



Revista ASPAS
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i1p1-5

O AFRO-CONTEMPORÂNEO NAS ARTES CÊNICAS: REFLEXÕES METODOLÓGICAS DE PESQUISA E CRIAÇÃO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL

Editorial

Danilo Silveira

Daiana Felix Pereira (Dáda Felix)

A revista *Aspas* é um periódico produzido pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) que, em seu sistema de ideias, busca construir um diálogo reflexivo sobre o fazer e o pensar a arte da cena como questionamento, expansão e disseminação de informação. Por esse viés, a revista *Aspas* vem em suas últimas publicações problematizando os motes provenientes dos processos metodológicos nas artes cênicas e como esses processos se tornam construção de conhecimento.

A contribuição elegida para este número 7.1 se encontra com temas que emergem da discussão sobre a identidade étnico-racial de matriz africana e a inserção das artes cênicas no contexto desse axioma que, felizmente, tem ganhado espaço nas reflexões da atualidade. Dessa forma, as publicações que compõem o escopo desta edição pretendem pensar sobre processos e metodologias criados no campo da prática artística e do ensino das artes cênicas a partir do diálogo com referências culturais de matriz africana, com base em uma perspectiva pós-colonial de produção do conhecimento.

Portanto, a edição está pautada pelas seguintes perguntas: Como pensar novos modos de transmitir e mediar linguagens artísticas em relação a questões étnico-raciais? Que outras perspectivas podem ser pensadas para além de uma narrativa centrada na relação *eu-outro* orientada por uma referência europeia no fazer artístico? De que maneira tais perspectivas podem ser incorporadas no âmbito pedagógico e criativo das artes cênicas?

Ao pensar sobre as tradições de origem africana, Leda Maria Martins se refere à cultura negra como uma cultura das encruzilhadas, em que criação e conhecimento estão como um instante de potencialidade e de resistência. Para Martins,

A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social. (MARTINS, 1997, p. 24)

Martins postula que as tradições africanas, que nas Américas estiveram transpassadas, compõem um corpo em que as ancestralidades se fizeram

presentes e potentes. Reconhecer, reafirmar e assinar nos corpos cênicos a presença dessas ancestralidades tornam-se, na era contemporânea, uma urgência que emerge das deficiências no que diz respeito às criações e pensamentos sobre as artes cênicas.

Partindo então da ideia de que o corpo negro que habita a arte da cena é uma presença potente para a permanência de um discurso político, traremos em nossa seção Especial, para abrilhantar essa discussão, os textos das pesquisadoras convidadas professora doutora Inaicyrá Falcão dos Santos e professora doutora Nadir Nóbrega Oliveira.

Inaicyrá Falcão, professora livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vem abordar tais questões apresentadas neste número sob o ponto de vista da dança afro em relação às ideias de Corpo e Ancestralidade como possibilidade de pesquisa e criação nas artes cênicas. Falcão desenvolve em seu texto o pensamento relacional entre a arte e a tradição afro-brasileira, construindo um diálogo que se pauta na linguagem artística da dança afro como comunicação intercultural na era contemporânea.

Contribuindo com o tema, Nadir Nóbrega Oliveira, professora adjunta do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, propõe uma discussão que visa partilhar seu processo de criação com coreógrafos nos blocos afro-carnavalescos, além de um dizer sobre os teores da dança moderna e de danças africanas que vivenciou enquanto bailarina.

Na seção Artigos, propomos um olhar diversificado sobre tais questões, tão bem apresentadas pelos textos que as contemplam. Aqui poderemos ver contextualizações históricas, relatos empíricos, dizeres relacionais e análises de processos criativos que trazem a presença do corpo negro atuante na cena.

No texto de Mariana Soutto Mayor deparamos com uma preciosa discussão que busca elencar questões relacionadas às formas da presença dos negros e mestiços na festividade religiosa Triunfo Eucarístico, em Minas Gerais. Régia Mabel Freitas investiga a militância cênica no teatro negro brasileiro como meio de resistência e difusor de demandas da negritude. Monilson dos Santos Pinto, por sua vez, ao discutir sobre a temática do “nego fugido”,

discorre sobre as expressões populares da cultura brasileira e da ciência hegemônica acadêmica por meio do teatro didático brechtiano.

Dando continuidade à seção, a autora Adriana Miranda da Cunha expõe o processo criativo, social e político do Teatro Hillbrow, atuante em Johannesburgo, África do Sul. Sobre processos criativos, Altemar Di Monteiro também levanta uma discussão a partir do espetáculo *O jardim das flores de plástico – Ato 3: por baixo do saco preto*, da Cia. Nós de Teatro, na periferia de Fortaleza (CE), buscando pensar sobre os cruzamentos poéticos e políticos do teatro produzido pelos artistas negros do grupo na tessitura de rearranjos sobre o discurso hegemônico de cidade. O autor Elton Soares Siqueira investiga os artifícios estéticos e metodológicos que, no espetáculo *Ombela* do grupo pernambucano O Poste Soluções Luminosas, colaboraram para proclamar em cena a ancestralidade africana. Já Daiana de Moura, por meio do fluxo da análise cênica da obra *Cunhãntã*, trata da metodologia de investigação cênica e de sua presença como mulher negra na arte teatral. Contribuindo com os dizeres sobre processos criativos, Vanessa Soares dos Santos aborda a experiência cênica *Querença*, do Grupo Saramuná, obra inspirada nos conhecimentos da religiosidade afro-brasileira presente nas manifestações populares. Por fim, contribui com as discussões deste número o texto de Deise Santos Brito, que apresenta táticas de articulação arquitetadas a partir do deslocamento de artistas negras(os) na entrada do século XX.

Como estratégia de contribuição visual para as discussões apresentadas, teremos na seção Forma Livre o compartilhamento de fotos e imagens, fornecidas pelos autores dos artigos, que dialogam diretamente com os textos presentes nesta edição, incluindo fotos do espetáculo de dança *Dikanga Calunga*, da bailarina paulistana Kanzelumuka com o grupo Nave Gris Cia. Cênica.

Dado todo o material publicado nesta edição da revista *Aspas*, em que é problematizada a questão do afro-contemporâneo nas artes cênicas, buscamos apresentar aos leitores textos que deparam com e atualizam as questões sobre a prática do teatro que é criado, pensado e discutido por corpos negros. O afro-contemporâneo discutido nesta edição busca firmar a necessidade dessa voz, que por muitas vezes foi excluída. Assim, pensamos que este

número surge por uma necessidade imediata e contribui para o fluxo positivo do pensamento que a cada momento vem sendo construído, na produção atual, sobre a presença do negro em cena.

Danilo Silveira e Daiana Felix Pereira (Dáda Felix)
Editores do número

Referências bibliográficas

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza, 1997.



CRIATIVIDADE E COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL CÊNICA

*CREATIVITY AND SCENIC
INTERCULTURAL COMMUNICATION*

*CREATIVIDAD Y COMUNICACIÓN
INTERCULTURAL ESCÉNICA*

Inaicyra Falcão dos Santos

Inaicyra Falcão dos Santos

Professora doutora livre-docente do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Resumo

As limitações conceituais acerca da dança afro ou, como a considero, africano-brasileira se devem às bases epistemológicas hegemônicas constituídas oficialmente, as quais não fornecem referenciais que difundam a diversidade artística em seus distintos aspectos e contextos. Nessa vivência, delinheiro a trilha concebida na tese de doutorado *Corpo e ancestralidade* – cuja proposta indica possibilidades de pesquisa e criação nas artes cênicas e na educação, a partir da relação entre a arte e a tradição africano-brasileira. Nessa conjunção, proponho trilhas que entrelaçam estudo, ensino e processo criativo, e, sobretudo, destaco novas possibilidades para os ensinamentos ancestrais africanos no entendimento mais amplo da comunicação intercultural na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte, Dança, Educação, Memória.

Abstract

The conceptual limitations concerning the African dance or, as I consider it, African-Brazilian are resulted from officially established epistemological hegemonic bases, which do not provide references that diffuse artistic diversity in its different aspects and contexts. In this experience, I delineate the path suggested by *Corpo e ancestralidade*, whose proposal indicates possibilities for research and creation in the performing arts and education, based on the relationship between art and the African-Brazilian tradition. In this conjuncture, I propose paths that intertwine study, teaching, and creative process, and, above all, I highlight new possibilities for the ancestral African teachings in the broader understanding of intercultural communication in contemporary times.

Keywords: Art, Dance, Education, Memory.

Resumen

Las limitaciones conceptuales del baile afro o como lo considero africano-brasileño son ocasionadas por las bases epistemológicas hegemónicas construidas oficialmente, que no contribuyen con la difusión de la diversidad artística en sus distintos aspectos y contextos. En este contexto, sigo la discusión planteada en la tesis de doctorado *Corpo e ancestralidade*, cuya propuesta indica posibilidades de investigación, de creación en las artes escénicas y en la educación desde la relación entre arte y tradición africana-brasileña. En este sentido, propongo establecer relaciones entre estudio, enseñanza y proceso creativo, sobre todo de nuevas posibilidades para las enseñanzas ancestrales africanas desde los aportes más amplios de comunicación intercultural en la contemporaneidad.

Palabras clave: Arte, Baile, Educación, Memoria.

Arte africano-brasileira

O complexo cultural negro-africano, que dá sustentação à cultura africano-brasileira, recria uma particular visão de mundo e de expressão de todo um universo simbólico de valores. As comunidades-terreiro representam o centro organizador da comunicação, que é estabelecida por meio de gestos, sons, exclamações, ritmos, cores e formas que se constituem numa linguagem que veicula pela atividade individual e grupal a continuidade da tradição, desse modo,

é bom esclarecer que quando falo de tradição não me refiro a algo congelado, estático que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (SANTOS, 1989, p. 1)

Desde cedo, a ênfase dessas inferências e o envolvimento nesse ambiente foram experiências basilares em nossa subjetividade e formação pessoal, que conduziram trajetórias particulares de visões e condutas na sociedade global em relação ao que foi concebido como dança afro.

Compreender essa dança é complexo, reverberação do corpo negro, do corpo estigmatizado. Em cena, ele é ao mesmo tempo agente e produto de sua obra de arte. Dessa forma, o conflito é estabelecido e assim tem sido entendido pelo poder hegemônico, algo que é considerado de segunda classe por apresentar identificadores diferentes dos oficialmente reconhecidos.

Por outro lado, ao examinarmos detidamente, notamos e constatamos que não existem posicionamentos comuns a respeito do que é dança afro. Existe, por parte da maioria dos artistas negros, uma busca de ocupação de espaço, de reivindicação de lugar na sociedade, perante ideologias conservadoras produzidas pelos posseiros dos códigos culturais no país, os quais resistem em não reconhecer sabedorias das realidades plurais dos brasileiros. Essa concórdia acaba por constituir fortemente um cenário de incompreensão, que na maioria das vezes desqualifica a expressão por falta de informação para abalizar as artes expressas com outros próprios códigos e características físicas.

No entanto, entendo que a dança afro se apresenta atualmente como expressão estética, afinal, são diversas as concepções criativas na sociedade brasileira. As abordagens têm sido construídas, nas últimas décadas, tanto na concepção e história quanto na coreografia de forma múltipla, diferenciada. Pode-se considerar como a própria história da dança moderna na América. Existe um ponto de vista e múltiplas experiências.

Portanto, considero que a dança afro pós-colonial é aquela que deixou de representar exclusivamente as danças religiosas dos orixás e ampliou suas referências, enraizada tanto nas culturas dos negros brasileiros, africanos e afrodescendentes quanto nos corpos negros dos bailarinos e simpatizantes. No que concerne aos temas, podem ser referências tradicionais, sócio-políticas, dramas vividos no cotidiano pelos negros nas cidades grandes, danças de países africanos e de sociedades remotas. As vivências de seus líderes e participantes são fundamentais na concepção da obra. O treinamento corporal tem sido aprimorado cada vez mais por diversas linguagens de dança, lutas e técnicas. O hibridismo é evidenciado devido ao avanço tecnológico, à globalização, e se tornou realidade para todos; bailarinos com vivências e referências múltiplas; pesquisas; e viagens que geram novas possibilidades de vocabulário corporal e enriquecem o processo coreográfico e o conhecimento do tema. Em suma, a dança fica relacionada às poéticas individuais de cada

criador, sempre apresentando uma configuração adjetivada como os conceitos afro ou negra contemporânea.

Diante dessas assertivas, podemos levantar uma questão significativa: a cada dia os negros da sociedade brasileira se tornam mais conscientes. Os movimentos sociais, históricos e políticos da realidade que se vive no país se tornaram elementos constitutivos para a visão dessa dança.

É interessante ressaltar que, em função do crescimento de cursos de graduação e pós-graduação em dança e artes cênicas no país, o debate tem-se intensificado devido às inúmeras reivindicações de estudantes negros inseridos nesses espaços. As contestações inspiradas pelos discursos de representantes de outras áreas, relacionadas à natureza da dança, comumente carecem de teorias. Dessa forma, são respaldadas, a partir de áreas como educação, antropologia, sociologia e outras que trazem esclarecimentos, reflexões que permitem aprofundar e considerar as sabedorias dos povos que deram forma à cultura do país. Ou seja, é preciso inserir nos currículos uma abordagem pluricultural e interdisciplinar sobre as artes com suas sabedorias, histórias e culturas.

Memória e identidade

Vivendo e participando do cenário mencionado, com a família, formação em dança e como intérprete, aspirei desenvolver um trabalho para além dessa realidade movida por uma ótica da tradição cultural do indivíduo, aquela construída com um olhar mais ampliado de respeito, para além de uma arte rotulada pela cor da pele ou pela incapacidade de conhecimento.

Fatores pontuais vivenciados foram fundamentais, sempre que me apresentava fora dos identificadores reconhecidos como arte na dança euro-americana, era considerada como bailarina afro, enquanto minha habilitação foi em Dançarino Profissional. Intuí que jamais poderia me desligar dessa realidade se quisesse me expressar, dizer algo dentro do meu entendimento. Os movimentos da coreografia por estar no meu corpo negro, como intérprete, atravessado por aspectos da dominação, do poder colonizador, dos mitos e estereótipos, impediam a sociedade de ver além-mundo. Essa atitude, como já mencionei, constitui o cenário de como a percepção do corpo negro é visto no contexto hegemônico.

Outro fator preciso foi o tema. As mitologias têm influenciado os artistas desde os primórdios e esteve presente nos trabalhos dos pioneiros, isto é, os criadores da dança moderna, a mitologia grega. Esse conhecimento veio a impulsionar a temática da mitologia ioruba, como tema de pesquisa e criação, em meu percurso artístico.

Essas constatações foram propiciadas pela oportunidade que tive no curso de graduação em Dança, na Universidade Federal da Bahia. Fui aluna do coreógrafo e bailarino Clyde Morgan, seus ensinamentos e presença foram norteadores para minha narrativa enquanto artista. Considero como momento especial quando ele nos mostrou vídeos de coreografias da Companhia de Dança do coreógrafo, também negro, Alvin Ailey. Surgia com esse aprendizado um caminho para a arte – foi enriquecedor ter assistido a primeira bailarina da companhia da época, Judith Jamison, no solo *Cry* e a coreografia *Revelations*.

Nessa trajetória de busca, espaço e tempo se cruzam; ao chegar aos Estados Unidos, queria conhecer como era desenvolvido o trabalho corporal da companhia do coreógrafo Alvin Ailey. Pensava que eles desenvolviam uma técnica direcionada aos corpos negros e para minha surpresa não existia nada especial. Eram as técnicas de clássico e moderno que eu já tinha estudado, a novidade foi a técnica de Lester Horton, mestre de Alvin Ailey, que incorporou danças indígenas americanas à sua técnica.

