você já pensou que vai enfrentar muitas dificuldades? Eu disse: – Sim, pai, mas é a coisa que mais quero fazer na vida. – Meu pai então disse: – Filha, desejo sucesso na sua carreira, que você consiga alcançar os seus objetivos. Já estou imaginando você numa minissérie: Senzala! Ou então numa novela: O escravo fiel! Mas já imaginou você protagonista

de um filme: Quilombo! Quilombo! – Pois é. Hoje estou aqui, graduada há quatro anos como a primeira atriz negra formada pela Universidade de Brasília. Registro Profissional 1378. Hoje estou aqui. Sou atriz. – A narradora encerra a sua fala ao mesmo tempo em que inicia a introdução musical de “Será que meu cabelo é bom”. Durante a música, ela canta ao mesmo tempo em que retira os vestidos e coloca os adereços de Chica da Silva, colares, pulseiras, um turbante branco que cobre toda a cabeça feito de espuma, enfeitado com vários pingentes e acessórios dourados, por baixo da roupa está um espartilho branco e calcinha branca. Ela usa ainda uma saia de arame rodada forrada com tule, com três camadas e vários acessórios dourados de enfeite. Usa um scarpin branco de salto pequeno, 5 cm. O turbante branco faz alusão aos cabelos brancos (corte francesa) que os homens usavam no tempo do Brasil colônia, a saia remete às saias rodadas das mulheres da casa grande no tempo do escravismo.

Algodão Black Power

Música e letra: Cristiane Sobral

Arranjos: Asé-Dudu

Algodão, Algodão (bis)

Será que o meu cabelo é bom

Será que o meu cabelo é ruim (bis)

Quero viver em paz

Com o meu cabelo

Eu tenho muito zelo

Com meu cabelo

Creme e shampoo

Condicionador

Creme e shampoo

Amenizador

Meu cabelo ao vento
Meu cabelo em movimento
Algodão, Algodão (bis)

Qual será o preconceito
Por que que você quer me ver
Sempre do seu jeito
De entender, de saber (bis)

Meu cabelo ao vento
Meu cabelo em movimento
Algodão, Algodão
Algodão, Algodão
Eu gosto do meu cabelo, eu gosto desse meu zelo,
do zelo por mim
Algodão, Algodão
Algodão, Algodão

No último algodão a narradora se despede e Chica está pronta, devidamente paramentada.

Cena 10

Os músicos iniciam logo a introdução do tema de *Chica da Silva*. Durante a sua fala, os músicos acompanham com um toque de fundo (*tema da Chica*). Chica é sensual, sarcástica, irônica e busca vingar-se do Conde servindo um banquete muito especial.

– (Chica ri muito e debocha do conde). Sim, quer dizer que o senhor Conde não gosta da minha cor? Queria que eu fosse branca, que nem essa barata descascada aí? (*músicos deboçam, vaiam*). Muito bem, senhor Conde. Farei de tudo para agradar o senhor. (*Bate palmas três vezes*). Sirvam-se senhores. Sirvam-se todos, mas não esperem por mim, que eu estou de dieta. (*Músicos, risos, deboche*). Ih senhor Conde, deixa essa galinha pra lá, isso é coisa para mim e o João Fernandes que andamos doentes das tripas. Sirva-se do cabrito. É uma especialidade da região. Foi feito com muito gosto. Além do mais, a galinha é de molho

pardo. Pardo. Pardo. Pardo. Paaaaaarrrdo! (*Enquanto a atriz repete a palavra "pardo", três vezes, os músicos iniciam um ritmo de samba crescente que cessa totalmente no último "pardo", ocasião em que a atriz está com um dos braços para cima, punhos cerrados. É uma mulher altiva, guerreira e totalmente empoderada quem diz. Tem um olhar fulminante. Esta é a deixa para o ritmo reiniciar decrescente, cessando quando os braços da atriz estão a o longo do corpo*). Esse trecho final da Chica da Silva é uma adaptação do texto da personagem no Filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, cuja protagonista é interpretada por Zezé Motta.

Fim desta peça

Brasília, setembro de 1998.

Ialodês

Dione Carlos

Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi.

Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você perdeu.

O agora é agora

O agora é passado

O agora é futuro

Uma conjuração mágica de forças passadas e futuras, no presente.

Niama Safia Sandy, antropóloga.

O Afrofuturismo não cria em oposição a nada. Não tem a ver com confirmar algo. Tem a ver com ser algo.

Ytasha Omack, escritora.

O propósito desta ficção (baseada na teoria da bolsa, em contraponto ao da lança) não é nem a resolução, nem a estabilidade, mas o processo contínuo.

Ursula Le Guin, escritora.

Para todas as mulheres que nos ajudaram a chegar até aqui e às que ainda virão.

Ialodê: Título recebido por mulheres que exercem liderança em sua comunidade.

Sankofa: Pássaro ancestral de duas cabeças (representando o passado e o futuro).

Pássaro indicador: Pássaro que guia humanos até colmeias, através de cantos específicos entoados pelos humanos.

Prólogo

(A grande Mãe Pássaro está presente/ Ela se faz ouvir)

Pássaro de duas cabeças

Nós lhe invocamos, em nome de nossas avós

Nossos verdadeiros nomes

Nomes de sangue

Livres de corrente

Sonhos vivos

Sabedoria latente

De avó-ewé-folha sagrada

Sabedoria de mulher

De avó benzedeira

Ancestral presente

Olhai por nós, Grande Mãe Pássaro

Livrai-nos dos olhos de pimenta, das bocas amargas

Que toda má-água seque

E o mel escorra em seu lugar

O mel das avós

O ouro das mães

Neste lugar, aqui, agora

Onde nossas avós estão presentes

Em cada gesto

Em nossos nomes

(Se apresentam)

Ayobami (Que a riqueza me encontre)

Femi (Me ame)

Bisi (A primeira filha)

Oni (Nascida em casa sagrada)

Asali (Mel doce)

A colmeia

(Ruídos)

Bisi

Ouviu?

Oni

Sim

Bisi

O mesmo som, sempre

Oni

(Mostra uma das mãos)

Continua tremendo

Piora quando eu escuto o barulho que eles fazem

Bisi

Vai passar

Eles produzem ruídos

Nós criamos música

Oni

Precisamos ensaiar, Bisi

Bisi

Ensaiaremos

Faremos o que precisa ser feito

Nós sempre fazemos

A ferida fecha

A dor diminui

O tremor passa

Femi

Respeite o tempo da cura, Oni

Oni

Quanto tempo é isso, Femi?

Femi

O tempo da lágrima secar perto da boca

O tempo da língua colher a lágrima
O tempo do sorriso voltar para o rosto

Bisi

Vai passar

Oni

Queria poder tocar novamente

Bisi

Cada vez que o seu corpo ouve um instrumento, ele se cura
Você voltará a tocar, pode ter certeza
Falta só esta mão
O resto já curou, cicatrizou, fechou

Oni

Fechou

Femi

Fechou para o que não serve mais

Ayobami

Houve um tocador de banjo. Um tocador de banjo comum. Tocava desde os doze anos. Aos quinze, perdeu dois dedos da mão esquerda em um incêndio. Passou a tocar guitarra, com três dedos. Criou um novo estilo. Tornou-se um gênio. Quando você está ferido, consegue extrair o melhor do seu potencial. Acredite, Oni. Além do mais, tem as folhas

Bisi

Tem folha, tem mel, tem reza

Femi

Tem banho de água salgada para limpar, água doce para renovar

Ayobami

Tem sempre alguém cuidando, em silêncio, sem ser vista

Oni

Eles são muitos, mas nós somos mais

Bisi

Somos muitas mais

Ayobami

Eles separam êxtase de transe. Não gostam de transe

Asali

Não gostam de transe, de transa, de nada

Acham que êxtase é um tipo de droga

Acham que transe é possessão maligna

Bisi

Vamos ensaiar

Vamos responder a este tempo com tudo de bom e ruim que ele nos oferece

Oni

Quem começa?

Ayobami

Asali tem algo novo

Asali

Escrevi para mim, tinha pensado em não mostrar, depois percebi que era para todas nós

Femi

O que é íntimo é universal, Asali

Asali

É um manifesto

Ayobami

Você escreveu um manifesto sobre si?

Asali

Para mim

Oni

Sobre todas nós

Asali

Para todas nós

Bisi

É sempre assim

Ayobami

Sobre nós, não é sobre eles

Talvez por isso não nos tolerem

Asali

Poderia ser sobre eles também, se não estivessem tão amortecidos

Oni

Como isso aconteceu?

Bisi

Isso nunca deixou de acontecer

Femi

Talvez continue acontecendo para sempre

Talvez exista uma razão para continuar acontecendo

Ayobami

Razão é algo que desconhecem, não há razão nenhuma que justifique as ações deles

Asali

Não conhecem o poder do mel, só do ferrão

Femi

Transformar veneno em antídoto exige vontade

É preciso muito sangue para exercer a própria vontade

Bisi

Nem todo mundo suporta dormir e acordar com dúvida

Asali

A alegria é um ato político

A alegria não é uma realidade

A alegria é uma escolha, um posicionamento existencial

Bisi

Dito isto, comecemos a responder a este tempo com tudo o de bom e de ruim que ele nos oferece, pois eles continuam a nos chamar de bruxas em todos os lugares. Em seus discursos, nas capas dos jornais, nas rádios, na tv, na internet

Ayobami

Eu poderia...

Bisi

Não

Temos um código de ética e vamos respeitá-lo

Asali

Eu acho que a gente devia mesmo, sabe, por exemplo, considerar...

Oni

Agir como eles?

Femi

Jamais seremos como eles, mas... Para proteger a nossa família, talvez, tenhamos que...

Bisi

Não

Não mancharemos as nossas mãos e tampouco os nossos nomes

Vamos começar

Asali, por favor

5 rainhas (colmeias) / ensaio da Arkestra

I

Asali

Neste manifesto, reafirmo

O meu prazer como um contragolpe

Cabem todas e todos aqui

Neste esconderijo bem guardado

Caverna-paraíso perdido

Éden-escuro universo

Feita de carne, fluídos e sangue

Dela cuidado eu e bem cuidada

É minha, de mais ninguém

É preciso chegar com leveza antes de usar a força

Porque eu gosto da força, mas ela, ela não, ela precisa de tempo

Ela tem o tempo dela

Eu tenho o meu

Quando os nossos tempos se encontram, se fundem em gozo

E não termina

Acontece de novo

É preciso chegar com leveza antes de usar a força

Descascar, lamber, chupar, degustar
Como se fosse uma manga
Uma manga rosa com o interior dourado
E doce
Você não extrai o melhor com força
Você machuca, estraga, faz apodrecer
E fica com fome
Eu chego com leveza, sempre, antes da força
Eu dedilho, me dedico, me concentro, toco com leveza e força e
leveza e força

Escorro
Gozo líquido dourado e doce

Murmuro palavras incompletas
Não formo frases
Falo em gemido
Um som agudo, longo e profundo
É preciso chegar com leveza, sempre, antes da força
Para ouvir este meu idioma sem tradução
Este meu gemido poliglota
Meu dourado e doce gozo
Vem, eu direi
Depois da leveza
Vem de novo
Durante a força
Quero você na exaustão
A ponto da parada cardíaca
Chorando de gozo
Não é alegria
É uma pequena morte
Ela tem o meu nome
Eu quero ouvir você gozar o meu nome e não esquecer dele nunca
mais

Dentro de mim
Entra e fica quem eu quero

Eu escolho você
Eu digo sim
Se eu digo não, ninguém entra
Eu me fecho, seco
Mas para você eu digo sim, vem
Quero ouvir as palavras que você não usa todo dia:

Apoplético

Fleumático

Loquaz

Pachorrento

Pândego

Taciturno

Incólume

Frugal

Belicoso

Capcioso

Empedernido

Misantropo

Iconoclasta

Insolente

Pérfido

Ardiloso

...

Você já amou o seu corpo hoje?

Eu amo o meu todo dia

Todo dia é dia de amar o próprio corpo

O meu corpo sempre será um oásis, mesmo numa tempestade de
areia

II

Ayobami

Vermelho-rubro-sangue

Desses que surge todo mês

Talvez exista uma fase da lua que a gente ainda não percebeu

Lua nova-anciã
Lua crescente-jovem
Lua cheia-mãe
Lua minguante-feiticeira
E alguma outra fase desconhecida
Talvez nós estejamos sob esta outra fase da lua
Recebendo algum tipo de influência nova
Exercendo algum tipo de influência diferente nas pessoas
Lua-serpente
Lua-liberdade
Todo mês, uma lua
Escorrendo, sendo descartada
Não a minha
A minha lua, eu planto
Consagro a minha lua
Todo mês
Com palavras de poder
Consigo o que eu quero
Tenho o que eu desejo
Sou encontrada pelo que me deseja
Prospero na minha negritude
Prospero no meu cabelo, nos meus dentes, nos meus olhos
Lua-negra-rubra-vermelha-escura
Todo mês, uma lua escorrendo pelas pernas
Eu não descarto
Planto e prospero
Na minha casa tem um jardim de luas enterradas
Meu útero nutriz ainda vazio
Todo mês, uma lua
Sendo germinada
Eu colho as minhas luas
Elas crescem fortes
Folhas-ewé-de sangue bendito
Folhas-ewé-de quem abençoa
Um bebê, um desconhecido, um parente

Bate as folhas-ewé, coisa ruim leva embora
Bate as folhas-ewé, faz dormir o insone
Bate as folhas-ewé, dá coragem a quem teme
Bate as folhas-ewé, que seja uma boa viagem
Planto luas, rego com sangue
Planto luas, encontro coragem
Para voltar para mim
Para dizer que sim
Saí ontem, voltei hoje
Cheguei agora
Quem foi a primeira a sangrar na tua família?
Ela sabia plantar a própria lua?
Ela prosperou?
Vamos aprender a prosperar?
Não acumular, multiplicar. Vamos?