Naquele centro cultural de Nova Iorque, pude também desenvolver pesquisas nas bibliotecas sobre história da dança e biografias de seus grandes nomes, principalmente sobre suas investigações na arte da dança.

Esses estudos foram fundamentais, contribuíram significativamente para a consolidação da minha identidade, ofereceram meios de rever processos formadores, localizar minha posição na arte da dança e a indicar trajetórias e conceitos sobre as vivências artísticas.

The vision of modern dance, do editor Jean Morrison Brown (1979), foi crucial nessa trajetória. Constitui-se por filosofias de trabalho de nomes significativos da dança americana, bailarinos coreógrafos com suas histórias e seus questionamentos sociais. Além disso, também apresenta pontos de vista, proferidos individualmente, sobre as diversas possibilidades da dança moderna, era dividido em fases históricas, desde o início do movimento, com Isadora Duncan, até a nova dança de vanguarda. Esta encerrava o livro com

um texto crucial do coreógrafo negro Rod Rodgers, “*Don’t tell me who I am*” (“não me diga quem eu sou”, tradução livre), com o seguinte trecho:

A minha negritude é parte da minha identidade como ser humano e minha expressão e desenvolvimento na dança é o resultado da minha experiência total com homem. É simplesmente uma questão do que precede no ato criativo: se é minha total experiência como ser vivente, ou se aquelas experiências as quais eu considero relevantes para minha negritude. (RODGERS apud BROWN, 1979, p. 175)

Essa afirmação de Rod Rodgers se tornou uma realidade anos depois quando realizei e interpretei a coreografia *Raízes*, considerada “clássica” para um público formado por pessoas negras, no Teatro na Universidade de Ibadan, Nigéria, enquanto foi apreciada como “afro” no Teatro Bela Vista em Salvador, Brasil.

O último ponto significativo foi quando li a comunicação, apresentada na exposição *Les magiciens de la Terre*, no Centre Pompidou de Paris em 1989, do artista, sacerdote, educador e escritor Deoscóredes M. dos Santos (Mestre Didi):

A primeira vez que fizeram um cartaz fotografando uma de minhas esculturas que tinha ganho um dos primeiros prêmios na Bienal da Bahia, os produtores do cartaz, um órgão de turismo não só colocaram o nome da escultura ‘objeto folclórico da Bahia’, mas também meu nome foi atribuído como artesão. Fiquei pensando, por que essa dificuldade em admitir meu trabalho, mesmo que premiado na Bienal, como obra de arte.

Esse pensamento me fornecia conhecimentos múltiplos. Como intérprete, queria me expressar, contribuir para o cenário da arte e da educação no Brasil. Queria compreender abordagens originais analíticas das sabedorias da tradição africano-brasileira, para inseri-las na inexistência de propostas dessa natureza. Parecia necessário mostrar outra visão de mundo, que não a sustentada por ideologias racionalistas, mas que indica distintas possibilidades, a fim de um entendimento amplo nas sociedades plurais contemporâneas. Havia chegado o momento, como escreveu Tarkovski (1990, p. 49) “é errado dizer que o artista ‘procura’ o seu tema. Este na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto”.

Assim, com a finalidade de aprofundar as informações mencionadas, o desenvolvimento conceitual se originou. Seu enfoque seria conduzir o estudo como uma proposta criativa coreográfica, com a mitologia ioruba. Instigada, durante a pesquisa de campo sobre um dos mitos da origem do tambor batá, entre os iorubas em Oyó, na Nigéria, elaborei o roteiro em forma de poema, o qual coreografei e interpretei *Ayán* (símbolo do fogo).

Ayán símbolo do fogo
Ayán
Princípio vibrante
Divaga
Iyó-orun, ewó-orun.
Nascente,
Poente
Vida e morte,
Meditação intermitente
Crete
Odu traçado
Destino amarrado
Entranhas, emaranhas
Degusta afazeres, lazeres
Verte amores, desamores
Atenta
Orixirixi
Expelindo desejos latentes
Emerge a dinâmica.
Exú
Interage, intercede
Ayán
Expande pele espessa
Repercute, curtida
Nutrida, batida
Ayán
Espasmódica
Impetuosa, intensa
Breve e seca
Ayán
Transcende, transfigurada
No fundamento
Simbólico
Do fogo.

No processo de criação, foram assimilados aspectos intelectuais e coreográficos, analogias, o que culminou aspectos para o conteúdo de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014). A obra norteou, sobretudo, a personalidade da personagem Ayán e o suporte enfático-melódico do ritmo batá, produzido pelos descendentes dos iorubas, nos terreiros nagô, na cidade de Salvador (BA), Brasil. Enquanto o vocabulário coreográfico foi incorporado da qualidade estilística do batá da cidade de Oyó, na Nigéria. A experiência transformou-se e adquiriu forma nova, configurou a origem de uma trilha norteadora de pesquisa, expressão artística e proposta educacional no cenário da dança brasileira.

Seria importante pensar na tradição africano-brasileira, na composição de formas expressivas e na dança como criação artística. Deveria ser necessária a retomada dos valores culturais das identidades em questão. Era importante percebê-las como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência; uma organicidade entre a tradição cultural, o conhecimento da arte teorizado, como revitalização e possibilidades de enriquecimento da cultura e atividades voltadas para a arte e educação.

Fundamentos

A dimensão artístico-educacional em *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014) abriu espaço para um pensamento que busca adentrar essa diversidade cultural brasileira com o intuito de trazer elementos de referência na formação do cotidiano do sujeito e seu entorno. Está registrada em sua filosofia a perspectiva intercultural como multiplicidade étnica e estratégia de identidade cultural brasileira, tanto na dança como em arte e educação.

Outro aspecto a se considerar é a questão da ancestralidade integrante de todo ser humano, todas as culturas, e que nas formas africano-brasileiras é o alicerce de ação, de fundamento estruturante e vigoroso em sua forma de existir. A ancestralidade nos dirige para a origem, recinto de práticas culturais nas quais se instituem estruturas de comunidades de representação a partir da convivência grupal e de suas particularidades culturais vivenciadas como elementos inspiradores do respeito e da convivência humana. É importante destacar que se propõem trilhas do saber do homem, a comunicação significativa entre conhecimentos empíricos e científicos na arte; refletem os

princípios inaugurais, mitos, símbolos, dinâmica de criação e recriação, estabelecendo a relação entre tradição e contemporaneidade. Sobre narrativa mítica, Andraus (2014, p. 22)

Consideramos que a investigação da própria bagagem mítica configura um caminho seguro para a construção de um discurso poético coerente para o bailarino, minimizando os riscos de ele, quando ainda jovem ou inexperiente, perder-se diante da pluralidade de referências de estilos. Trata-se de uma proposta centrada no sujeito e que ao mesmo tempo leva em consideração as influências que ele recebe de seu contexto.

A dinâmica metodológica de campo se caracteriza pela dimensão da perspectiva “desde dentro para fora, desde fora para dentro,” ou seja, o envolvimento de imersão no contexto da pesquisa, assim, convém esclarecer que

a experiência participativa “iniciática” significa aprender os elementos e valores de uma cultura “desde dentro” mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo, e ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas em uma abstração consciente “desde fora” (SANTOS, 1996, p. 18)

A decodificação de elementos simbólicos, a pesquisa e as abstrações serão integradas à fisicalidade e ao processo criativo. Serão realizadas no despertar de uma identidade de elementos, que a poética concretiza na experiência humana, isto é, no corpo, o qual é portador da vivência, da expressão e da comunicação. A sucessão dos passos abarca o conhecimento do corpo, a compreensão de significados e conteúdos, a história pessoal, a pesquisa e a reflexão crítica das vivências. Essa preparação corporal visa aprofundar o conhecimento, ampliar o domínio sobre os movimentos e estimular o potencial criativo dos intérpretes. Também busca o fortalecimento da identidade cultural, da capacitação profissional e da possibilidade de compreensão quanto a possíveis contribuições à sociedade e cuida dos valores culturalmente adquiridos.

Considera-se a cultura, na criação artística, como a natureza humana, a tradição de cada um por meio da dança, da encenação, do canto e das imagens. Pretende-se que esses elementos sejam desdobrados na realidade dos participantes cujo resultado é um trabalho artístico acompanhado de reflexão

crítica sobre ele. A trama interdisciplinar entrelaça os participantes no trabalho de construção cênica, com interpretação dos conteúdos simbólicos, estruturais e culturais. A memória possibilita a percepção de vivências passadas, lembranças referentes ao passado de cada um. Essas narrativas corporais são geradas pelas ações físicas acompanhadas de um sentido. Dessa forma, define-se um estado dinâmico a partir do qual os personagens são criados, com uma dramaturgia pessoal que renova e reconstrói um passado mítico, cujo conteúdo corporal é expresso por meio de redes tecidas na multiplicidade de significações, que transcende na contemporaneidade com uma identidade própria e abre caminho para outros olhares.

As vivências citadas, nascidas de um estado de abertura com a proposta, possibilitam o “momento” de imersão mais profunda do intérprete, do seu universo, da habilidade da pesquisa, no contexto da arte-interpretativa com uma visão de mundo e, a partir disso, torna-se possível dar forma a algo novo.

Esse processo é articulado em duas direções: de um lado, a ênfase nas representações sensíveis da cultura africano-brasileira; de outro, o aprofundamento de uma abordagem criativa artística interdisciplinar. Tudo isso associado a uma história pessoal, cuja concepção é desenvolvida com discernimento ético, unido ao objetivo de fazer essa arte de forma integrada. Evidencia-se, na prática, com a filosofia que intitulei de etno-crono-ética. O alicerce é o “homem”, a relação humana, o respeito ao outro, às diferenças e a si próprio. Assumir atitude etno-crono-ética revela que existe outra noção de tempo e espaço. É se valer de sua própria percepção dinâmica, emergir no próprio corpo e mostrar este corpo e, assim, existe memória, movimento e história. É despertar, ainda, para a necessidade do cuidado com as ações individuais, atividade própria do intérprete, a partir de suas possibilidades dentro do conteúdo proposto. A importância desse olhar é a vivência e o respeito à diversidade plural da qual fazemos parte; é desmistificar estereótipos, ampliar horizontes, apontando, assim, para um espaço de valorização das relações saudáveis. O conteúdo e a obra gerada tomam forma na sensibilização, percepção e conscientização do corpo; nas ações corporais ancestrais e textos míticos. Essa perspectiva se desdobra em uma série de consequências, entre as quais cumpre destacar:

1. Percepção corporal, isto é, tomar consciência da própria estrutura, do próprio esqueleto e de suas articulações, a partir de alongamento musculares;
2. Exercícios corporais e vocais a partir de matrizes tradicionais de danças e ações cotidianas a fim de perceber e analisar qualidades dos elementos do movimento expressivo;
3. Experimentação corporal de novos espaços e percepção gestual; recortar, fragmentar, dar espaço para que outros caminhos atravessem o corpo; rearticulação de novas possibilidades e conexões inéditas entre as partes do corpo; investigação de outros trajetos de movimentos, assim abstraindo códigos adquiridos;
4. Criação cênica, que é o momento de síntese, da relação com as experiências vivenciadas e as histórias individuais. Corpos que se reconfiguram, trazendo neles impressa a passagem do tempo. O corpo contemporâneo compõe uma inovação da experiência e, assim, percebe-se por meio de uma linguagem artística criada a presentificação e a renovação de mitos de origem.

Diante do exposto, constata-se que o percurso pode ser entendido como um processo formativo e criativo nos desdobramentos de uma visão interdisciplinar, com uma configuração intertextual a partir das tradições, nesse caso a africano-brasileira e a arte da dança cênica. Centra-se na importância do sensível, do corpo do intérprete-bailarino. Considera-se o movimento como processo constante de gerar outras possibilidades de organização do corpo, permitindo diferentes modos de expressão e comunicação. Cito dois trechos que ampliam a experiência narrada:

Isto faz do trabalho da Profa Dra Inacyra Falcão dos Santos uma proposta pluricultural (ou seja, que leva em consideração a formação pluriétnica do brasileiro) de dança arte educação (a dança aqui entendida como processo no desenvolvimento do indivíduo). Existe ainda nesta proposta, a ideia de ancestralidade, ou seja, o argumento de que certos movimentos são arquetípicos e estão presentes na movimentação do homem desde tempos imemoriais. (ANDRAUS, 2014, p. 24)

E completa:

Há ainda, nesta proposta, o conceito “porteira para dentro, porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, que no contexto original (da vida dentro dos cultos da tradição iorubá), significa

separar a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso ou terreiro, e na proposta da Profa. Inaicyra significa que, da porteira para fora, está-se se falando em reelaboração estética dos elementos rituais, e nunca na transposição do ritual para o palco. (Ibid., p. 23)

Quando exponho esse discurso, reflito sobre experiências passadas e verifico a importância de informar pontos significativos dos elementos constitutivos ao leitor. Mostro que a experiência estética é característica significativa nessa herança estética vivida na comunidade-terreiro e familiar, que me iniciou com música, dança, poesia, escultura, mitos, ritmos, culinária, cenografia, bem como a artístico-acadêmica. Essas experiências me enriqueceram profissionalmente, afirmaram-me como ser humano, nutriram minha autoestima, proporcionaram-me sabedoria. Tornaram-me capaz de dar continuidade a essa tradição como “afirmação existencial,” “expandiu fronteiras,” transpôs o local, o gueto – espaços que nos é facilmente permitido pela cultura dominante.

Reflexões

Na trilha de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014), instala-se uma transcendência que está intimamente ligada ao ato de criação presente na arte e na cultura à medida que transforma ideias, conceitos e atitudes. As experiências mostram mais uma possibilidade de conhecimento de pesquisa, criação e interpretação artística, que se realiza a partir de princípios inaugurais de uma tradição, cuja dinâmica expande e aponta para o entendimento da arte com o africanismo brasileiro e cujo produto não se desvincula dos valores ancestrais, recebidos de determinada cultura e, ao mesmo tempo, encontra caminhos múltiplos de expressão na contemporaneidade.

Assim, está criticamente em convivência com outras perspectivas de desenvolvimento e de produção de reflexão teórica e epistemológica sobre a formação, especialmente voltada para o campo da arte e do ensino.

Carrega conhecimento e cultura, estabelecendo uma dialética entre as memórias e desvelando concepções artísticas e estéticas plurais. Experiência que compreende as mitologias negras, populares, indígenas e assim por diante. O sensível permeia o reencontro do indivíduo consigo mesmo, com

sua ancestralidade, e o impulsiona para um mundo mais ético, criativo, plural e humano.

Referências bibliográficas

- ANDRAUS, M. B. M. **Arte marcial na formação do artista da cena**. Jundiaí: Paco, 2014.
- BROWN, J. M. **The vision of modern dance**. Trenton: Princeton Book, 1979.
- SANTOS, D. M. Tradição e contemporaneidade. In: COLOQUIO MAGICIENS DE LA TERRE, 1989, Paris. **Procédures...** Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1989.
- SANTOS, I. F. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. 203 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- _____. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2014.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Recebido em 26/06/2017

Aprovado em 26/06/2017

Publicado em 05/09/2017



*CREATIVIDAD Y COMUNICACIÓN
INTERCULTURAL ESCÉNICA*

*CRIATIVIDADE E COMUNICAÇÃO
INTERCULTURAL CÊNICA*

*CREATIVITY AND SCENIC
INTERCULTURAL COMMUNICATION*

Inaicyra Falcão dos Santos

Inaicyra Falcão dos Santos

Professora doutora livre-docente do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Resumen

Las limitaciones conceptuales del baile afro o como lo considero africano-brasileño son ocasionadas por las bases epistemológicas hegemónicas construidas oficialmente, las cuales no contribuyen con la difusión de la diversidad artística en sus distintos aspectos y contextos. En este contexto, sigo la discusión planteada en la tesis de doctorado *Corpo e ancestralidade*, cuya propuesta indica posibilidades de investigación, de creación en las artes escénicas y en la educación desde la relación entre arte y tradición africana-brasileña. En este sentido, propongo establecer relaciones entre estudio, enseñanza y proceso creativo, sobre todo de nuevas posibilidades para las enseñanzas ancestrales africanas desde los aportes más amplios de comunicación intercultural en la contemporaneidad.

Palabras clave: Arte, Baile, Educación, Memoria.

Resumo

As limitações conceituais acerca da dança afro ou, como a considero, africano-brasileira se devem às bases epistemológicas hegemônicas constituídas oficialmente, as quais não fornecem referenciais que difundam a diversidade artística em seus distintos aspectos e contextos. Nessa vivência, delinheio a trilha concebida na tese de doutorado *Corpo e ancestralidade* – cuja proposta indica possibilidades de pesquisa e criação nas artes cênicas e na educação, a partir da relação entre a arte e a tradição africano-brasileira. Nessa conjunção, proponho trilhas que entrelaçam estudo, ensino e processo criativo, e, sobretudo, destaco novas possibilidades para os ensinamentos ancestrais africanos no entendimento mais amplo da comunicação intercultural na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte, Dança, Educação, Memória.

Abstract

The conceptual limitations concerning the African dance or, as I consider it, African-Brazilian are resulted from officially established epistemological hegemonic bases, which do not provide references that diffuse artistic diversity in its different aspects and contexts. In this experience, I delineate the path suggested by Corpo e ancestralidade, whose proposal indicates possibilities for research and creation in the performing arts and education, based on the relationship between art and the African-Brazilian tradition. In this conjuncture, I propose paths that intertwine study, teaching, and creative process, and, above all, I highlight new possibilities for the ancestral African teachings in the broader understanding of intercultural communication in contemporary times.

Keywords: Art, Dance, Education, Memory.

Arte africano brasileño

El complejo cultural negro-africano, que da la sustentación a la cultura africano-brasileña, recrea una particular visión de mundo y de expresión de todo un universo simbólico de valores. Las comunidades-terrero representan el centro organizador de la comunicación, que es establecida por medio de los gestos, los sonidos, las exclamaciones, los ritmos, los colores y las formas que se constituyen en un lenguaje que vehicula por la actividad individual y grupal la continuidad de la tradición, de ese modo,

es bueno aclarar que cuando hablo de tradición no me refiero a algo congelado, estático que indica solamente a la anterioridad o la antigüedad, sino a los principios míticos inaugurales, constitutivos y conductores de la identidad, la memoria, capaces de transmitir de generación a generación la continuidad esencial y a la vez, reelaborarse en las diversas circunstancias históricas, incorporando las informaciones estéticas que permitan renovar la experiencia, fortaleciendo sus propios valores. (SANTOS, 1989, p. 1)

Desde temprano, el énfasis de esas inferencias y el involucramiento en ese ambiente fueron experiencias basillares en nuestra subjetividad y formación

personal, que condujeron trayectorias particulares de visiones y conductas en la sociedad global en relación a lo que fue concebido como baile afro.

Comprender ese baile es complejo, reverberación del cuerpo negro, del cuerpo estigmatizado. En escena, él es al mismo tiempo agente y producto de su obra de arte. De esa manera, el conflicto es establecido y así está siendo entendido por el poder hegemónico, algo que es considerado de segunda clase por presentar identificadores distintos de los oficialmente reconocidos.

Por otro lado, al examinar detalladamente, nos dimos cuenta y constatamos que no hay posicionamientos comunes con relación a lo que es el baile afro. Hay, por parte de la mayoría de los artistas negros, una búsqueda de ocupación de espacio, de reivindicación de sitio en la sociedad, delante de las ideologías conservadoras producidas por los ocupantes de los códigos culturales en el país, los cuales resisten en no reconocer sabidurías de las realidades plurales de los brasileños. Esa concordancia termina por constituir fuertemente un escenario de incomprensión, que en la gran parte de las veces descalifica la expresión por falta de información para abalizar las artes expresadas con otros propios códigos y características físicas.

Mientras tanto, entiendo que el baile afro se presenta actualmente como expresión estética, finalmente, son diversas las concepciones creativas en la sociedad brasileña. Los abordajes están siendo construidos, en las últimas décadas, tanto en la concepción e historia cuanto en la coreografía de manera múltiple, diferenciada. Se puede considerar como la propia historia del baile moderno en América. Hay un punto de vista y múltiples experiencias.

Por lo tanto, considero que el baile afro postcolonial es aquel que dejó de representar exclusivamente los bailes religiosos de los orishás y amplió sus referencias, enraizada tanto en las culturas de los negros brasileños, los africanos y los afrodescendientes cuanto en los cuerpos negros de los bailarines y simpatizantes. En lo que concierne a los temas, pueden ser referencias tradicionales, socio-políticas, dramas vividos en el cotidiano por los negros en las ciudades grandes, bailes de países africanos y de sociedades remotas. Las vivencias de sus liderazgos y participantes son fundamentales en la concepción de la obra. El entrenamiento corporal está siendo perfeccionado cada vez más por diversos lenguajes de baile, luchas y técnicas. El hibridismo es evidenciado debido al avance tecnológico, a la globalización, y se convirtió realidad para todos; los

bailarines con vivencias y referenciales múltiples; investigaciones; y viajes que generan nuevas posibilidades de vocabulario corporal y perfeccionan el proceso coreográfico y el conocimiento del tema. En suma, el baile queda relacionado a las poéticas individuales de cada creador, siempre presentando una configuración adjetivada como los conceptos afro o negra contemporánea.

Delante de esas asertivas, podemos plantear una cuestión significativa: a cada día los negros de la sociedad brasileña se convierten más conscientes. Los movimientos sociales, históricos y políticos de la realidad que se vive en el país se convirtieron elementos constitutivos para la visión de ese baile.

Es interesante subrayar que, en función del crecimiento de los cursos de graduación y postgrado en baile y artes escénicas en el país, la discusión se está intensificando debido a las innumerables reivindicaciones de los estudiantes negros insertados en esos espacios. Las contestaciones inspiradas por los discursos de representantes de otras áreas, relacionadas a la naturaleza del baile, comúnmente carecen de teorías. De esa manera, son respaldadas, desde áreas como la de la educación, de la antropología, de la sociología y otras que traen aclaraciones, reflexiones que permiten profundizar y considerar las sabidurías de los pueblos que dieron forma a la cultura del país. O sea, es necesario insertar en los currículos un abordaje pluricultural e interdisciplinario sobre las artes con sus sabidurías, historias y culturas.

Memoria e identidad

Viviendo y participando del escenario mencionado, con la familia, formación en baile y como intérprete, aspiré desarrollar un trabajo para además de esa realidad movida por una óptica de la tradición cultural del individuo, aquella construida con un mirar más ampliado de respeto, para además de un arte etiquetado por el color de la piel o por la incapacidad de conocimiento.

Factores puntuales vivenciados fueron fundamentales, siempre que me presentaba fuera de los identificadores reconocidos como arte en el baile euro-americano, era considerada como bailarina afro, mientras tanto, mi habilitación fue en Bailarina Profesional. Intuí que jamás podría desprenderme de esa realidad se quisiera expresarme, decir algo dentro de mi entendimiento. Los movimientos de la coreografía por estar en mi cuerpo negro, como

intérprete, cruzado por aspectos de la dominación, del poder colonizador, de los mitos y de los estereotipos, impedían la sociedad de ver además del mundo. Esa actitud, como ya he mencionado, constituye el escenario de como la percepción del cuerpo negro es visto en el contexto hegemónico.

Otro factor preciso fue el tema. Las mitologías han influenciado a los artistas desde los primordios y estuvo presente en los trabajos de los pioneros, es decir, los creadores del baile moderno, la mitología griega. Ese conocimiento vino a impulsar la temática de la mitología yoruba, como tema de investigación y creación, en mi recorrido artístico.

Esas constataciones fueron propiciadas por la oportunidad que tuvo en el curso de graduación en Baile, en la Universidad Federal de Bahía. Fui alumna del coreógrafo y bailarín Clyde Morgan, sus enseñanzas y presencia fueron orientativas para mi narrativa como artista. Considero como un momento especial cuando él nos mostró vídeos de coreografías de la Compañía de Baile del coreógrafo, también negro, Alvin Ailey. Surgía con ese aprendizaje un camino para el arte – fue enriquecedor haber visto la primera bailarina de la compañía de la época, Judith Jamison, en el solo *Cry* y la coreografía *Revelations*.

En esa trayectoria de busca, el espacio y el tiempo se cruzan; al llegar a Estados Unidos, quería conocer como era desarrollado el trabajo corporal de la compañía del coreógrafo Alvin Ailey. Pensaba que ellos desarrollaban una técnica direccionada a los cuerpos negros y para mi sorpresa no había nada especial. Eran las técnicas de clásico y moderno que yo ya había estudiado, la novedad fue la técnica de Lester Horton, maestro de Alvin Ailey, que incorporó bailes indígenas americanos a su técnica.

En aquel centro cultural de Nueva York, pude también desarrollar investigaciones en las bibliotecas sobre la historia del baile y las biografías de sus grandes nombres, principalmente sobre sus investigaciones en el arte del baile.

Esos estudios fueron fundamentales, contribuyeron significativamente para la consolidación de mi identidad, ofrecieron medios de rever procesos formadores, localizar mi posición en el arte del baile y a indicar las trayectorias y los conceptos sobre las vivencias artísticas.

The vision of modern dance, del editor Jean Morrison Brown (1979), fue crucial en esa trayectoria. Se constituye por filosofías de trabajo de nombres significativos del baile estadounidense, los bailarines coreógrafos con sus historias y sus cuestionamientos sociales. Además de eso, también presenta puntos de vista, proferidos individualmente, sobre las diversas posibilidades del baile moderno, era dividido en etapas históricas, desde el inicio del movimiento, con Isadora Duncan, hasta el nuevo baile de vanguardia. Esta cerraba el libro con un texto crucial del coreógrafo negro Rod Rodgers, “*Don’t tell me who I am*” (“no me digas quien soy yo”, traducción libre), con trecho a continuación:

Mi negritud es parte de mi identidad como ser humano y mi expresión y desarrollo en el baile es el resultado de mi experiencia total con hombre. Es sencillamente una cuestión de lo que precede en el acto creativo: si es mi total experiencia como ser viviente, o si aquellas experiencias las cuales yo considero relevantes para mi negritud. (RODGERS apud BROWN, 1979, p. 175)

Esa afirmación de Rod Rodgers se convirtió una realidad años después cuando realicé e interpreté la coreografía *Raíces*, considerada “clásica” para un público formado por personas negras, en el Teatro en la Universidad de Ibadán, Nigeria, mientras fue apreciada como “afro” en el Teatro Bela Vista en Salvador, Brasil.

El último punto significativo fue cuando li la comunicación, presentada en la exposición *Les magiciens de la Terre*, en el Centre Pompidou de Paris en 1989, del artista, sacerdote, educador y escritor Deoscóredes M. dos Santos (Maestro Didi):

La primera vez que hicieron un cartel haciendo fotos de una de mis esculturas que había ganado uno de los primeros premios en la Bienal de Bahía, los productores del cartel, un órgano de turismo no solo pusieron el nombre de la escultura ‘objeto folklórico de Bahía’, sino también mi nombre fue atribuido como artesano. Me quedé pensando, porque esa dificultad en admitir mi trabajo, aunque premiado en la Bienal, como obra de arte.

Ese pensamiento me suministraba conocimientos múltiples. Como intérprete, quería expresarme, aportar para el escenario del arte y de la educación en Brasil. Quería comprender abordajes originales analíticos de las sabidurías

de la tradición africano-brasileña, para insertarlas en la no existencia de las propuestas de esa naturaleza. Parecía necesario mostrar otra visión de mundo, que no la sostenida por ideologías racionalistas, sino que indica distintas posibilidades, con el objetivo de un entendimiento amplio en las sociedades plurales contemporáneas. Había llegado el momento, como escribió Tarkovski (1990, p. 49) “es equivocado decir que el artista ‘busca’ su tema. Éste en la verdad, madura dentro de él como un fruto, y empieza a exigir una forma de expresión. Es como un parto”

Así, con la finalidad de profundizar las informaciones mencionadas, el desarrollo conceptual se originó. Su enfoque sería conducir el estudio como una propuesta creativa coreográfica, con la mitología yoruba. Instigada, durante la investigación de campo sobre uno de los mitos del origen del tambor batá, entre los yorubas en Oyó, en Nigeria, elaboré el guión en forma de poema, el cual coreografié e interpreté *Ayán* (símbolo del fuego).

Ayán símbolo del fuego
Ayán
Principio vibrante
Divaga
Iyó-orun, ewó-orun.
Naciente,
Poniente
Vida y muerte,
Meditación intermitente
Creyente
Odu trazado
Destino amarrado
Entrañas, enmarañas
Degusta quehaceres, ocios
Verte amores, desamores
Atenta
Orixirixi
Expeliendo deseos latentes
Emerge la dinámica.
Exu
Interacciona, intercede
Ayán
Expande piel espesa
Repercute, curtida
Nutrida, batida

Ayán
Espasmódica
Impetuosa, intensa
Breve y seca
Ayán
Trasciende, transfigurada
En el fundamento
Simbólico
Del fuego.

En el proceso de creación, fueron asimilados los aspectos intelectuales y los coreográficos, las analogías, lo que culminó aspectos para el contenido de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014). La obra orientó, sobretodo, la personalidad del personaje Ayán y el soporte enfático-melódico del ritmo batá, producido por los descendientes de los yorubas, en los terreros nagó, en la ciudad de Salvador (BA), Brasil. Mientras el vocabulario coreográfico fue incorporado de la cualidad estilística del batá de la ciudad de Oyó, en Nigeria. La experiencia se transformó y adquirió nueva forma, configuró el origen de un sendero orientador de investigación, la expresión artística y la propuesta educacional en el escenario del baile brasileño.

Sería importante pensar en la tradición africano-brasileña, en la composición de formas expresivas y en el baile como creación artística. Debería ser necesaria la reanudación de los valores culturales de las identidades en cuestión. Era importante percibir las como estable portador de ideas, como agente de la integración que puede establecer una coherencia; una organicidad entre la tradición cultural, el conocimiento del arte teorizado, como revitalización y posibilidades de enriquecimiento de la cultura y actividades volcadas para el arte y la educación.

Fundamentos

La dimensión artístico-educacional en *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014) abrió el espacio para un pensamiento que busca adentrar esa diversidad cultural brasileña con el intuito de traer elementos de referencia en la formación del cotidiano del sujeto y su entorno. Está registrada en su filosofía la perspectiva intercultural como la multiplicidad étnica y la

estrategia de identidad cultural brasileña, tanto en el baile como en el arte y la educación.