III

Oni

A minha avó veio do planeta Fome
Tinha fome e voz
Eu tenho voz, dizem
Eu tenho mãos também
Uma delas ainda treme
Esta aqui
Moldei Deus com a minha mão esquerda e o transformei em Deusa
É para Ela que eu rezo
Em nome da Deusa, da mãe e da filha
Criamos comunidades em torno de colmeias
A minha avó não deixou a minha mãe nascer no planeta Fome
A minha avó, a nossa avó
A avó das cinco rainhas, das cinco colmeias
Colmeia-cidade-comunidade-autonomia
Nós, rainhas
Sim, rainhas

O mel matou a fome
O mel acabou com aquele planeta
A minha avó sabia onde estava o mel
Ela o vendia
Ninguém entendia como ela o achava
Apenas o pássaro no mel sabia
O pássaro no mel: Ele se chamava Indicador Indicador
O canto da minha avó o chamava
Indicador Indicador, onde está o mel?
E ele a guiava até uma colmeia escondida dentro de uma árvore
A minha mãe, as nossas mães
Mães e tias de cinco rainhas

Nós, rainhas

Sim, rainhas

As nossas mães trocaram o mel pelo ouro

E o planeta Fome, cada dia mais vazio

Aquele planeta está tão distante de nós agora

O nosso planeta é dourado e brilha

Ouro: Amarelo, denso e maleável

Nascido da colisão entre duas estrelas de nêutrons

Do espaço sideral para mãos artesãs

Eles nunca entenderam como achamos mel e ouro no planeta Fome

Mas tem, colmeias e jazidas inteiras nas bordas das grandes

idades, no campo

Pepitas escondidas

Eu sei onde elas estão

O ouro é um sol que nasce no fundo da terra

A minha mãe tinha dentes de ouro

“Uma mordida rica”, dizem

Uma boca eletrificada

Cheia de ouro condutor

A minha mãe sabia mesmo morder

Ela era a cabeça, a que senta na ponta da mesa

A que cuida das cabeças

Uma grande mãe, dizem
Mas eu sabia
Ela era tão sozinha
Cuidando dos outros
A grande mãe na ponta da mesa
Sentada sozinha no meio do barracão
Guardando segredos de gerações
Indicador Indicador, onde está o mel?
Indicador Indicador, diz para mim:
Como faz para livrar um corpo da dor?
Indicador Indicador, onde está o mel?
Indicador Indicador, cuida das minhas irmãs
Indicador Indicador, que não falte o mel
Indicador Indicador, responde ao meu chamado
Indicador Indicador, me leve com você até o céu

IV

Bisi

Tradição
Cada ventre carrega uma tradição
A minha é ensinar
O que eu precisei aprender sozinha
Eu tenho aprendizes
Como eu fui um dia
Aqui, nesta cidade-colmeia, quando era aldeia
Depois do mel e do ouro, veio a música
Agogo para Asali
Gã para Ayobami
Adjá para Femi
A voz de Oni
E um chekerê para mim
Uma orquestra de sinos
5 mulheres
A orquestra tornou-se uma arkestra

Trocamos violino por agogô
Violoncelo pelo gã
Piano pelo adjá
Soprano pelo naipe do mar
Todas cantamos ondas gigantes
Indo e vindo
Eu te amo, eu te amo
É isso que o mar nos diz
Alguém pensou isso antes de mim
Alguém viveu isso antes de mim
Tem tradição que não é minha
Aprendi na escola dos outros
Aprendi a não confrontar as partes do meu mosaico
Mas eu vivo agora o que será revivido depois de mim
Alguém sonhou com você antes de você existir
Cada pessoa é o sonho de alguém
Cada pessoa é o pesadelo de alguém
Eu quero que revivam o meu melhor
Ondas gigantes
Indo e vindo
Eu sou, eu sou
É isso que o mar nos diz
Alguém pensou isso antes de mim
Alguém viveu isso antes de mim
Tem tradição que não é minha
Aprendi na escola dos outros
Por isso eu tenho a minha escola
Sem teto, paredes, nem fileiras
Sob o pé de uma jaqueira
Elas estão atentas
Olhos grudados aqui
Enganando a morte
Um dia, quem sabe, é
Um dia, é certo, é
Um dia: Aqui JAZZ

Já não jaz nada
JAZZ
Aqui JAZZ a fundadora de uma ARKESTRA
Manipuladora de tempo no espaço
Raio perdido no oceano
Bisi, eu, a primeira filha
A primeira mulher a nascer
Tradição
Eu reinventei a minha
Confrontei o meu mosaico
Com espelho, vidro, cimento, ferro
Diga para mim: O que você vem ensinar?
Diga para mim: O que você quer aprender?
Diga para mim: O que você quer saber?
Diga para mim: O que você já sabe?
Diga sim para mim
Diga sim para você

V

Femi

Tempo, me abraça
Assim, devagar
Eu estou viva
Tudo o que é vivo, sangra
Seja vermelho ou verde, animal ou vegetal
Eu sangrei duas vezes
Oitenta dias no total
Pintei o meu rosto com o meu sangue
Tinha sangue meu no rosto dos meus filhos quando eles nasceram
Tem sangue meu nas veias deles
Cabe uma vida inteira no olhar de um recém-nascido
Só reconhece a voz da mãe e do pai
Você deseja que ele tenha boas visões
O seu rosto é a primeira visão que ele descobre
Ele sorri com a sua voz

Você chora com o sorriso dele
Tudo o que é vivo, chora
Seja vermelho ou verde, animal ou vegetal
Eu chorei muitas vezes
Mas as lágrimas sempre secam perto da boca
Eu passo a língua, bebo choro
O meu rosto fica salgado
Você já perguntou para a sua mãe quem ela é antes de ser a sua
mãe?

Porque existe uma pessoa dentro da sua mãe
Uma pessoa que talvez você não conheça ainda
Uma pessoa como todas as outras
Uma pessoa como eu
Ou você acha que ela é sua mãe o tempo inteiro?
Já olhou a sua mãe bem de perto?
Mães ficam blues, azuis
Mães são blues cantados no fundo das casas
Mães se perdem
Mães já não lembram mais do próprio nome
Me abraça, tempo
Assim, devagar
Aqui, na cidade-colmeia, a linhagem é materna
Tudo é passado pela mãe
A mãe tem posse de tudo
Mel, ouro e música
Tudo vem das mães
Tudo volta para as mães
O fim nasce das mães
Toda mãe é uma arca negra
Eu toco adjá
Já ouviu um sino de adjá?
Às vezes, sou eu vibrando ali dentro
Estou chamando a mim mesma
Esvaziando a minha arca negra
Repetindo o meu nome para mim
Femi, Femi, Femi

Me ame, me ame, me ame
E eu nunca respondo
O amor correspondido é tão silencioso
O que você anda dizendo para si mesma?

Pesticidas

Asali

O mesmo cheiro, todo dia

Bisi

Estão queimando novamente

Femi

Sempre no mesmo horário

Ayobami

Por que gritam deste jeito?

Asali

Parecem tão desesperados

Oni

Eles são desesperados

Bisi

Primeiro desesperam, depois gritam e ateam fogo

Ayobami

O fogo deveria purificar, apenas isso

Femi

Para eles o fogo serve apenas para destruir

Bisi

Não entendem a nossa tradição

Oni

Só conhecem desespero

Ayabami

Continuam queimando

Asali

Dizem que controlamos as pessoas com música

Femi

Bruxas, dizem

Bisi

Não aceitam a nossa independência

Oni

Nascem desesperados

Femi

Bruxas

Asali

Nossa avó, nossas mães construíram escolas, hospitais, casas, creches, centros culturais...

Bisi

Não aceitam a nossa autonomia

Ayobami

Serão consumidos pelas chamas que criaram

Oni

Um desespero tão profundo

Femi

Bruxas

Asali

Somos um modelo, não algo a ser destruído

Bisi

“Um modelo perigoso”, dizem

Femi

Bruxas

Asali

Três gerações de Colmeias, uma comunidade autônoma, bem regulada

Bisi

Por isso mesmo “Perigosas”, Asali

Ayobami

Queimaram árvores

Oni

Eles crescem com medo

Asali

Usamos o mel, o ouro e a música para recuperar o que foi roubado de nossas avós

Femi

Bruxas

Asali

Não roubamos nada

Bisi

Não aceitam a nossa prosperidade

Ayobami

Árvores centenárias

Oni

O medo é uma religião com muitos fiéis

Femi

Somos bruxas

Bisi

Não como eles imaginam

Femi

Pois é...

Asali

Eles não sabem disso

Ayobami

Eles não sabem de nada

Bisi

Usaremos os sinos daqui para frente

Asali

Todas nós?

Bisi

Todas

Oni

Vamos queimar o medo

Rainhas/operárias/soldadas/ ritual/ensaio/transe

I

Asali-ritual-mel

Rainha-soldada-operária
Morre hoje
Nasce ancestral amanhã
Renasce em milhares
Todo dia
Mel-ouro-líquido
Magia negra dourada
Ergue o doente
Amansa o bravo
Eterno
Ácido
Nenhum micro-organismo vinga
Eu, Asali, mel doce
Adoço, amanso, ergo
Me ergo
Como uma pirâmide
Pedra a pedra
Uma por vez
Uma sobre a outra
Subo até o topo
Aponto para as estrelas
Recebo a luz do sol
Meu sorriso é uma vingança
Minha alegria é um protesto
Meu corpo é um templo bem protegido
Subo até o topo
Quem me alcança?
Você?
Vem

II

Femi-ritual-sangue

Coroa de rainha com cobra na testa
Na minha tem um dragão
Todo dragão é uma serpente com asas
Dragão-fêmea-feminina
Voa alto
Cospe fogo
Entorta a lança do guerreiro
Destrói armadura de robocop
Sangue verde-vermelho-vegetal-animal
Quem colocou você no mundo, robocop?
Tira essa bota de perto de mim
Marcha para o lado de lá
Virado para a parede
De castigo permanente
Nu, como um recém-nascido
Quem amamentou você, robocop?
Respeita esses peitos
Põe a cabeça no chão para o corpo que lhe gerou
Pois aqui deste meu ventre
Nasce o fim da guerra
Eu vejo um exército inteiro voltar para casa
Eu desfaço hordas
Eu vi
Eu fiz
Eu vejo
Eu faço
O meu sangue, o nosso sangue, não será mais derramado

III

Ayobami-ritual-ouro

Ouro, eu te chamo pelo meu nome
Escasso e raro, ouro
Sonho de alquimista
Material nobre
Pó de estrelas
Ouro-sangue-dourado-negro
Volto no tempo para buscar o que perdi
Agora, aqui, nesta palavra-sopro-ofó
Ouro, eu te chamo pelo meu nome
Ayobami
Que a riqueza me encontre
Ouro, marfim e bronze
Agora, aqui, neste bate-folha-ewé
Sai o que não serve
Fica o que é nosso
Cobre, chumbo, prata, estanho e ouro
Assim como o ouro
Aprendo a não queimar no fogo
Apago incêndio com palavra-sopro-ofó:
Colmeia-ouro-mel-dourado-luas-negras-rainhas
Amarro, aperto, enlaço
Afasto, protejo, nomeio, encaminho
Ayobami
Que a riqueza me encontre
Ouro, eu te chamo pelo meu nome

IV

Bisi-ritual-Fogo

Antes do arco e da flecha, a bolsa
Antes da caça, a colheita
Antes da linha, o círculo
Antes de começo, meio e fim, eterno retorno
Consagro este movimento
Em espiral
Purifico
Vento, leva
Pacífico
Vento, traz
Em espiral
O pássaro no mel
O ouro na pedra
Música de rio
Voz de ancestral
Cabeça no chão
Beijo nos pés
Beijo passado-presente-futuro-agora
"Levante", a ancestral diz
Não me prostro
Reverencio de pé
Sem me deixar abater
"Levante", a ancestral diz
A Grande Mãe Pássaro abre as asas e sobrevoa
Há um tipo de bico para cada pássaro
A Grande Mãe destrincha oponentes
E chama o nome de suas filhas
Grande Mãe Pássaro, ela está PRESENTE

Ritual de cura de Oni. Ela revive um evento. Livra-se dele.

V

Oni-ritual-Água

De pé
A mão ainda treme
Caio
O cavalo pisoteia
Bem aqui
Minhas irmãs chegam
O cavalo deita sobre as quatro patas
O cavalo empina derrubando o cavaleiro
O cavaleiro cai do cavalo sem entender porquê
A mão ainda treme
Caio
O cachorro morde
Bem aqui
Minhas irmãs chegam
O cachorro lambe onde havia mordido
Foge da coleira
O homem fica com a coleira vazia
Não caio mais
Minhas irmãs estão sempre aqui
"Você tem voz", dizem
Assumo a voz
Todas temos
Algumas só demoram para descobrir
Eu tenho voz e estou de pé
Onde tenho voz
Cavalo não pisoteia
Cachorro nenhum morde
Estou de pé e tenho voz

Enxame

Bisi

Entraram em transe, a contra gosto

Asali

Talvez tenham até transado depois daquilo

Ayobami

O tipo de milagre pelo qual eu rezo

Femi

São tão sugestionáveis

Bisi

Não, eles também possuem raízes, como nós

Oni

Estavam em transe

Asali

Estavam possuídos

Femi

Despossuídos de si

Oni

Primeiro gritavam: Bruxas!