Otro aspecto para ser considerado es la cuestión de la ancestralidad integrante de todo ser humano, todas las culturas, y que en las formas africano-brasileñas es la base de acción, de fundamento estructurante y vigoroso en su manera de existir. La ancestralidad nos dirige para el origen, recinto de prácticas culturales en las cuales se instituyen estructuraciones de comunidades de representación desde la convivencia grupal y de sus particularidades culturales vivenciadas como elementos inspiradores del respeto y de la convivencia humana. Es importante subrayar que se proponen senderos del saber del hombre, la comunicación significativa entre los conocimientos empíricos y los científicos en el arte; reflejan los principios inaugurales, mitos, símbolos, dinámica de creación y recreación, estableciendo la relación entre tradición y contemporaneidad. Sobre narrativa mítica, Andraus (2014, p. 22)

Consideramos que la investigación del propio equipaje mítico configura un camino seguro para la construcción de un discurso poético coherente para el bailarín, minimizando los riesgos de él, cuando todavía joven o no experto, perderse delante de la pluralidad de referencias de estilos. Se trata de una propuesta centrada en el sujeto y que a la vez considera las influencias que él recibe de su contexto.

La dinámica metodológica de campo se caracteriza por la dimensión de la perspectiva “desde dentro hacia fuera, desde fuera hacia dentro”, o sea, el involucramiento de inmersión en el contexto de la investigación, así, conviene aclarar que

la experiencia participativa “iniciática” significa aprender los elementos y valores de una cultura “desde dentro” mediante una interrelación dinámica en el seno del grupo, y al mismo tiempo poder abstraer de esa realidad empírica los mecanismos del conjunto y sus significados dinámicos, sus relaciones simbólicas en una abstracción consciente “desde fuera.” (SANTOS, 1996, p. 18)

La decodificación de elementos simbólicos, la investigación y las abstracciones serán integradas a lo físico y al proceso creativo. Serán realizadas en el despertar de una identidad de elementos, que la poética concretiza en

la experiencia humana, es decir, en el cuerpo, el cual es portador de la vivencia, de la expresión y de la comunicación. La sucesión de los pasos abarca el conocimiento del cuerpo, la comprensión de significados y contenidos, la historia personal, la investigación y la reflexión crítica de las vivencias. Esa preparación corporal tiene el objetivo de profundizar el conocimiento, ampliar el dominio sobre los movimientos y estimular el potencial creativo de los intérpretes. También busca el fortalecimiento de la identidad cultural, de la capacitación profesional y de la posibilidad de comprensión cuanto a los posibles aportes a la sociedad y cuida los valores culturalmente adquiridos.

Se considera la cultura, en la creación artística, como la naturaleza humana, la tradición de cada uno por medio del baile, de la escenificación, del canto y de las imágenes. Se pretende que esos elementos sean desdoblados en la realidad de los participantes cuyo resultado es un trabajo artístico acompañado de la reflexión crítica sobre él. La trama interdisciplinaria entrelaza a los participantes en el trabajo de construcción escénica, con interpretación de los contenidos simbólicos, estructurales y culturales. La memoria posibilita la percepción de vivencias pasadas, recuerdos referentes al pasado de cada uno. Esas narrativas corporales son generadas por las acciones físicas acompañadas de un sentido. De esa manera, se define un estado dinámico desde el cual los personajes son creados, con una dramaturgia personal que renueva y reconstruye un pasado mítico, cuyo contenido corporal es expresado por medio de redes tejidas en la multiplicidad de significaciones, que trasciende en la contemporaneidad con una identidad propia y abre camino para otras miradas.

Las vivencias citadas, nacidas de un estado de apertura con la propuesta, posibilitan el “momento” de inmersión más profunda del intérprete, de su universo, de la habilidad de la investigación, en el contexto del arte-interpretativo con un objetivo de mundo y, desde eso, se convierte posible dar forma a algo nuevo.

Ese proceso es articulado en dos direcciones: de un lado, el énfasis en las representaciones sensibles de la cultura africano-brasileña; de otro, la profundización de un abordaje creativo artístico interdisciplinario. Todo eso asociado a una historia personal, cuya concepción es desarrollada con discernimiento ético, unido al objetivo de hacer ese arte de forma integrada. Se evidencia, en la

práctica, con la filosofía que intitulé de etno-crono-ética. La base es el “hombre;” la relación humana, el respeto al otro, a las diferencias y a sí propio. Asumir actitud etno-crono-ética revela que hay otra noción de tiempo y espacio. Es hacer valer su propia percepción dinámica, inmergir en el propio cuerpo y mostrarlo y, así, hay memoria, movimiento e historia. Es despertar, todavía, para la necesidad del cuidado con las acciones individuales, actividad propia del intérprete, desde sus posibilidades dentro del contenido propuesto. La importancia de ese mirar es la vivencia y el respeto a la diversidad plural de la cual hacemos parte; es desmitificar estereotipos, ampliar horizontes, indicando, así, para un espacio de valoración de las relaciones saludables. El contenido y la obra generada toman forma en la sensibilización, percepción y concienciación del cuerpo; en las acciones corporales ancestros y textos míticos. Esa perspectiva se desdobra en una serie de consecuencias, entre las cuales cumple subrayar:

1. La percepción corporal, es decir, tomar conciencia de la propia estructura, del propio esqueleto y de sus articulaciones, desde el tiramiento musculares;
2. Los ejercicios corporales y los vocales desde matrices tradicionales de bailes y las acciones cotidianas con la finalidad de percibir y analizar cualidades de los elementos del movimiento expresivo;
3. La experimentación corporal de los nuevos espacios y la percepción gestual; el recortar, el fragmentar, el dar espacio para que otros caminos crucen el cuerpo; la rearticulación de nuevas posibilidades y conexiones novedosas entre las partes del cuerpo; la investigación de otros trayectos de movimientos, así abstrayendo códigos adquiridos;
4. Creación escénica, que es el momento de síntesis, de la relación con las experiencias vivenciadas y las historias individuales. Cuerpos que se reconfiguran, trayendo en ellos impreso el pasaje del tiempo. El cuerpo contemporáneo compone una innovación de la experiencia y, así, se percibe por medio de un lenguaje artístico creado la presencia y la renovación de mitos de origen.

Delante de lo expuesto, se constata que el guión puede ser entendido como un proceso formativo y creativo en los desdoblamientos de una visión interdisciplinaria, con una configuración intertextual desde las tradiciones, en ese caso la africano-brasileña y el arte del baile escénico. Se centra en la importancia del sensible, del cuerpo del intérprete-bailarín. Se considera el movimiento como el proceso constante de generar otras posibilidades de organización del cuerpo, permitiendo los distintos modos

de expresión y comunicación. Menciono dos trechos que amplían la experiencia narrada:

Esto hace del trabajo de la Profesora Doctora Inaicyra Falcão dos Santos una propuesta pluricultural (o sea, que considera la formación multiétnica del brasileño) de baile arte educación (el baile aquí entendido como proceso en el desarrollo del individuo). Hay todavía en esta propuesta, la idea de ancestralidad, o sea, el argumento de que ciertos movimientos son arquetípicos y están presentes en el movimiento del hombre desde tiempos inmemoriales. (ANDRAUS, 2014, p. 24)

Y completa:

Está todavía, en esta propuesta, el concepto “puerta adentro, puerta afuera,” acuñado por la ialorichá Maria Bibiana de Espírito Santo, que en el contexto original (de la vida dentro de los cultos de la tradición yoruba), significa separar la vivencia personal de aquella vivida en el espacio religioso o terrero, y en la propuesta de la Profesora. Inaicyra significa que, de la puerta afuera, se está hablando en reelaboración estética de los elementos rituales, y nunca en la transposición del ritual para el escenario. (Ibid., p. 23)

Cuando expongo ese discurso, reflejo sobre las experiencias pasadas y veo la importancia de informar puntos significativos de los elementos constitutivos al lector. Muestro que la experiencia estética es característica significativa en esa herencia estética vivida en la comunidad-terrero y familiar, que inició con la música, el baile, la poesía, la escultura, los mitos, los ritmos, la culinaria, la escenografía, así como la artístico-académica. Esas experiencias me hicieron perfeccionarme profesionalmente, me afirmaron como ser humano, nutrieron mi autoestima, me proporcionaron sabiduría. Se convirtieron capaz de dar continuidad a esa tradición como “afirmación existencial,” “expandió fronteras,” transpuso el local, el gueto – los espacios que nos es fácilmente permitido por la cultura dominante.

Reflexiones

En el sendero de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014), se instala una transcendencia que está íntimamente conectada al ato de creación

presente en el arte y en la cultura a la medida que transforma las ideas, los conceptos y las actitudes. Las experiencias muestran más una posibilidad de conocimiento de investigación, creación e interpretación artística, que se realiza desde los principios inaugurales de una tradición, cuya dinámica expande e indica para el entendimiento del arte con el africanismo brasileño y cuyo producto no se desvincula de los valores ancestrales, recibidos de determinada cultura y, a la vez, encuentra caminos múltiples de expresión en la contemporaneidad.

Así, está críticamente en convivencia con otras perspectivas de desarrollo y de producción de reflexión teórica y epistemológica sobre la formación, especialmente volcada para el campo del arte y de la enseñanza.

Carga conocimiento y cultura, estableciendo una dialéctica entre las memorias y desvelando las concepciones artísticas y las estéticas plurales. Experiencia que comprende las mitologías negras, populares, indígenas y así sigue. Lo sensible permea el reencuentro del individuo con él mismo, con su ancestralidad, y lo impulsa para un mundo más ético, creativo, plural y humano.

Referencias bibliográficas

- ANDRAUS, M. B. M. **Arte marcial na formação do artista da cena**. Jundiaí: Paco, 2014.
- BROWN, J. M. **The vision of modern dance**. Trenton: Princeton Book, 1979.
- SANTOS, D. M. Tradição e contemporaneidade. In: COLOQUIO MAGICIENS DE LA TERRE, 1989, Paris. **Procédures...** Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1989.
- SANTOS, I. F. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. 203 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- _____. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2014.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Recibido el 26/06/2017

Aprobado el 26/06/2017

Publicado el 05/09/2017



TENTANDO DEFINIR A ESTÉTICA NEGRA EM DANÇA

*TRYING TO SET THE BLACK
BEAUTY IN DANCE*

*EL INTENTO DE DEFINIR LA ESTÉTICA
DE LA DANZA NEGRA*

Nadir Nóbrega Oliveira

Nadir Nóbrega Oliveira

PhD em Artes Cênicas – Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas, Diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas.

Resumo

Neste artigo, procuro contextualizar observações sobre as coreografias desenvolvidas por mim e por outros coreógrafos nos blocos afro carnavalescos Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê e Olodum, cheias de significados e de movimentos, aplicando meus próprios conhecimentos, assimilados durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, bem como conteúdos aprendidos em Dança Moderna e Danças Africanas, enquanto dançarina e aluna do professor Clyde Wesley Morgan e do coreógrafo Buly Soukol, do Balé La Linguér, Senegal.

Palavras-chave: Blocos afro, Coreografia, Estética negra.

Abstract

In this article, I try to contextualize observations about the choreographies developed by other choreographers and myself in the Afro-Carnival groups Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê, and Olodum, full of meanings and movements, applying my own knowledge assimilated during the PhD Program in Performing Arts from Universidade Federal da Bahia, as well as content learned in Modern Dance and African Dances as a dancer and student of Professor Clyde Wesley Morgan and choreographer Buly Soukol, from Balé La Linguér, Senegal.

Keywords: Afro groups, Choreography, Black esthetics.

Resumen

En este artículo trato de contextualizar los comentarios sobre las coreografías desarrolladas por mí y por otros coreógrafos en los blocos afro de carnaval: Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê y Olodum; coreografías de muchos significados y movimientos, aplicando mis conocimientos asimilados durante el doctorado en el *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, de la Universidad Federal da Bahia, así como los contenidos en danza moderna y danza africana aprendidos como bailarina y estudiante del profesor Clyde Wesley Morgan y del coreógrafo Buly Soukol, Ballet la Linguér, Senegal.

Palabras clave: Blocos afro, Coreografía, Estética negra.

Desde a adolescência, as artes fazem parte da minha vida. Eu arriscava cantar em rezas para Santo Antônio, nas aulas de canto do coral do ginásio João Florêncio Gomes, e também gostava de dançar merengue e *twist*, nas festinhas do bairro onde morava.

Foi no segundo grau, como aluna do curso técnico de Administração, no Colégio Estadual M. A. Teixeira de Freitas, no bairro de Nazaré, Salvador, onde formalizei meu interesse pelas Artes, nas aulas de teatro e de filosofia, com os professores Reinaldo e Ricardo Líper. Iniciei minha carreira de dançarina profissional, neste período, participando do grupo para-folclórico Olodumaré, por quatro anos, dançando em vários palcos de países europeus.

Foi dançando em grupos amadores e profissionais que aprendi muitas coisas sobre as culturas negro-brasileira e negro-africana, com destaque para o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, sob a direção do coreógrafo afro-americano Clyde Wesley Morgan. Entre as lembranças dançantes da minha juventude, o carnaval ocupa um lugar privilegiado em minha história de vida. Assim, a busca pela criação artística e pela transmissão de saberes, envolvendo corpo, dança, memória, ancestralidade e oralidade, fizeram que eu desenvolvesse um projeto de pesquisa, no doutorado, derivado de aspectos étnicos dos blocos afro: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, que constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presente na Bahia.

Até hoje, estou do lado de dentro desses objetos de pesquisa e, entre as fontes utilizadas, houve um campo principal, no qual conduzi minha etnografia sobre as coreografias desenvolvidas e ali contextualizadas, por meio da perspectiva da etnocenologia, com as minhas alunas do bloco afro Bankoma, no período de 2006 a 2008, coreografias que foram enriquecidas pela música percussiva, pelos adereços de mãos e de cabeça, e pelos figurinos desse bloco.

Partindo da ótica de Pradier (1997, p. 9), a etnocenologia traz para as artes cênicas uma abordagem pluricultural, proporcionando entendimentos sobre o corpo que se expressa, espetacularmente, pelas suas várias experiências e memórias coletivas.

Assim, sob a ótica da etnocenologia, aponto que a espetacularidade das danças negras dos blocos afro pesquisados não é um sistema codificado de danças ocidentais, como observamos nas técnicas de dança norte-americanas

e europeias (balé, dança moderna, dança expressionista alemã, jazz, entre outras). Nos processos de criação e nas minhas aulas foram considerados alguns princípios básicos da cultura negra, por exemplo, atuar sempre em comunhão com os elementos do sagrado, sem estereotipar ou fingir que se está em transe, pois, para aqueles(as) jovens, o candomblé é a ligação com a ancestralidade.

Essas associações culturais carnavalescas, popularmente conhecidas como blocos afro, constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presente na Bahia. Desde a fundação, sob o comando dos tambores, os moradores dos bairros, os foliões e turistas, cantam e dançam os seus protestos, suas alegrias, suas homenagens aos antepassados, aos seus heróis, sobretudo, ao continente africano – *terra mater* – a casa de origem da diáspora negra, reatualizando e recriando a memória ancestral.