Depois caíam no chão, tortos

Asali

Quem anda errado, cai sempre errado, machuca e vive machucado

Femi

Despossuídos de qualquer certeza

Bisi

O que eles mais temem está dentro deles, bem escondido, como uma bomba armada

Ayobami

Agora que nos colocamos como bruxas, alguns nos seguem, no lugar de perseguir

Oni

O medo é uma religião com muitos fiéis

Bisi

Nós armamos esta bomba que eles carregam

Femi

Despossuídos do medo

Ayobami

Espero que esta bomba interior exploda de uma vez

Bisi

Não estamos aqui para destruir

Asali

Tenho a impressão que tiveram o primeiro encontro com o próprio corpo

Bisi

Estamos aqui pelo direito de continuar existindo

Oni

Como bruxas

Bisi

O que é uma bruxa?

Asali

Pareciam bebês descobrindo as próprias mãos

Ayobami

Uma bruxa é toda e qualquer mulher dona de si

Asali

Como um bebê sugando o próprio dedão

Oni

O que é uma bruxa para eles?

Ayobami

Para eles a terra é plana

Existe mesmo o fim do mundo

Bisi

O que é uma bruxa, na prática?

Ayobami

Não distinguem um macassá de um manjeriço!

Femi

Uma bruxa é toda e qualquer mulher dona de si

Asali

Como um bebê reconhecendo a voz da mãe e do pai

Bisi

Toda e qualquer

Não é uma casta privilegiada

Ayobami

Mas ser bruxa é um privilégio

Todo privilégio envolve muita responsabilidade

Asali

Como um bebê puxando o próprio cabelo

Ayobami

Eles jamais serão bruxas

Femi

Despossuídos do temor ao Divino

Asali

Como um bebê, de pé, pela primeira vez

Femi

Estavam divinizados

Ayobami

Não serão bruxas como nós

Bisi

Não queremos que eles sejam como nós, queremos?

Asali

Dançando pela primeira vez
Movimentando o corpo com música

Bisi

Queremos que despertem

Oni

Toda religião nos coloca para dormir

Femi

Eu sonho com Deus
Ele não é mulher, nem homem
Mas eu o chamo de Deusa

Ayobami

Quero que nos respeitem, que não vejam o nosso conhecimento como uma solução mágica para os seus problemas materiais, porque eles rezam para o Divino em suas religiões de fachada e nos procuram para curar doenças, restituir riquezas, atrair o bem amado... Até quando nos verão neste papel?

Bisi

Nós os acolheremos com toda a sua ignorância
Eles são muitos, mas nós somos muitas mais
Vamos curá-los, aos poucos, com mel, folha e água...

Femi

Curá-los pela escuta

Asali

Como bebês, com os olhos fechados, sorrindo para dentro, dançando, até que eles se jogavam no chão, como se algo atropelasse aquele momento, como se qualquer possibilidade de voltar a ser uma criança, de ouvir, ver e falar pela primeira vez, fosse atropelada por quatro pneus de caminhão

Bisi

Estão muito machucados

Ayobami

Nós também! Há séculos, machucadas!

Asali

Sem qualquer possibilidade de tocar a própria pureza

Bisi

Não SOMOS machucadas
Fomos machucadas

Ayobami

Não farei mais o papel de curandeira, não do modo como eles imaginam

Bisi

Não, não mais

Femi

Vamos curá-los pela escuta

Chamá-los pelos seus nomes de antes

Asali

Acordá-los, acordar

Acordar com todos os músculos, nervos, ossos, sistemas

Acordar com tudo o que somos, temos

Acordar o coração, o pulmão, o estômago

Acordar a testa, o queixo, os lábios

Acordar os cabelos, os pelos

Acordar o púbis, o cóccix, o fêmur

Acordar, como pela primeira vez, dentro de um útero

Ayobami

É preciso respeitar o bate-folha

É preciso respeitar o ofó-palavra

É preciso respeitar a água da moringa

É preciso respeitar o sumo e o sangue

É preciso respeitar a pena e a pamba

É preciso respeitar o ponto riscado, a vela acesa, a esteira no chão

É preciso respeitar a mão que limpa, a mão que cuida, a mão que abre
o búzio

É preciso respeitar a si mesma

Bisi

Conhecimento acumulado, não dividido, vira informação

Deixa de ser conhecimento

Ninguém vai roubar o nosso ouro, nem o nosso mel, muito menos a nossa música

Lembre-se: Indicador Indicador, onde está o mel?

Ninguém, além de nós, canta COM o pássaro

Eles podem reproduzir o canto, mas o pássaro nunca virá

Porque eles cantam PARA o pássaro, não sabem cantar COM ele, COMO ele

Você pode enganar alguns, muitos, não a todos, sempre

E ao pássaro ancestral, NUNCA, ninguém o engana

Oni

Toda religião nos coloca para dormir

Eles devem ter tantos pesadelos

Femi

Vamos curá-los pela escuta

Chamá-los pelos seus nomes de antes

Antes de abraçarem o tempo

Ontem é agora

Hoje é agora

Amanhã é agora

Agora é aqui

Deixe que o tempo lhe abrace

Deixe que o tempo trabalhe em você

Deixe que o tempo aconteça no seu corpo, no seu espírito

Que ele não passe rápido, nem devagar demais por você

Tempo, me abraça

Me abraça, tempo

Oni

Eu tive tantos pesadelos

Também dormi sonhos assim

Antes de voltar para casa

Antes de estar com vocês novamente

O medo é uma religião com muitos fiéis

Eu afirmava verdades do mundo para esconder as minhas incertezas

Até aquele dia, caída na rua
Perdida e sozinha
Longe da colmeia-cidade-mãe
Longe de vocês
Ali, caída na rua
Perdida e sozinha
Voltei para mim, para nós
Troquei o medo pelo amor a tudo
Agora que eu voltei para mim, para nós, não quero que ninguém esteja
onde eu estive
Ninguém mais
Nenhum, nenhuma a menos
Eu não quero ser como eles

Ayobami

Oni, sua mão não treme mais

Epílogo

(A Grande Mãe Pássaro está presente)

Pássaro de duas cabeças
Nós lhe invocamos, em nome de nossas avós
Nossos verdadeiros nomes
Nomes de sangue
Livres de corrente
Sonhos vivos
Sabedoria latente
De avó-ewé-folha sagrada
Sabedoria de mulher
De avó benzedeira
Ancestral presente
Olhai por nós, Grande Mãe Pássaro
Livrai-nos dos olhos de pimenta, das bocas amargas
Que toda má-água seque
E o mel escorra em seu lugar

O mel das avós
O ouro das mães
Neste lugar, aqui, agora
Onde nossas avós estão presentes
Em cada gesto
Em nossos nomes
Indicador Indicador, onde está o mel?
O pássaro pousa no mel
O mel está em nós
O mel escorre pela pele dourada, negra, negra, negra
E brilha como ouro
Mãe?
PRESENTE