Na perspectiva “de dentro” e como estudiosa dessas práticas, na cidade de Salvador, Bahia, posso falar com o valor de pertencimento sobre os processos de ações sociopolíticas e culturais (criações artísticas, formações profissionais, construções de identidades), que esses blocos desenvolvem nos seus bairros de origem: o Ilê Aiyê, no Curuzu; o Olodum, no Pelourinho; o Malê Debalê, em Itapuã; e o Bankoma, em Portão. As ações desses blocos afro antecedem a Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, modificada para a Lei 11.645,¹ de 10 de março de 2008, passando a vigorar com a seguinte redação:

Art. 26-A – Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

1. Essa Lei é um possível elemento de combate ao preconceito e à discriminação étnico e racial a partir da escola nas questões negras e indígenas.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. (BRASIL, 2008, s/p)

É pertinente enfatizar a importância dos processos históricos que culminaram na aprovação da referida Lei, como o Motim do Maneta (1711), a Revolta do Terço Velho (1728), a Revolta de Búzios ou Conjuração Baiana (1798) e a Revolta dos Malês (1835). De acordo com Cunha Jr. (2001, p. 15), esses processos históricos não devem ser omitidos, pois tal estudo “facilita uma visão mais igualitária da História da humanidade

Segundo os ensinamentos de Kabengele Munanga (1999), nenhuma lei, em qualquer cultura, é capaz de destruir inteiramente atitudes preconceituosas. No entanto, acredito que a Lei 11.645/2008 (BRASIL, 2008) contribui para a construção da identidade étnico-racial, na formação dos educadores e na educação, estimulando os questionamentos e a desconstrução “dos mitos da superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados” (MUNANGA, 1999, p. 17).

Para Oliveira (2013, p. 29), “a identidade é uma fonte de sentido de experiência”. Não existe uma nação, um país ou uma pessoa sem nome. Isso já demonstra a diferença. Identidade não é uma descoberta, é também a construção do conhecimento de si, enquanto indivíduo. A identidade não existe sem a presença do outro. É uma categoria de definição e de identificação, ou seja, é a maneira como nos vemos.

Quando utilizo o termo identidade, compreendo a dimensão do termo e faço a opção por seu sentido na cultura afro-brasileira: “a identidade cultural de qualquer povo corresponde idealmente à presença simultânea de três componentes: o histórico, o linguístico e o psicológico” (MUNANGA, 1999, p. 46).

Na cidade de Salvador, tivemos a minicomunidade Oba Biyí que, durante os seus dez anos de existência (1976-1986), foi a primeira experiência de educação pluricultural no Brasil, sob a iniciativa do Alapini Mestre Didi – Deoscóredes Maximiliano dos Santos – criada no âmbito do Ilê Axé Opô Afonjá, localizado no bairro de São Gonçalo do Retiro. Apoiando essa iniciativa, está a venerável Iyá Oba Biyí pela “fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá”. Atualmente, nesse mesmo espaço religioso, foi criada a Escola Eugênia Anna dos Santos.

Outro espaço significativo de educação pluricultural é a Escola Mãe Hilda, fundada em 1988, pela Iyalorisa Mãe Hilda Jitolú, e iniciada na sua comunidade-terreiro, na ladeira do Curuzu, bairro da Liberdade. Atualmente, essa escola está localizada na sede do bloco afro Ilê Aiyê, na mesma rua. Em ambas as escolas mencionadas, seus discentes, independente de qualquer credo religioso, estudam e aprendem com base na tradição africano-brasileira e iorubana.

Essas escolas e outras ações socioeducativas dos blocos afro pesquisados subsidiam os professores, as professoras e demais educadores e educadoras da rede de ensino formal e informal para pôr em prática as orientações emanadas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. As sabedorias dos praticantes e das praticantes também foram incorporadas à elaboração deste artigo, não separando seus cotidianos ritualísticos e educacionais, condições herdadas, sobretudo, das etnias africanas, constituindo, assim, as matrizes estéticas negro-africanas/brasileiras, essenciais à compreensão da minha análise, prioritariamente, estético-artística.

Os estudos sobre a etnocenologia, realizados por Armindo Bião et al. (2001), facilitaram minha compreensão sobre a espetacularidade. Assim, ele explica: “Espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa a rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas” (2001 p. 163-164). Essa reflexão corrobora a minha constatação de que essas práticas negras acontecem nesses blocos afro, de maneira natural e simples, entrelaçando-se, e, segundo Martins (2008, p. 38), estão intrinsecamente conectadas a todo processo religioso, que se entrelaça numa “unidade dinâmica”, equilibrada e harmoniosa, do “corpo físico, emocional, espiritual e intelectual”, contextualizado também pelo antropólogo norte-americano Thompson como “filosofia holística”.

Outros artistas brasileiros também contribuíram para as nossas construções identitárias latino-americanas, cujas obras artísticas e ações contestavam as “velhas formas artísticas”, orientadas pela estética europeia que predominava na arte e na literatura brasileira, em séculos passados. Entre aqueles e aquelas estão Mário de Andrade, Anita Malfatti e o maestro Heitor Villa-Lobos, cujas ações ecoaram em vários espaços e cujas práticas produziram frutos, com destaque para a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922.

No *ethos* educacional, Villa-Lobos lutou para que as suas composições fizessem parte da vida e da escola brasileira e dos bailados, a exemplo de: *Caixinha de boas festas*, *Pedra bonita*, *Uirapuru*, entre outras composições, como eu apresento em minha pesquisa sobre a Dança afro, em Salvador/BA (OLIVEIRA, 1991, p. 23).

Ressalto, também, as volumosas obras completas de Mário de Andrade sobre o movimento modernista, envolvendo a música brasileira, as artes plásticas do Brasil e os estudos de danças brasileiras, publicados sob o título de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1982). Embora a Semana da Arte Moderna não tenha se convertido no fato mais importante da cultura brasileira, pois, até então, somente as criações originadas do continente europeu eram consideradas arte, fez que se instaurassem experimentações e pesquisas em torno da fundação de uma arte nacional e de sua própria estética. Nesse processo, não há registro de que a dança tenha sido apresentada e/ou contextualizada.

Na explicação de Pereira (2003, p. 91), “a primeira escola oficial de dança foi fundada em 1927, no Rio de Janeiro”, e outra em 1932, na cidade de São Paulo, por Chinita Ullman, que trouxe a dança moderna europeia, com enfoque na dança expressionista alemã, muito embora a dança sempre estivesse presente em várias partes do Brasil.

A trama provocada pela Semana de Arte Moderna adentrou as escolas, provocando uma nova forma de se ensinar música e pintura, criando, assim, um novo paradigma na educação artística. Lembro-me dessas influências, principalmente, nas aulas de canto orfeônico, nas quais aprendi a cantar os hinos e outras músicas, com temas folclóricos brasileiros. Entre as décadas de 1930 e de 1940, destaco duas entidades que foram de importância fundamental nessa questão étnico-racial: a Frente Negra Brasileira, criada na década de 1930 e o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado na cidade do Rio de Janeiro, em 1944, tendo como idealizador o artista visual, ator, senador e professor, Abdias do Nascimento.

Essas entidades estimularam o entendimento de ser negro e negra e de sermos respeitados e respeitadas, como seres humanos e todo o nosso legado, pela arte, pela educação e cultura brasileira. O TEN teve várias atividades, no Rio de Janeiro e em São Paulo, influenciando anos depois a comunidade

negra baiana, com seus concursos de rainha e peças teatrais. Na opinião de Macedo (2006, p. 29), foi no “período de 26 de agosto a 04 de setembro de 1950, [que] o Distrito Federal abrigou o I Congresso do Negro Brasileiro”, tendo entre outros palestrantes a ativista, coreógrafa e antropóloga afro-americana, Katherine Dunham.

Nessa perspectiva, o TEN promoveu uma série de eventos, tendo a colaboração da dançarina e coreógrafa afro-brasileira, Mercedes Baptista, com o objetivo de desenvolver um intercâmbio entre as culturas norte-americana e brasileira (Figura 1). Em uma das suas aulas de dança, “Miss Dunham solicita aos presentes que improvisassem mostrando as suas habilidades, de forma que Mercedes Baptista se destaca, embarcando para os Estados Unidos” (SILVA JR., 2007).

Figura 1 – A coreógrafa Mercedes Baptista, em apresentação de dança, na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Melo (2014)

Mercedes Baptista, ao retornar para o Brasil, resolve fazer o mesmo que Miss Dunham realizou nos Estados Unidos, ou seja, ela criou o Balé Afro-brasileiro, e, na visão de Oliveira, fica conhecida como a “mãe do balé afro”, criando as coreografias culto a Yemanjá, Lavagem do Bonfim e Cafezal, com a colaboração do babalorixá baiano – Joãozinho da Gomeia, realizando várias apresentações pelo Brasil.

Se, nos dias atuais, ainda é difícil para o(a) dançarino(a) negro(a) destacarem-se e sobreviverem dignamente, sendo remunerados(as) pelo seu trabalho profissional em dança, e sem os estereótipos estabelecidos pelas imposições mercadológicas, imaginem na década de 1940! As aulas de Mercedes Baptista, na Escola de Dança, situada na Avenida Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, foram eficientes para um determinado grupo de alunos e alunas, a exemplo de Marlene Silva, Isaura de Assis, Carlos Moraes e Domingos Campos, que se destacaram no mercado profissional internacional, e que tive a oportunidade de conhecer, quando ainda era dançarina do grupo Olodumaré.

Outro movimento significativo da radicalização da cultura brasileira foi o Tropicalismo, na década de 1960, quando o Brasil estava em pleno período da Ditadura Militar, contestando todas as formas de autoritarismo e tendo como principais líderes os artistas baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Além das questões estéticas e literárias, o Tropicalismo revolucionou a cultura e a política brasileiras, como também mobilizou grande parte da população em suas canções inaugurais “Domingo no parque” (Gilberto Gil) e “Alegria, alegria” (Caetano Veloso). No Tropicalismo, as questões relacionadas com a diáspora africana estavam visíveis nas letras das músicas, no visual estético desses artistas, nos tipos de corte de cabelo, figurinos, nas atitudes e comportamento contestador. Naquela época, eles demonstravam saber que queriam participar da linguagem mundial, para nos fortalecer como povo e afirmar a nossa originalidade.

Está vivo, em minhas lembranças, o impacto causado, ao assistir pela televisão da minha vizinha de rua, Dona Edith, uma parteira, o cantor Gilberto Gil interpretando a canção “Domingo no parque”, com os seus cabelos estilo *black power*. Segundo Caetano Veloso, citado por Almeida Jr. (2010, p. 19), o Tropicalismo “desestabilizou as hierarquias musicais, fundiu o erudito com o popular, desrespeitou as fronteiras entre as classes sociais e entre níveis de educação”. Assim, pode ser considerado um movimento moderno brasileiro, que proporcionou um teatro performativo, uma nova forma de encenar com o corpo, questionando tradições cristãs, enfim, um movimento que contribuiu para estimular as criações de uma estética negra, um entendimento de corpo. A redescoberta do trabalho contextualizado no corpo, este que, segundo Jeudy (2002), pode ser visto como um “objeto de arte”, e, de uma maneira

intencional, a corporeidade “é uma representação objetiva” (2002, p. 57), a dança, como referência do corpo em movimento, é apresentada como uma “linguagem de passagem” (JEUDY, 2002, p. 68).

A leveza dos corpos quando se apresentam, dançando nesses blocos afro, ao som da percussão, contagia a ponto de provocar sensações e o desejo de dançar. Além disso, os movimentos desses corpos permitem fantasiar o desejo de nos aproximar deles e tocá-los. Nesses corpos negros que dançam, cantam e tocam, ficam nítidas as variações de movimentos corporais, orientadas pelas músicas percussivas. Corpos negros ondulados e dançantes, com os pés paralelos, deslizando na meia ponta e elevando os braços. Ouso afirmar que esses corpos negros, sujeitos da história, alimentam a renovação artística da dança e da música brasileira.

Compreensão dos “pilares fundamentais e estruturais”

Nessas criações artísticas estimei meus estudantes, durante as aulas e oficinas que ministrei no bloco afro Bankoma, a captarem suas realidades, por meio da capacidade de observação, análise e imaginação. A partir de suas referências pessoais, condições socioculturais e de todas as impregnações que os cercavam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais. Vários estímulos foram dados para gerarem coreografias, visando à projeção contemporânea de dança, tentando despertar também reflexões sobre o que é o continente africano e como era ensinado nas escolas formais onde eles estudavam. Para as montagens coreográficas, sem explicações prévias, alguns processos de pergunta-resposta com objetos do cotidiano não religioso, como guarda-chuva, bacia plástica e boneca, que tiveram como finalidade despertar, nas suas memórias, respostas ancestrais, eles foram o que Sánchez (2010) chama de “criadores-executantes”, ou seja, as suas práticas dançantes tiveram sentidos, pois suas memórias foram acionadas. Esses processos artísticos e pedagógicos desenvolvidos por mim no bloco afro Bankoma, fortaleceram “outras instâncias de comportamentos humanos” (MUNANGA, 1999), enraizadas no passado ancestral, que apresento nas figuras 2 e 3.

Figura 2 – A dançarina Aline Santos, tendo como inspiração a orixá *Yansã*, divindade ancestral africana. Na sua composição coreográfica, em nível médio do espaço, enfatiza também o verbo “segurar” com uma colher de pau na sede do bloco afro Bankoma



Foto: Nadir Nóbrega Oliveira(2008)

Figura 3 – Alunas da oficina de Técnica de Dança de Matriz Africana, durante a performance, com as fantasias do bloco afro Bankoma. Géssica Catarina, Daniela e Liane demonstram o nível médio do espaço, e movimentos dos braços que apontam para o chão



Foto: Nadir Nóbrega Oliveira (2008)

Uma das minhas ex-alunas, Géssica Catarina, exemplifica esse corpo, ilustrando a memória épica e a sua história, expressando-se poeticamente:

O meu objeto é uma sombrinha que passa a ser um cajado, porque esse cajado é de Exu e os meus movimentos estão relacionados a ele. A sombrinha no começo do espetáculo vai aberta até a minha colega de dança que busca ela como se fosse um escravo levando a madame. (Géssica Catarina, 2008)

No livro *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, de autoria da dançarina, professora e pesquisadora em dança, Suzana Martins (2008), encontrei estudos sobre determinados componentes estéticos das danças de matrizes negro-africanas, que são intitulados de “pilares fundamentais e estruturais”, e que são visíveis, tanto em coreografias desses blocos afro, quanto nas danças sagradas do candomblé. Esses pilares, juntos, funcionam como “mola propulsora da estética negra” (MARTINS, 2008, p. 117); são eles: polirritmia ou múltiplos metros, policentrismo e holismo. Martins descreve a polirritmia, de acordo com os estudos de Asante (1985), e diz que a performance do corpo “utiliza diferentes ritmos para diferentes movimentos evoluindo de maneira integral” (MARTINS, 2008, p. 118).

A autora ressalta, ainda, que partes do corpo “cabeça e mãos podem executar movimentos vibratórios e, ao mesmo tempo, circulares, enquanto a pélvis contrai-se dobrando o ritmo e os pés marcando o metro do tempo” (Ibid., p. 118). O segundo pilar, o policentrismo, também estudado por Asante (1985), é contextualizado e definido por Martins “como moção, expandindo tempo e o espaço” (2008, p. 119). Esse pilar pode ser facilmente observado nos corpos, executando o samba *Ijexá* e o samba *reggae*, que se locomovem no espaço, de maneira expandida, estimulados pelos toques das percussões. Ainda comenta Martins que a filosofia holística fundamenta o terceiro pilar, que tem “como uma das características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si” (Ibid., p. 120).

Em uma das sequências de movimentos em locomoção nesses blocos afro, os braços semiflexionados elevam-se de maneira revezada, enquanto uma perna é flexionada e elevada em oposto ao braço, com o tronco inclinado para frente e a cabeça virando para um lado e para o outro. Essas ações

são coordenações motoras transmitidas oralmente e, aparentemente, de fácil execução, porém, como um “ser de dentro” desses blocos afro, vejo que essas coordenações motoras exigem determinadas habilidades corporais, pois a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são componentes executados de forma sutil e, naturalmente, integrados aos movimentos dos corpos negros.

São corpos negros que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades e terreiros, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas, do ensino fundamental e médio. Assim:

As condições soteropolitanas de existência singular do corpo baiano se assemelham às realidades climáticas e à ambientação urbana, sua geografia e sua geopolítica, sem deixar de relacionar ainda aspectos psicológicos e místicos. Todo o contexto de entorno de gestação desta sociedade, no grupo social e no imaginário coletivizado das práticas sociais, deve ser considerado na afirmação destes corpos fácies, leves, gingados, não como causa, mas como um conjunto de engrenagens importantes na análise do comportamento encantado deste fenômeno corporal. (BARBOSA, 2006, p. 21 apud SERRANO, 2010, p. 138)

As referências culturais dos seus cotidianos, as festas, o carnaval, as religiões estão imbricados em seus corpos, criando, assim, uma cultura urbana e popular nesta cidade, que é chamada “terra da felicidade”, onde “todo mundo é de Oxum”. Essas danças fazem parte das tradições étnico-culturais brasileiras e podem ser apresentadas nas quadras dos blocos afro, nas praças, nos palcos convencionais, nos terreiros ou nos desfiles de carnaval, proporcionando ao folião e ao espectador a compreensão de fatos do mundo que vão além do entretenimento. São narrativas históricas de um país africano imaginário ou de algum lugar da diáspora africana.

Nos blocos afro, as danças são, geralmente, apresentadas nos palcos e nas praças, cujo elenco, na maioria das vezes, está com os pés descalços, porém, durante o carnaval ou em outros eventos de rua, os dançarinos e as dançarinas usam alpercatas de couro sintético, sapatilhas confortáveis e sapatos esportivos. As danças apresentadas por esses blocos afro fazem parte do que é convencionalizado como dança afro-brasileira ou dança afro-baiana, apresentando elementos técnicos/estéticos e corporais próprios, os quais destaco:

- Pés planos em contato direto com o chão, joelhos e pernas semi-flexionados, em posições paralelas;
- Pés dobrados e deslizando no espaço, com dedos em meia ponta;
- Braços semiflexionados, balançando para frente e para trás, e elevando-se de maneira alternada;
- Movimentos executados, geralmente, obedecendo aos ritmos percussivos estabelecidos pelos blocos: samba *Ijexá*, *Aguéré de Òxossi*, samba *reggae*, entre outros;
- Coluna vertebral nos planos vertical e sagital (com flexão e extensão para a frente e para os lados), podendo ser o que Martins (2008) intitula *getdown*, visível nas danças de matrizes afro-brasileiras;
- Movimentos de requebrados com quadris relaxados e reagindo aos sons percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão;
- Movimentos assimétricos e circulares com paradas (pausas, expandindo o tempo e o espaço, contrastando com o ritmo ou pulsação da música);
- Bacia óssea em movimentos de retroversão, que no senso comum são conhecidos como “bacia desencaixada”.

É interessante notar que na discussão sobre a estética negra, esses blocos afro, desde as suas fundações, apresentam a música imbricada a um conjunto de ações que estão também inseridas nas danças; no modo de pentear e arrumar os cabelos; na criação dos figurinos e dos adereços, materializando a ancestralidade das etnias afro-brasileiras, pois, assim como na África, a dança e a música são a alma desses blocos afro carnavalescos. Nesse universo multicultural, esses blocos afro se apresentam de maneira inter e transdisciplinar, são multidimensionais e provocam impactos em muitas áreas do conhecimento humano.

Portanto, acredito que os fundamentos estéticos da dança e da música desses blocos, em que o corpo expressa desejos, devaneios e utopias históricas, são diferenciados de outras modalidades de dança e música, por exemplo, a dança e a música contemporâneas. Na afirmativa de Pradier (1997, p. 13), o corpo é o “lugar da encarnação do imaginário”. São corpos captadores, apreendedores, transformadores e (re)criadores de uma determinada estética, interconectados, sujeitos das suas histórias e cadenciados pelo ritmo do samba *ijexá* e do samba *reggae*.

Durante os momentos dos desfiles dos blocos nas ruas, os dançarinos e as dançarinas ficam impossibilitados(as) de atuar no chão. Mas, durante minhas aulas de técnica de dança de matriz africana, desenvolvidas no bloco afro Bankoma, os exercícios técnicos corporais e musicais estimularam os/as discentes a também usarem o nível baixo. E, nas apresentações finais das oficinas, todos conseguiram realizar “proezas” artísticas, nos diversos níveis.

Conclusão

Ao tentarmos definir a estética negra em dança, não podemos padronizá-las segundo códigos preestabelecidos, como se observa na dança moderna ou no balé clássico, por exemplo. Nesse sentido, o contexto sociocultural e também religioso, tendo em vista que os blocos afro da Bahia, em sua maioria, estão conectados ao candomblé, apresentam uma gama de significados de movimentos que não se enquadra em nenhuma categoria contemporânea de dança. Ao contrário, a estética negra em dança evolui de acordo com seus próprios princípios técnicos/criativos, que têm outra finalidade, trazem suas experiências culturais cotidianas e seu jeito próprio de dançar, seja no coletivo, seja de forma individual. Os “pilares fundamentais e estruturais” – polirritmia ou múltiplos metros, policentrismo e holismo – apontados por Martins, são realmente visíveis e funcionam como “mola propulsora da estética negra” (MARTINS, 2008), sem, contudo, padronizá-la em códigos de movimento.

Enfim, as danças dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma apresentam elementos técnicos/criativos/estéticos, que estão imbricados a outros elementos multiculturais. Essas coreografias possuem importância fundamental para serem incluídas na história da dança mundial, justamente pela espetacularidade das matrizes afro-brasileiras que as compõem, no cenário carnavalesco da cidade de Salvador.

Referências bibliográficas

ALMEIDA JR., A. F. **A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura: relações de poder na contemporaneidade.** 2010. 178 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

- ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ASANTE, K. W. Commonalities in african dance: an aesthetic foundation. In: ASANTE, M. K.; ASANTE, K. W. **African culture: the rhythms of unity**. New Haven: Greenwood, 1985.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**. Poder Legislativo. Brasília, DF, 11 mar. 2008. Seção 1, p. 1. Disponível em: <<https://goo.gl/mmjVqR>>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- BIÃO, A. Etnocologia, uma introdução. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-22.
- BIÃO, A. et al. (org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2001.
- CUNHA JR., H. A História Africana e os elementos básicos para seu ensino. In: LIMA, I. C.; ROMÃO, J. (org.). **Negros e currículo**. Florianópolis: Atilênde, 2001. (Série Pensamento Negro em Educação, Vol. 2).
- JEUDY, H.-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LUZ, N. C. P. Bahia a Roma negra: estratégias comunitárias e educação pluricultural. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, set. 2002. p. 1-18.
- MACEDO, M. J. **Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1913-1968)**. 2006. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MARTINS, S. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.
- MELO, G. Divina, tu és, Mercedes Baptista! **Salgueiro**, Rio de Janeiro, 18 ago. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2vCSRtG>>. Acesso em: 27 jun. 2015.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999. (Coleção Identidade Brasileira).
- OLIVEIRA, N. N. **Dança afro-sincretismo de movimentos**. Salvador: Ufba, 1991.
- _____. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, de 1971 a 1978. 2006. 317 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- _____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano.

2013. 254 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- PRADIER, J.-M. Etnocenologia: a carne do espírito. Tradução Armindo Bião. **Revista Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n. 1, p. 9-21, 1997.
- SÁNCHEZ, L. M. M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SERRANO, L. S. **Corpografias**: uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti. 2010. 215 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- SILVA JR., P.M. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

Recebido em 26/06/2017

Aprovado em 26/06/2017

Publicado em 05/09/2017



*EL INTENTO DE DEFINIR LA ESTÉTICA
DE LA DANZA NEGRA*

*TENTANDO DEFINIR A ESTÉTICA
NEGRA EM DANÇA*

*TRYING TO SET THE BLACK
BEAUTY IN DANCE*

Nadir Nóbrega Oliveira

Nadir Nóbrega Oliveira

PhD en Artes Escénicas: Danza por el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía. Profesora Adjunta del Curso de Licenciatura en Danza de la Universidad Federal de Alagoas, Directora del Museo Théo Brandão de Antropología y Folclore de la Universidad Federal de Alagoas.

Resumen

En este artículo trato de contextualizar los comentarios sobre las coreografías desarrolladas por mí y por otros coreógrafos en los *blocos* afro de carnaval: Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê y Olodum; coreografías de muchos significados y movimientos, aplicando mis conocimientos asimilados durante el doctorado en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas, de la Universidad Federal de Bahía, así como los contenidos aprendidos en Danza Moderna y Danzas Africanas como bailarina y estudiante del profesor Clyde Wesley Morgan y del coreógrafo Buly Soukol, del Ballet la Linguér, Senegal.

Palabras clave: *Blocos* afro, Coreografía, Estética negra.

Resumo

Neste artigo, procuro contextualizar observações sobre as coreografias desenvolvidas por mim e por outros coreógrafos nos blocos afro carnavalescos Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê e Olodum, cheias de significados e de movimentos, aplicando meus próprios conhecimentos, assimilados durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, bem como conteúdos aprendidos em Dança Moderna e Danças Africanas, enquanto dançarina e aluna do professor Clyde Wesley Morgan e do coreógrafo Buly Soukol, do Balé La Linguér, Senegal.

Palavras-chave: Blocos afro, Coreografia, Estética negra.

Abstract

In this article, I try to contextualize observations about the choreographies developed by other choreographers and myself in the Afro-Carnival groups Bankoma, Ilê Aiyê, Malê Debalê, and Olodum, full of meanings and movements, applying my own knowledge assimilated during the PhD Program in Performing Arts from Universidade Federal da Bahia, as well as content learned in Modern Dance and African Dances as a dancer and student of Professor Clyde Wesley Morgan and choreographer Buly Soukol, from Balé La Linguér, Senegal.

Keywords: Afro groups, Choreography, Black esthetics.

Desde la adolescencia, las artes forman parte de mi vida. Me arriesgaba a cantar en rezos a Santo Antonio, en las clases de canto del coral de la escuela João Florêncio Gomes, y también me gustaba bailar merengue y *twist*, en las pequeñas fiestas del barrio en que vivía.

Fue en la secundaria, como alumna del curso técnico de Administración, en el Colegio Estatal M. A. Teixeira de Freitas, en el barrio de Nazaré, Salvador, donde formalicé mi interés por las Artes, en las clases de teatro y de filosofía, con los profesores Reinaldo y Ricardo Líper. Comencé mi carrera de bailarina profesional, en este período, participando del grupo parafolclórico Olodumaré, durante cuatro años, bailando en varios escenarios de países europeos.

Al bailar en grupos aficionados y profesionales, aprendí muchas cosas acerca de las culturas negro-brasileña y negro-africana, con destaque para el Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad Federal de Bahía, bajo la dirección del coreógrafo afroamericano Clyde Wesley Morgan. Entre los recuerdos danzantes de mi juventud, el carnaval ocupa un lugar privilegiado en mi historia de vida. Así, la búsqueda por la creación artística y por la transmisión de saberes que implican cuerpo, danza, memoria, ancestralidad y oralidad, me hicieron desarrollar un proyecto de investigación, en el doctorado, derivado de aspectos étnicos de los *blocos* afro: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê y Bankoma, que constituyen una de las más importantes expresiones de la cultura afrobrasileña presente en Bahía.

Hasta hoy, sigo del lado de dentro de esos objetos de investigación y, entre las fuentes utilizadas, hubo un campo principal, en que conduje mi etnografía acerca de las coreografías desarrolladas y allí contextualizadas, por medio de la perspectiva de la etnoescenología, con mis alumnas del *bloco* afro Bankoma, en el período del 2006 al 2008, coreografías que fueron enriquecidas por la música percusiva, por los accesorios para manos y cabeza, y por los vestuarios de ese bloco.

Partiendo de la óptica de Pradier (1997, p. 9), la etnoescenología aporta a las artes escénicas un enfoque pluricultural y proporciona entendimientos sobre el cuerpo que se expresa, espectacularmente, por sus varias experiencias y memorias colectivas.

Así, bajo la óptica de la etnoescenología, apunto que la espectacularidad de las danzas negras de los *blocos* afro estudiados no es un sistema

codificado de danzas occidentales, como observamos en las técnicas de danza norteamericanas y europeas (*ballet*, danza moderna, danza expresionista alemana, jazz, entre otras). En los procesos de creación y en mis clases se tuvieron en cuenta algunos principios básicos de la cultura negra, por ejemplo, actuar siempre en comunión con los elementos de lo sagrado, sin estereotipar o fingir que se está en trance, pues, para aquellos(as) jóvenes, el *candomblé* es el eslabón con la ancestralidad.

Esas asociaciones culturales carnalescas, popularmente conocidas como *blocos afro*, constituyen una de las más importantes expresiones de la cultura afrobrasileña presente en Bahía. Desde la fundación, bajo el comando de los tambores, los habitantes de los barrios, los juerguistas y turistas, cantan y bailan sus reivindicaciones, sus alegrías, sus homenajes a los antepasados, a sus héroes, sobre todo, al continente africano —*terra mater*— la casa de origen de la diáspora negra, reactualizando y recreando la memoria ancestral.

Desde la perspectiva “desde dentro” y como estudiosa de esas prácticas, en la ciudad de Salvador, Bahía, puedo hablar con el valor de pertenencia acerca de los procesos de acciones sociopolíticas y culturales (creaciones artísticas, formaciones profesionales, construcciones de identidades), que esos *blocos* desarrollan en sus barrios de origen: el *Ilê Aiyê*, en el Curuzu; el *Olodum*, en el Pelourinho; el *Malê Debalê*, en Itapuã; y el *Bankoma*, en Portão. Las acciones de esos *blocos afro* anteceden la Ley 10.639, de 9 de enero del 2003, modificada para la Ley 11.645,1 de 10 de marzo del 2008, que entra en vigor con la siguiente redacción:

Art. 26-A – En los centros de enseñanza primaria y de enseñanza secundaria, públicos y privados, se hace obligatorio el estudio de la historia y cultura afrobrasileña e indígena.

§ 1º El contenido programático a que se refiere este artículo incluirá diversos aspectos de la historia y de la cultura que caracterizan la formación de la población brasileña, a partir de esos dos grupos étnicos, tales como el estudio de la historia de África y de los africanos, la lucha de los negros y de los pueblos indígenas en Brasil, la cultura negra e indígena brasileña y el negro y el indio en la formación de la sociedad nacional,

1. Esa Ley es un posible elemento de combate al prejuicio y a la discriminación étnico-racial a partir de la escuela en las cuestiones negras e indígenas.

rescatando sus contribuciones en las áreas social, económica y política, pertinentes a la historia de Brasil.