Sobre os autores

Aline Vila Real trabalha em gestão cultural, curadoria e produção artística. Formada em Comunicação Social com especialização em Imagens e Culturas Midiáticas pela UFMG. Integrou, por dez anos, o grupo teatral Espanca!, como coordenadora de produção e diretora do espetáculo PassAarão (2017). A companhia criou oito peças de teatro, se apresentando em todas as regiões do país, além de: Alemanha, Chile, Colômbia e Uruguai. Coordenou também o Teatro Espanca!, que recebe apresentações de espetáculos e eventos de arte contemporânea no hipercentro de Belo Horizonte e sedia projetos como a segundaPRETA. Realizou parcerias com coletivos e artistas de artes cênicas e música, como Negras Autoras (BH), Cia. SeráQuê? (BH), Coletivo Negro (SP) e o MC Matéria Prima (BH). É uma das idealizadoras e curadoras da Polifônica Negra – uma mostra de processos criativos e debates acerca da Arte Negra. Em novembro de 2019, integrou a curadoria da décima edição do FAN-BH, Festival Internacional de Arte Negra que acontece há 24 anos em Belo Horizonte. Em 2020 participou da curadoria do Festival de Teatro Negro On-line da UFMG e do Encuentro Virtual Mujeres Afro en Escena - América Latina y Caribe. Atualmente é diretora de Promoção das Artes na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Allan da Rosa é maloqueiro e angoleiro. Historiador, mestre e doutor em Educação pela USP. É autor de *Pedagoginga*, *Autonomia e Mocambagem*, ensaio sobre culturas negras e educação popular. Escritor

de ficção e dramaturgo, é autor de *Zumbi Assombra Quem?* (livro juvenil, finalista do Prêmio Jabuti), *Reza de Mãe* (contos, adaptado para o teatro pela Cia dos Pretos Novos), *Da Cabula* (teatro, Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza) e dos livros-CD *A Calimba e a Flauta* (Poesia erótica com Priscila Preta) e *Mukondo Lírico* (prosa, poesia e musicália sobre a Morte, com Giovanni di Ganzá, Prêmio Funarte de Arte Negra), entre outros livros e dramaturgias para companhias de teatro de diferentes estados do Brasil. Escreveu dramaturgias encenadas por diferentes companhias de teatro, como Cia Os Crespos, Orquestra dos Pretos Novos, Cia Espanca! Integrante do Movimento de Literatura das Periferias de São Paulo desde o princípio, foi editor do Selo Edições Toró, lançando livros e filmes de muitas autorias. Radialista, foi idealizador, apresentador e entrevistador dos programas *Nas Ruas da Literatura* e *À Beira da Palavra* por anos na Rádio USP FM, além de apresentar um quadro sobre literaturas africanas e afro-diaspóricas no programa *Entrelinhas* da TV Cultura. Realizou cursos, oficinas e leituras, convidado por universidades, quebradas, bibliotecas e centros comunitários em muitos estados do Brasil e em Moçambique, Cuba, EUA, Bolívia, México, Colômbia e Argentina.

Cristiane Sobral é carioca do subúrbio de Coqueiros e vive em Brasília desde os 16 anos. Mãe, mulher negra, escritora, poeta, atriz e professora de teatro. Umbandista/candomblecista. Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB em 1998. Licenciada em Artes Cênicas, especialista em Docência e mestre em Artes (UnB). Tem nove livros publicados, sendo o mais recente: *Dona dos Ventos*, Editora Patuá. Dirigiu a Cia de Teatro Negro Cabeça Feita por 17 anos. Ganhou o primeiro lugar no Festival Frente Feminina com *Esperando Zumbi* texto e interpretação de sua autoria publicado na *Antologia de Dramaturgia Negra* (FUNARTE), peça que fez temporada em Moçambique em 2019, ano em que palestrou sobre literatura e teatro negro em nove universidades estadunidenses, inclusive Harvard. Em 2020, completou vinte anos da publicação do primeiro livro e trinta anos de atividade profissional nas artes cênicas.

Danielle Anatólio é atriz mineira, mestra em Artes Cênicas e pesquisadora de performances negras femininas. É idealizadora do CORPAS e TACULAS – Fórum de Performances de Mulheres Negras, RJ/MG, e protagonista do espetáculo *Lótus*, vencedor do Prêmio de Artes Cênicas Negras Leda Maria Martins. É uma das atrizes que vem se destacando na cena negra teatral contemporânea a partir de criações que têm o corpo como vetor artístico, focando na descolonização da corpA negra. É militante das causas raciais, atuou em diversos grupos e coordenou o GT de mulheres negras no Fórum de Performances Negras do RJ/2019. No cinema, participou de *Corpos Invisíveis*, *Marielle* e da série *Cinema de Enredo*. Na Dança, tem formação pela Escola de Danças da Bahia – FUNCEB e participou do Curso de Danças Negras do Coletivo NegraAção/UFRJ. É terapeuta Reiki, numeróloga e facilitadora de círculos de mulheres, trabalhando o protagonismo da mulher e o cuidado do corpo como resistência feminina.

Denise Araújo Pedron possui Licenciatura em Letras – Literatura e Língua Portuguesa (1995), Mestrado em Estudos Literários: Literatura e outros sistemas semióticos (1999) e Doutorado em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2006), com a tese *A performatividade na cultura contemporânea*. Participou de diversas criações artísticas como performer, atriz, dramaturga e diretora, entre elas *El Continente Negro* (1997); *Saga Real* (1998); *A caça: experimento de pedagogia desconstrutiva* (1998); *Fluxo Invertido* (1999); *Experimento sobre Dorotéia, de Nelson Rodrigues* (2001); *Pessoalidades* (2002); *Performance 30 de setembro de 2004* (2004); *O mundo não é uma lata de lixo* (2007); *Pra quê tanta pressa* (2007); *Homini* (2007); *Eu, instantes* (2007); *Pra te lembrar* (2010); *POP LOVE* (2010); *Jornada de trabalho* (2012-2013); *Domingo* (2014-2016). Ministrou diversas oficinas de criação artística nas áreas de dramaturgia e performance. É professora no curso técnico em Artes Dramáticas do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro. Foi coordenadora geral do Festival de Performance de Belo Horizonte (2009 e 2011) e do Festival de Verão da UFMG (2015, 2016 e 2019). Foi vice-diretora

do Teatro Universitário (gestão 2012-2014). Em 2016, atuou como Diretora Adjunta de Ação Cultural da UFMG. Foi novamente vice-diretora do Teatro Universitário (2017-2018). É integrante do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (NEEPEC), da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG), e do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), da Faculdade de Letras da UFMG. Atua como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: crítica teatral, processos criativos em performance, dramaturgia e teatro contemporâneo.

Dione Carlos é carioca, criada em Quintino Bocaiúva, subúrbio do Rio. Radicada em São Paulo desde 1997, cursou Jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo. Trabalhou como atriz na Cia do ator Renato Borghi, por cerca de dois anos, além de ter feito curtas-metragens e participado de peças de teatro. Formada em Dramaturgia pela SP-Escola de Teatro (Primeira turma), possui cerca de 15 textos encenados por diversas companhias brasileiras: Coletivo Legítima Defesa, Capulanas, Cia do Pássaro, Cia Livre, Club Noir, Cia do Mofo, Cia do Caminho Velho, entre outras. Em 2017, publicou seu primeiro livro: *Dramaturgias do Front*, com três peças de teatro de sua autoria, pela Editora Primata, e *Black Brecht – E se Brecht fosse negro?*, pela Editora Glac, em 2020, além de integrar as coletâneas: *Dramaturgia Negra* (FUNARTE); *Maratona de Dramaturgia* (Cobogó); *Negras Insurgências* (Capulanas); *Tempos Impuros* (Primata). Responsável por curadorias nacionais e internacionais, como, por exemplo, o festival Ibero-americano de artes cênicas – MIRADA (nas ações formativas), em Santos/SP, em 2018; o evento nacional Dramaturgias II, promovido pelo SESC Ipiranga, em 2019; FENTEPIRA – Festival Nacional de Teatro de Piracicaba, em 2019, entre outros. Em 2019, representou o Brasil no Dia internacional da Língua Portuguesa, tendo realizado uma palestra no Museu da Acrópole, em Atenas, na Grécia. É responsável pelo Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André, desde 2018. Atuou como dramaturga convidada pelo Projeto Espetáculo da Fábrica de Cultura da Brasilândia.

Guilherme Diniz é pesquisador, ator e crítico teatral. Licenciado em Teatro pela EBA/UFMG e mestrando em Literatura Brasileira pela FALE/UFMG. Como crítico colabora no site *Horizonte da Cena* (BH/MG). Estudou Literaturas e Dramaturgias Africanas de Língua Portuguesa, bem como Análise e Crítica do Espetáculo na Universidade de Coimbra, pelo programa Abdias Nascimento/CAPEs. Foi Coordenador de Cultura da APEB, Associação de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros em Coimbra, organizando eventos e projetos artístico-culturais. É um dos produtores e consultores do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras. É, atualmente, o Diretor Artístico do Teatro Municipal Geraldina Campos de Almeida, de Pará de Minas (MG).

Harion Custódio é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui amplo interesse nas interrelações entre literatura e história, assim como no imbricamento entre estética e política, preocupação que perpassa também a vontade de investigar as potencialidades miméticas da dramaturgia e do texto espetacular. É, também, pesquisador do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade –, grupo de pesquisa no qual exerce o estudo crítico acerca da produção literária da população afrodescendente no Brasil, entrelaçando numa perspectiva transdisciplinar e transnacional o campo das relações étnico-raciais e da literatura comparada. Ademais, possui interesse nos estudos das práticas e efeitos da Tradução.

Marcos Antônio Alexandre é Professor Titular da UFMG, onde atua na Graduação e na Pós-Graduação do curso de Letras e ministra disciplinas no curso de Teatro. É bolsista do CNPq – Nível 1C, integrante cofundador do Mayombe Grupo de Teatro (1995), Coordenador do CEA – Centro de Estudos Africanos da UFMG (2018–2022) e do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade da FALE/UFMG. Realizou pesquisas de pós-doutorado, sobre Teatro Negro, no ISA – Havana e no PPGAC, da UFBA (2008–2009); e, sobre Alteridades e Performance, no Instituto de Performance e Política das Américas/NYU e no NEPPA/PPGAC/Unirio (2017–2018). É crítico colaborador do site *Horizonte da Cena*. Publica e desenvolve pesquisas sobre literaturas hispânicas, performance, teatro

latino-americano e teatro negro. Entre os livros publicados e organizados, destaca-se: *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba* (Malê, 2017).

Rikele Ribeiro é atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG, Licenciada em teatro pela UFMG e Mestre em educação pela Faculdade de Educação da mesma instituição. É pesquisadora de uma educação pluriversal e tem seus estudos e práticas focadas nos processos criativos e pedagógicos a partir da criação de espaços comunitários, brincantes, antirracistas e policêntricos, para que os sujeitos criem a partir dos seus desejos e individualidades.

Rogério Lopes da Silva Paulino é professor do Teatro Universitário e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Possui Doutorado Direto em Artes Cênicas (2011) pelo Instituto de Artes da UNICAMP (bolsa FAPESP). Realizou estágio de doutoramento com bolsa CAPES-PDEE no Centro de Estudos de Antropologia do ISCTE em Lisboa/Portugal (2009). É ator formado pelo Teatro Universitário da UFMG (1995) e possui Graduação em Ciências Sociais pela mesma instituição (2002). Dirigiu o grupo Peripécias Teatrais de Belo Horizonte por 12 anos e atuou como coordenador e educador em projetos de arte-educação para crianças e adolescentes de vilas e favelas. Participou como ator de espetáculos do grupo Barracão Teatro de Campinas e do grupo Evoé de Lisboa-Portugal. Foi vice-diretor do Teatro Universitário na gestão 2014–2016 e Professor residente do Campus Cultural UFMG em Tiradentes em 2018. Atualmente, coordena o Teatro&Cidade – Núcleo de Pesquisa Cênica do TU/UFMG (site: www.teatroecidade.com) dedicando-se a estudar a Máscara e o mascaramento nas artes da cena e na cultura popular e os processos criativos em espaços públicos envolvendo o teatro de rua, intervenções e demais tipos de manifestações culturais e artísticas de caráter cênico e sua relação com a cidade. É Vice-diretor do TU/UFMG (Gestão 2021–2022).

Rogério M. Coelho é profissional das Letras e Artes da Cena, poeta, dramaturgo, Doutorando em Letras (Estudos Literários/UFMG), Mestre em Artes pela EBA-UFMG em Performance (Artes da Cena) e Graduado em Letras Português/Inglês, pela PUC Minas. É articulador do Coletivo Sarau de Periferia (desde 2008) e do Slam Clube da Luta – competição de poesia falada (desde 2014), bem como é organizador do Slam MG desde 2017. Atua no teatro como dramaturgo desde 2005. Da Cia Crônica de Teatro, passou pela Cia Cócix teatral e pelo Zap 18, entre outros grupos e trabalhos em processo colaborativo. Na educação, foi Professor da rede estadual de Minas Gerais por mais de 10 anos; desenvolveu projetos junto ao Projovem de Belo Horizonte como Arte-Educador; ministra oficinas de Escrita criativa em poesia (Arte da Palavra – SESC Brasil); foi vice-diretor do Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologias SEE-MG, o antigo programa Valores de Minas, no qual também foi Professor de História da Arte, Literatura; e Dramaturgo dos espetáculos desde 2011. Atua principalmente nos seguintes temas: performance, poesia, literatura marginal, território e literatura de re-existência.