§ 2º Los contenidos referentes a la historia y cultura afrobrasileña y de los pueblos indígenas brasileños serán impartidos en el ámbito de todo el currículo escolar, en especial en las áreas de educación artística y de literatura e historia brasileñas. (BRASIL, 2008, s/p, tradução nossa)

Es pertinente resaltar la importancia de los procesos históricos que culminaron en la aprobación de la referida Ley, como el *Motim do Maneta* (1711), la *Revolta do Terço Velho* (1728), la *Revolta de Búzios o Conjuração Baiana* (1798) y la *Revolta dos Malês* (1835). Según Cunha Jr. (2001, p. 15), esos procesos históricos no deben omitirse, puesto que tal estudio “facilita una visión más igualitaria de la Historia de la humanidad”

Según las enseñanzas de Kabengele Munanga (1999), ninguna ley, en cualquier cultura, es capaz de destruir totalmente actitudes prejuiciosas. Sin embargo, creo que la Ley 11.645/2008 (BRASIL, 2008) contribuyó a la construcción de la identidad étnico-racial, en la formación de los educadores y en la educación, estimulando los cuestionamientos y la deconstrucción “de los mitos de la superioridad e inferioridad entre grupos humanos que fueron introyectados en estos por la cultura racista en que se socializaron” (MUNANGA, 1999, p. 17).

Para Oliveira (2013, p. 29), “a identidad es una fuente de sentido de experiencia”. No existe una nación, un país o una persona sin nombre, lo que ya demuestra la diferencia. La identidad no es un descubrimiento, es también la construcción del conocimiento de uno mismo, en cuanto individuo. La identidad no existe sin la presencia del otro. Es una categoría de definición y de identificación, es decir, es la manera como nos vemos.

Cuando uso el término identidad, comprendo la dimensión del término y elijo su sentido en la cultura afrobrasileña: “a identidad cultural de cualquier pueblo corresponde idealmente a la presencia simultánea de tres componentes: el histórico, el lingüístico y el psicológico” (MUNANGA, 1999, p. 46).

En la ciudad de Salvador, tuvimos la minicomunidad Oba Biyí que, durante sus diez años de existencia (1976-1986), fue la primera experiencia de educación pluricultural en Brasil, bajo la iniciativa del Alapini Mestre

Didi —Deoscóredes Maximiliano de los Santos— creada en el ámbito del Ilê Axé Opô Afonjá, ubicada en el barrio São Gonçalo do Retiro. Apoyando esa iniciativa, está la venerable Iyá Oba Biyí “fundadora del Ilê Axé Opô Afonjá”. Actualmente, en ese mismo espacio religioso, se fundó la Escuela Eugênia Anna dos Santos.

Otro espacio significativo de educación pluricultural es la Escuela Mãe Hilda, fundada en 1988 por Iyalorisã Mãe Hilda Jitolú, y que se inició en su comunidad-terreiro, en la ladera del Curuzu, *Bairro da Liberdade*. Actualmente, esa escuela está ubicada en la sede del bloco afro Ilê Aiyê, en la misma calle. En ambas escuelas mencionadas, sus discentes, independientemente de cualquier credo religioso, estudian y aprenden con base en la tradición africano-brasileña e iorubana.

Esas escuelas y otras acciones socioeducativas de los blocos afro estudiados subsidian a los profesores y profesoras, y a los demás educadores y educadoras de la red de enseñanza formal e informal para poner en práctica las orientaciones emanadas de los Parámetros Curriculares Nacionales. Las sabidurías de los practicantes y de las practicantes también han sido incorporadas a la elaboración de este artículo, sin separar sus rutinas ritualísticas y educativas, condiciones heredadas, sobre todo, de las etnias africanas, que constituyen, así, las matrices estéticas negro-africanas/brasileñas, esenciales a la comprensión del mi análisis, prioritariamente, estético-artístico.

Los estudios acerca de la etnoescenología realizados por Armindo Bião et al. (2001), facilitaron mi comprensión sobre la espectacularidad. Así la explica Armindo: “Espectacularidad es la categoría de los juegos sociales donde el aspecto ritual propasa la rutina: son los rituales religiosos, las competiciones deportivas, los desfiles y mítines, las grandes fiestas” (2001 p. 163-164). Esa reflexión corrobora mi constatación de que esas prácticas negras tienen lugar en esos blocos afro, de manera natural y sencilla, entrelazándose, y, según Martins (2008, p. 38), están intrínsecamente conectadas a todo proceso religioso, que se entrelaza en una “unidad dinámica”, equilibrada y armoniosa, del “cuerpo físico, emocional, espiritual e intelectual”, contextualizado también por el antropólogo estadounidense Thompson como “filosofía holística”.

Otros artistas brasileños también contribuyeron a nuestras construcciones identitarias latinoamericanas, cuyas obras artísticas y acciones contestaban las

“viejas formas artísticas,” orientadas por la estética europea que predominaba en la arte y en la literatura brasileña, en siglos pasados. Entre aquellos y aquellas figuran Mário de Andrade, Anita Malfatti y el maestro Heitor Villa-Lobos, cuyas acciones resonaron en varios espacios y cuyas prácticas produjeron frutos, con destaque para la Semana de Arte Moderna, realizada en el Teatro Municipal de São Paulo, entre los días 13 y 18 de febrero de 1922.

En el *ethos* educativo, Villa-Lobos luchó para que sus composiciones formasen parte de la vida y de la escuela brasileña y de los bailados, tales como: *Caixinha de boas festas*, *Pedra bonita*, *Uirapuru*, entre otras composiciones, como planteo en mi investigación acerca de la Danza afro, en Salvador/BA (OLIVEIRA, 1991, p. 23).

Resalto, también, las voluminosas obras completas de Mário de Andrade acerca del movimiento modernista, que implica la música brasileña, las artes plásticas de Brasil y los estudios de danzas brasileñas, publicados bajo el título de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1982). Aunque la Semana de Arte Moderna no se haya convertido en el hecho más importante de la cultura brasileña, ya que, hasta entonces, solo las creaciones originadas del continente europeo eran consideradas arte, hizo que se instaurasen experimentaciones e investigaciones alrededor de la fundación de una arte nacional y de su propia estética. En ese proceso, no hay registro de que la danza haya sido presentada o contextualizada.

En la explicación de Pereira (2003, p. 91), “a primera escuela oficial de danza fue fundada en 1927, en Río de Janeiro,” y otra en 1932, en la ciudad de São Paulo, por Chinita Ullman, que trajo la danza moderna europea, con enfoque en la danza expresionista alemana, aunque la danza siempre estuviera presente en varias partes de Brasil.

La trama provocada por la Semana de Arte Moderna se introdujo en las escuelas, originando una nueva forma de enseñar música y pintura, creando, así, un nuevo paradigma en la educación artística. Recuerdos esas influencias, sobre todo, en las clases de canto orfeónico, en que aprendí a cantar los himnos y otras canciones, con temas folclóricos brasileños. Entre las décadas de 1930 y de 1940, resalto dos entidades que tuvieron importancia fundamental en esa cuestión étnico-racial: la Frente Negra Brasileña, creada en la

década de 1930 y el Teatro Experimental del Negro (TEN), fundado en la ciudad del Río de Janeiro, en 1944, que tuvo como idealizador el artista visual, actor, senador y profesor, Abdias do Nascimento.

Esas entidades estimularon el entendimiento de ser negro y negra y de ser respetados y respetadas, como seres humanos y todo nuestro legado, por el arte, por la educación y cultura brasileña. El TEN tuvo varias actividades, en Río de Janeiro y en São Paulo, influenciando años después a la comunidad negra bahiana, con sus concursos de reina y piezas teatrales. En la opinión de Macedo (2006, p. 29), fue en el “período de 26 de agosto a 4 de septiembre de 1950, [que] el Distrito Federal albergó el I Congreso del Negro Brasileño” y tuvo, entre otros conferencistas, a la activista, coreógrafa y antropóloga afroamericana, Katherine Dunham.

En esa perspectiva, el TEN promovió una serie de eventos y contó con la colaboración de la bailarina y coreógrafa afrobrasileña, Mercedes Baptista, con el objetivo de desarrollar un intercambio entre las culturas norteamericana y brasileña (Figura 1). En una de sus clases de danza, “Miss Dunham solicitó a los presentes que improvisaran mostrando sus habilidades, de manera que Mercedes Baptista sobresalió y embarcó hacia Estados Unidos” (SILVA JR., 2007).

Figura 1 – La coreógrafa Mercedes Baptista, en presentación de danza, en la ciudad de Río de Janeiro



Fuente: Melo (2014)

Mercedes Baptista, al regresar a Brasil, decide hacer lo mismo que hizo Miss Dunham en Estados Unidos, es decir, creó el Ballet Afrobrasileño, y, en la visión de Oliveira, quedó conocida como la “madre del ballet afro” y creó las coreografías *Culto a Yemanjá*, *Lavagem do Bonfim* y *Cafezal*, con la colaboración del babalorixá bahiano Joãozinho da Gomeia, y llevó a cabo varias presentaciones por Brasil.

Si, en los días actuales, aún es difícil para el(la) bailarín(a) negro(a) sobresalir y sobrevivir dignamente, y recibir remuneración por su trabajo profesional en danza, y sin los estereotipos establecidos por las imposiciones mercadológicas, ¡figúrense en la década de 1940! Las clases de Mercedes Baptista, en la Escuela de Danza, situada en la Avenida Copacabana, en la ciudad de Río de Janeiro, fueron eficientes para un determinado grupo de alumnos y alumnas, tales como Marlene Silva, Isaura de Assis, Carlos Moraes y Domingos Campos, que sobresalieron en el mercado profesional internacional, y a quienes tuve la oportunidad de conocer, cuando aún era bailarina del grupo Olodumaré.

Otro movimiento significativo de la radicalización de la cultura brasileña fue el Tropicalismo, en la década de 1960, cuando Brasil estaba en pleno período de la Dictadura Militar, contestando todas las formas de autoritarismo y teniendo como principales líderes a los artistas bahianos Gilberto Gil y Caetano Veloso. Además de las cuestiones estéticas y literarias, el Tropicalismo revolucionó la cultura y la política brasileñas, como también movilizó a gran parte de la población con sus canciones inaugurales “*Domingo no parque*” (Gilberto Gil) y “*Alegria, alegria*” (Caetano Veloso). En el Tropicalismo, las cuestiones relacionadas con la diáspora africana estaban visibles en las letras de las canciones, en la apariencia estética de esos artistas, en los cortes de pelo, ropas, en las actitudes y en el comportamiento contestador. En aquella época, demostraban saber que querían participar en el lenguaje mundial, para fortalecernos como pueblo y afirmar nuestra originalidad.

Está vivo, en mis recuerdos, el impacto causado, al ver por la televisión de mi vecina de calle, Dona Edith, una comadrona, al cantor Gilberto Gil interpretando la canción “*Domingo no parque*”, con el pelo al estilo *black power*. Según Caetano Veloso, citado por Almeida Jr. (2010, p. 19), el Tropicalismo “desestabilizó las jerarquías musicales, fundió lo erudito con lo popular, pasó por encima de las fronteras entre las clases sociales y entre niveles de educación”. Así, puede

considerarse un movimiento moderno brasileño, que proporcionó un teatro performativo, una nueva forma de escenificar con el cuerpo, cuestionando tradiciones cristianas, en fin, un movimiento que contribuyó a estimular las creaciones de una estética negra, un entendimiento de cuerpo. El redescubrimiento del trabajo contextualizado en el cuerpo, este que, según Jeudy (2002), puede ser visto como un “objeto de arte” y, de una manera intencional, la corporeidad “es una representación objetiva” (2002, p. 57), la danza, como referencia del cuerpo en movimiento, se presenta como un “enguaje de paso” (JEUDY, 2002, p. 68).

La ligereza de los cuerpos cuando se presentan, bailando en esos bloques afro, al ritmo de la percusión, contagia a punto de producir sensaciones y deseo de bailar. Además de eso, los movimientos de los cuerpos permiten fantasear el deseo de acercarnos a ellos y tocarlos. En esos cuerpos negros que bailan, cantan y tocan, quedan nítidas las variaciones de movimientos corporales, orientadas por las músicas percusivas. Cuerpos negros ondulados y danzantes, con los pies paralelos, deslizándose en la media punta y levantando los brazos. Me atrevo a afirmar que esos cuerpos negros, sujetos de la historia, alimentan la renovación artística de la danza y de la música brasileña.

Comprensión de los “pilares fundamentales y estructurales”

En esas creaciones artísticas estimulé a mis estudiantes, durante las clases y talleres que impartí en el bloco afro Bankoma, a captar sus realidades, por medio de la capacidad de observación, análisis e imaginación. A partir de sus referencias personales, condiciones socioculturales y de todas las impregnaciones que los rodeaban, volviéndose visualmente contemplables gracias a las combinaciones de los movimientos corporales. Se aportaron diversos estímulos para generar coreografías, con vistas a la proyección contemporánea de danza, intentando despertar también reflexiones acerca de qué es el continente africano y de cómo se enseñaba en las escuelas formales en que estudiaban. Para los montajes coreográficos, sin explicaciones previas, algunos procesos de pregunta-respuesta con objetos del cotidiano no religioso, como sombrilla, cuenco de plástico y muñeca, que tuvieron como finalidad despertar, en sus memorias, respuestas ancestrales, ellos fueron lo

que Sánchez (2010) llama “creadores-ejecutantes,” es decir, sus prácticas danzantes tuvieron sentidos, pues sus memorias fueron accionadas. Esos procesos artísticos y pedagógicos desarrollados por mí en el bloco afro Bankoma, fortalecieron “otras instancias de comportamientos humanos” (MUNANGA, 1999), arraigadas en el pasado ancestral, que presento en las figuras 2 y 3.

Figura 2 – La bailarina Aline Santos, que tiene como inspiración la orixá *Yansã*, divinidad ancestral africana. En su composición coreográfica, en nivel medio del espacio, enfatiza también el verbo “sujetar” con una cuchara de madera en la sede del bloco afro Bankoma



Foto: Nadir Nóbrega Oliveira(2008)

Figura 3 – Alumnas de la oficina de Técnica de Danza de Matriz Africana, durante la performance, con los trajes del bloco afro Bankoma. Géssica Catarina, Daniela y Liane demuestran el nivel medio del espacio, y movimientos de los brazos que apuntan hacia el suelo



Foto: Nadir Nóbrega Oliveira (2008)

Una de mis exalumnas, Géssica Catarina, ejemplifica ese cuerpo, ilustrando la memoria épica y su historia, expresándose poéticamente:

Mi objeto es una sombrilla que pasa a ser un bastón, porque ese bastón es de Exu y mis movimientos están relacionados con él. La sombrilla al comienzo del espectáculo va abierta hasta mi compañera de danza que la busca como si fuera un esclavo llevando a la ama. (Géssica Catarina, 2008)

En el libro *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo* (La danza de Yemanjá Ogunté bajo la perspectiva estética del cuerpo), de la bailarina, profesora e investigadora en danza, Suzana Martins (2008), encontré estudios acerca de determinados componentes estéticos de las danzas de matrices negro-africanas, que se titulan “pilares fundamentales y estructurales”, y que son visibles, tanto en coreografías de esos blocos afro como en las danzas sagradas del candomblé. Esos pilares, juntos, funcionan como “muelle propulsor de la estética negra” (MARTINS, 2008, p. 117); a saber: polirritmia o múltiples metros, policentrismo y holismo. Martins describe la polirritmia, de acuerdo con los estudios de Asante (1985), y dice que la performance del cuerpo “usa diferentes ritmos para diferentes movimientos evolucionando de manera integral” (MARTINS, 2008, p. 118).