Soraya Martins é atriz, pesquisadora, crítica teatral e curadora. Curadora do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte–FIT-BH/2018 e do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia–FIAC/2019. É Mestre em Estudos Literários pela FALE-UFMG e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa PUC Minas. Atriz formada pelo Teatro Universitário-UFMG, cursou Semiologia do Teatro no Departamento de Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna, Itália. Desde 2005, atua como atriz e pesquisadora de teatralidades brasileiras. Escreve crítica para teatro tanto no projeto SegundaPRETA quanto no site *Horizonte da Cena* e para festivais: Festival de Curitiba, Mostra Internacional de Teatro–MITsp, Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia–FIAC, Festival Estudantil de Teatro–FETO/BH, Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Tem em seu currículo trabalhos realizados como atriz junto a diversos grupos de teatro, entre eles, o Grupo Espanca!, com o espetáculo *PassAarão!*

Tatá Santana é diretor musical, arte-educador, preparador vocal, ator e compositor. Formou-se em 2005 no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG. De 2006 a 2010, integrou o Grupo Voz e Cia sob a direção de Ernani Maletta e desde 2010 integra o Grupo Oriundo de Teatro. É compositor de trilhas sonoras de espetáculos teatrais e de shows cênico-musicais da cena teatral belo-horizontina, além de trabalhos realizados em outros estados. Recentemente, participou de encontros internacionais realizados na Argentina e na Guatemala sobre a música para a infância, fez a direção musical do espetáculo de formatura do TU na UFMG, do espetáculo *Errantes*, do Grupo Teatro Público e do mais recente espetáculo do Grupo Oriundo de Teatro *Eu esperei o ano inteiro pelo meu aniversário*. Atualmente trabalha como diretor do processo de montagem do novo espetáculo da Cia Bando; como preparador vocal no processo de montagem do espetáculo *Arena de Palhaços*, sob a direção de Chico Pelúcio; e como professor de musicalização numa instituição educacional.

FEST
INE

F E S — T
I V A L

D E

T E A T R O

N E G R O

UFMG
ON
LINE

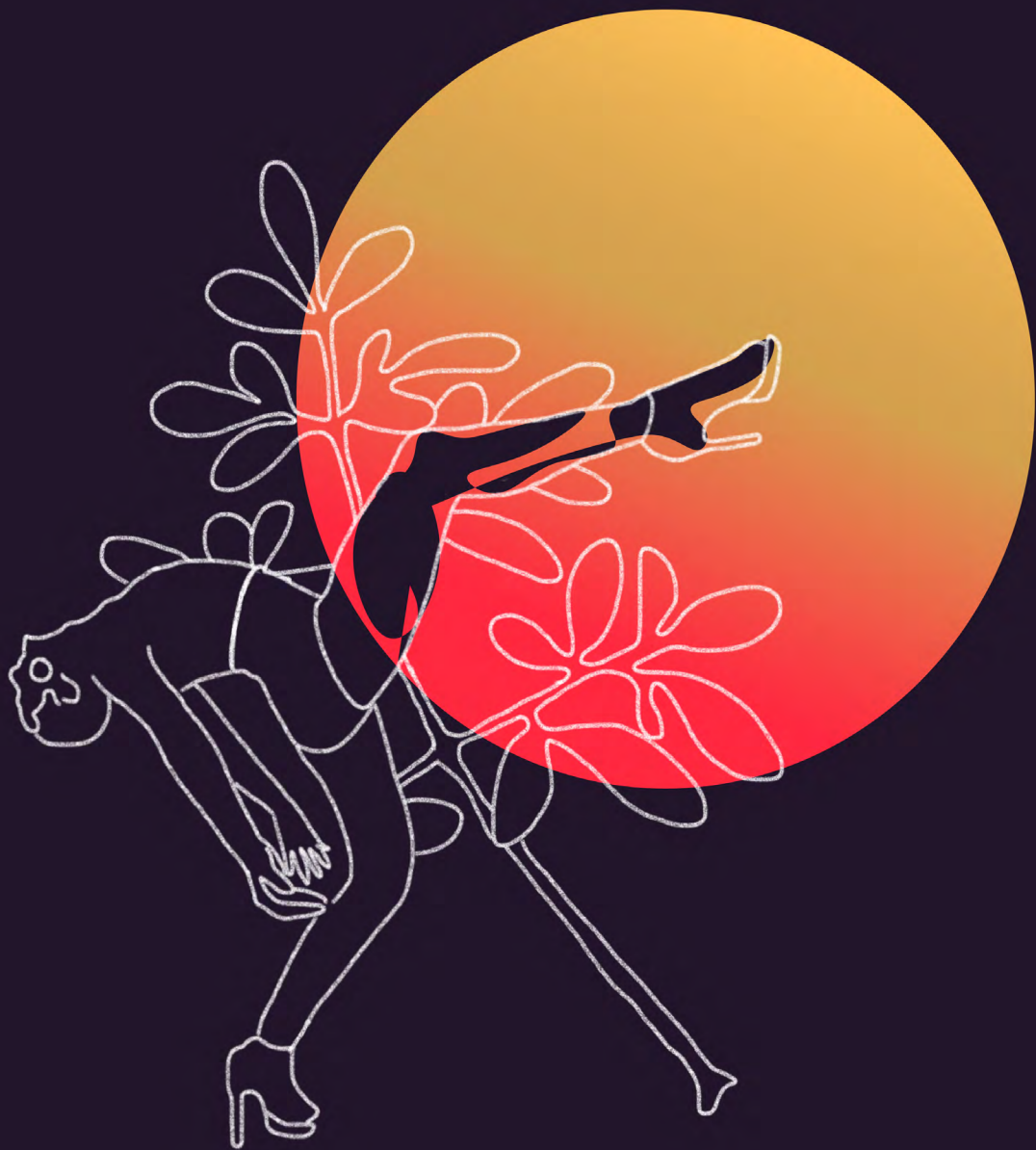
I N S C R I Ç Õ E S

23 - S E T A

15 - O U T - 2 0 2 0

09 A 29 - NOV - 2020





Publicações Viva Voz

Teatro cubano: afrodescendencia, memoria e historia

Marcos Antônio Alexandre (Org.)

Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro

Berilo Luigi Deiró Nosella (Org.)

Elen de Medeiros (Org.)

Larissa de Oliveira Neves (Org.)

Negros pelo Vale

Josiley Souza (Org.)

Os livros e cardernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: labeled-letras-ufmg.com.br

T253

Teatro negro UFMG : arte na pandemia / Organizadores: Denise Araújo Pedron, Marcos Antônio Alexandre, Rogério Lopes da Silva Paulino. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2021.
184 p.: il., color. (Viva Voz)

ISBN: 978-65-87237-35-0 (Digital)

ISBN: 978-65-87237-38-1 (Impresso)

1. Teatro brasileiro – História e crítica. 2. Negros no teatro. 3. Negros na literatura. 4. Teatro – Brasil – História. I. Pedron, Denise Araújo Silva. II. Alexandre, Marcos Antônio. III. Paulino, Rogério Lopes da Silva. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. V. Título. VI. Série.

CDD : B869.209



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.