La autora resalta, aún, que partes del cuerpo “cabeza y manos pueden ejecutar movimientos vibratorios y, a la vez, circulares, mientras la pelvis se contrae doblando el ritmo y los pies marcan el metro del tiempo” (Ibid., p. 118). El segundo pilar, el policentrismo, también estudiado por Asante (1985), es contextualizado y definido por Martins “como moción, expandiendo tiempo y el espacio” (2008, p. 119). Ese pilar se puede observar fácilmente en los cuerpos, ejecutando la samba *Ijexá* y la samba *reggae*, que se desplazan en el espacio, de manera expandida, estimulados por los toques de las percusiones. También comenta Martins que la filosofía holística fundamenta el tercer pilar, que tiene “como una de las características la conexión entre las partes del cuerpo que se mueven interactuando entre sí” (Ibid., p. 120).

En una de las secuencias de movimientos en desplazamiento en esos blocos afro, los brazos semiflexionados se elevan de manera alternada mientras se flexiona una pierna y se elevada en oposición al brazo, con el tronco

inclinado hacia delante y girando la cabeza hacia uno y otro lado. Esas acciones son coordinaciones motrices transmitidas oralmente y, aparentemente, de fácil ejecución, sin embargo, como un “ser de dentro” de esos blocos afro, veo que dichas coordinaciones exigen determinadas habilidades corporales, puesto que la polirritmia, el policentrismo y el sentido holístico son componentes ejecutados de manera sutil y, naturalmente, integrados a los movimientos de los cuerpos negros.

São cuerpos negros que bailan, diariamente, transitan por las laderas, por los callejones, por las comunidades y terreiros, por los grupos de samba y también por las escuelas públicas y privadas, de la enseñanza primaria y secundaria. Así:

Las condiciones soteropolitanas de existencia singular del cuerpo bahiano se asemejan a las realidades climáticas y a la ambientación urbana, su geografía y su geopolítica, sin dejar de relacionar aun aspectos psicológicos y místicos. Todo el contexto de entorno de gestación de esta sociedad, en el grupo social y en el imaginario colectivizado de las prácticas sociales, debe ser considerado en la afirmación de estos cuerpos fáciles, ligeros, con mucho *swing*, no como causa, pero como un conjunto de engranajes importantes en el análisis del comportamiento encantado de este fenómeno corporal. (BARBOSA, 2006, p. 21 apud SERRANO, 2010, p. 138)

Las referencias culturales de sus cotidianos, las fiestas, el carnaval, las religiones están entrelazados en sus cuerpos, creando, así, una cultura urbana y popular en esta ciudad, a la que llaman “tierra de la felicidad”, donde “todo el mundo es de Oxum”. Esas danzas forman parte de las tradiciones étnico-culturales brasileñas y pueden presentarse en los cobertizos de los blocos afro, en las plazas, en los escenarios convencionales, en los terreiros o en los desfiles de carnaval, proporcionando al jueguista y al espectador la comprensión de hechos del mundo que van más allá del entretenimiento. Son narrativas históricas de un país africano imaginario o de algún lugar de la diáspora africana.

En los blocos afro, las danzas, en general, se presentan en los escenarios y en las plazas, cuya compañía de artistas, en general, se encuentra descalza, pero, durante el carnaval o en otros eventos de calle, bailarines y bailarinas llevan alpargatas de cuero sintético, zapatillas cómodas y zapatillas

deportivas. Las danzas presentadas por esos blocos afro forman parte de lo que se conviene como danza afrobrasileña o danza afrobahiana, que presenta elementos técnicos/estéticos y corporales propios, que resalto a continuación:

- Pies planos en contacto directo con el suelo, rodillas y piernas semiflexionados, en posición paralela;
- Pies doblados y deslizando en el espacio, con dedos en media punta;
- Brazos semiflexionados, balanceándolos hacia delante y hacia atrás, y elevándolos de manera alternada;
- Movimientos ejecutados, generalmente, obedeciendo a los ritmos percusivos establecidos por los blocos: samba *Ijexá*, *Aguéré de Ôxóssi*, samba *reggae*, entre otros;
- Columna vertebral en los planos vertical y sagital (con flexión y extensión hacia delante y hacia los costados), puede ser lo que Martins (2008) llama *getdown*, visible en las danzas de matrices afrobrasileñas;
- Movimientos de bamboleo con cuádriles relajados y reaccionando a los sonidos percutidos en contratiempo con los golpes de los pies en el suelo;
- Movimientos asimétricos y circulares con paradas (pausas, expandiendo el tiempo y el espacio, contrastando con el ritmo o pulso de la música);
- Cadera en movimientos de retroversión, que en el sentido común se conocen como “cadera desencajada”.

Es interesante notar que en la discusión acerca de la estética negra, esos blocos afro, desde sus fundaciones, presentan la música entrelazada a un conjunto de acciones que también forman parte de las danzas; en el modo de peinarse y arreglarse el pelo; en la creación de los vestuarios y accesorios, materializando la ancestralidad de las etnias afrobrasileñas, pues, tal como en África, la danza y la música son el alma de esos blocos afrocarnavalescos. En ese universo multicultural, esos blocos afro se presentan de manera inter y transdisciplinaria, son multidimensionales y generan impactos en muchas áreas del conocimiento humano.

Por tanto, creo que los fundamentos estéticos de la danza y de la música de esos blocos, en que el cuerpo expresa deseos, devaneos y utopías históricas, se distinguen de otras modalidades de danza y música, por ejemplo,

la danza y la música contemporáneas. En la afirmativa de Pradier (1997, p. 13), el cuerpo es el “ugar de la encarnación de lo imaginario”. Son cuerpos que captan, aprehenden, transforman y (re)crean una determinada estética, interconectados, sujetos de sus historias y dirigidos por el ritmo de la samba *ijexá* y de la samba *reggae*.

Durante los momentos de los desfiles de los blocos en las calles, los bailarines y bailarinas quedan imposibilitados(as) de actuar en el suelo. Pero, durante mis clases de técnica de danza de matriz africana, desarrolladas en el bloco afro Bankoma, los ejercicios técnicos corporales y musicales estimularon a los/las discentes a usar también el nivel bajo. Y, en las presentaciones finales de los talleres, todos lograron realizar “proezas” artísticas, en los diversos niveles.

Conclusión

Al intentar definir la estética negra en danza, no podemos estandarizarla según códigos preestablecidos, como se observa en la danza moderna o en el ballet clásico, por ejemplo. En ese sentido, el contexto sociocultural y también religioso, teniendo en vista que los blocos afro de Bahía, en su mayoría, están conectados al candomblé, presentan una gama de significados de movimientos que no se encuadra en ninguna categoría contemporánea de danza. Al contrario, la estética negra en danza evoluciona de acuerdo con sus propios principios técnicos/creativos, que tienen otra finalidad, aportan sus experiencias culturales cotidianas y su manera particular de bailar, ya sea en el colectivo, ya sea de forma individual. Los “pilares fundamentales y estructurales” —polirritmia o múltiples metros, policentrismo y holismo— señalados por Martins, son realmente visibles y funcionan como “muelle propulsor de la estética negra” (MARTINS, 2008), pero sin estandarizarla en códigos de movimiento.

En fin, las danzas de los blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê y Bankoma presentan elementos técnicos/creativos/estéticos, que están entrelazados a otros elementos multiculturales. Esas coreografías tienen importancia fundamental para incluirse en la historia de la danza mundial, justamente por la espectacularidad de las matrices afrobrasileñas que las componen, en el escenario carnavalesco de la ciudad de Salvador.

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA JR., A. F. **A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura:** relações de poder na contemporaneidade. 2010. 178 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ASANTE, K. W. Commonalities in african dance: an aesthetic foundation. In: ASANTE, M. K.; ASANTE, K. W. **African culture:** the rhythms of unity. New Haven: Greenwood, 1985.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União.** Poder Legislativo. Brasília, DF, 11 mar. 2008. Seção 1, p. 1. Disponível em: <<https://goo.gl/mmjVqR>>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- BIÃO, A. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-22.
- BIÃO, A. et al. (org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** São Paulo: Annablume, 2001.
- CUNHA JR., H. A História Africana e os elementos básicos para seu ensino. In: LIMA, I. C.; ROMÃO, J. (org.). **Negros e currículo.** Florianópolis: Atilênde, 2001. (Série Pensamento Negro em Educação, Vol. 2).
- JEUDY, H.-P. **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LABAN, R. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.
- LUZ, N. C. P. Bahia a Roma negra: estratégias comunitárias e educação pluricultural. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, set. 2002. p. 1-18.
- MACEDO, M. J. **Abdias do Nascimento:** a trajetória de um negro revoltado (1913-1968). 2006. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MARTINS, S. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.
- MELO, G. Divina, tu és, Mercedes Baptista! **Salgueiro,** Rio de Janeiro, 18 ago. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2vCSRtG>>. Acesso em: 27 jun. 2015.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999. (Coleção Identidade Brasileira).
- OLIVEIRA, N. N. **Dança afro-sincretismo de movimentos.** Salvador: Ufba, 1991.

- _____. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, de 1971 a 1978. 2006. 317 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- _____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro:** nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- PRADIER, J.-M. Etnocenologia: a carne do espírito. Tradução Armindo Bião. **Revista Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n. 1, p. 9-21, 1997.
- SÁNCHEZ, L. M. M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SERRANO, L. S. **Corpografias:** uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti. 2010. 215 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- SILVA JR., P.M. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

Recibido el 26/06/2017

Aprobado el 26/06/2017

Publicado el 05/09/2017



TEATRO HILLBROW: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E POLÍTICAS DE UM TEATRO ATUANDO NA LOCALIDADE AFRO-MIGRANTE DE JOHANNESBURGO – ÁFRICA DO SUL

*HILLBROW THEATER: HISTORICAL AND POLITICAL PERSPECTIVES
OF A THEATER ESTABLISHED IN THE AFRO-MIGRANT LOCALITY OF
JOHANNESBURG – SOUTH AFRICA*

*TEATRO HILLBROW: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS Y POLÍTICAS DE
UN TEATRO ACTUANDO EN EL BARRIO AFRICANO-MIGRANTE DE
JOHANNESBURGO, SUDÁFRICA*

Adriana Miranda da Cunha

Adriana Miranda da Cunha

Doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua como pesquisadora em questões ligadas à performance, políticas do corpo, corporeidade e subjetividade.

Resumo

Este texto tece diretrizes de um estudo de caso sobre as práticas teatrais de um teatro inserido no contexto pós-apartheid da África do Sul, de contorno político-social. Este teatro é feito pelo grupo estabelecido no Teatro Hillbrow, na cidade de Johannesburgo. No contexto em que o grupo se insere, configuram-se cosmologias existenciais de saberes múltiplos devido ao legado de separatismo étnico e à intensa mobilidade histórica de africanos no local. Os moradores do bairro, em sua maioria constituída de imigrantes, buscam sentidos de cidadania possíveis entre arranjos e acordos sociais baseados na precariedade e na transitoriedade. Este teatro abriga hoje a Outreach Foundation, uma organização não governamental (ONG) que desenvolve programas de desenvolvimento teatral que se relacionam com complexidades sociais tamanhas, que operam como uma plataforma de fruição em arte, educação e transformação para os jovens participantes.

Palavras-chave: Teatro em contexto, Teatro Hillbrow, Migração, Arte política.

Abstract

The text provides guidelines for a case-study of political and social aspects on theatrical practices of a theater set in the post-apartheid context of South Africa. This theater is made by the group established at the Hillbrow Theater in the city of Johannesburg. In the context of this group, existential cosmologies of multiple knowledges are formed due to the legacy of ethnic separatism and the intense historical mobility of Africans in the area. Residents of the neighbourhood, mostly migrants, seek meaningful citizenship between social arrangements and agreements based on precariousness and transience. This theater houses today the Outreach Foundation, a non-governmental organization (NGO) that develops theatrical development programs immersed in a context of such enormous social complexities that they operate as a platform for art, education and transformation for the young participants.

Keywords: Theater in context, Hillbrow Theater, Migration, Political art.

Resumen

El texto teje directrices de un estudio de caso de contornos sociales y políticos en las prácticas teatrales de un teatro que se inserta en el contexto del posapartheid de Sudáfrica. Este teatro es realizado por el grupo establecido en el Teatro Hillbrow, en Johannesburgo. En el contexto de este grupo hay cosmologías existenciales del conocimiento múltiple debido a la herencia de separación étnica y a la movilidad histórica intensa de los africanos en este lugar. Los residentes del vecindario, en su mayoría inmigrantes, se encuentran en busca de posibles direcciones de ciudadanía entre los acuerdos sociales y acuerdos basados en la precariedad y transitoriedad. Este teatro actualmente alberga al Outreach Foundation, una organización no gubernamental que desarrolla los programas de desarrollo teatrales inmersos en un contexto de grandes complejidades sociales, operando como una plataforma de disfrute en el arte, educación y transformación de los jóvenes participantes.

Palabras clave: Teatro en contexto. Teatro de Hillbrow. Migración. Arte político.

A questão da memória em Hillbrow, o bairro¹

Hillbrow, um bairro localizado na região central da cidade de Johannesburgo, África do Sul, é hoje considerado uma das principais áreas de diversidade humana no mundo por conta do grande número de ocupações, legais e ilegais, de imigrantes vindos principalmente de todo o continente africano. Lugar de resiliência, reinvenção e caos, o bairro vem sofrendo contínuas intervenções do Estado e da iniciativa privada, que o veem como um local complexo e de oportunidades para a exploração imobiliária. Por ser um bairro de abandono em termos de políticas públicas, é também um bairro de interesse

1. Este é um trecho da tese de doutorado da autora, que se encontra em processo e em fase de desenvolvimento textual, com pesquisa em andamento desde de 2016, e que prevê seu término em 2020. Aqui estão algumas premissas descritivas do projeto do Teatro Hillbrow. O trabalho de campo será dividido em dois momentos: de julho a dezembro de 2017 e outro no segundo semestre de 2018. O objetivo da pesquisa é historicizar e analisar as práticas teatrais do Teatro Hillbrow, inseridas no contexto pós-apartheid.

para os processos contínuos de gentrificação², que visam altos lucros. Os conceitos de reinvenção e reformulação urbanas são continuamente cooptados por ações do mercado imobiliário, bem como do poder político, fazendo que as dinâmicas de higienização, com a consequente marginalização dos mais pobres, seja uma ação naturalizada em algumas áreas da vizinhança.

O bairro, repleto de arranha-céus construídos na era de ouro da construção civil e dos investimentos internacionais entre as décadas de 1960 e 1970, foi, durante longo período, morada da população branca da cidade. Porém, a partir de 1980, passou a ser vista como “área cinza” por conta da presença, principalmente, de indianos e coloridos³. Nesse período e durante a década posterior, muitos de seus prédios foram continuamente abandonados, resultado do movimento civil que antecede a queda do apartheid⁴ e o período de transição⁵. Esse foi um tempo significativo no qual o país encontrava-se à beira de uma guerra civil. No entanto, a intensa campanha de pacificação nacional, que teve como principal porta-voz o líder Nelson Mandela, fez com que as ondas de reocupação dos bairros centrais da capital Johannesburgo, ocorridas a partir de 1990, tornassem-se conflitos contidos em determinados locais. Esses arranha-céus, alguns conhecidos hoje como *Isinyama* ou prédios escuros (WILHELM-SOLOMON, 2013), são permeados por muitas disputas espaciais ligadas a questões sociopolíticas e étnicas. Tais abandonos ocorreram concomitantemente, primeiro, por parte dos brancos que ali viviam

2. Gentrificação, termo forjado pelos estudos urbanistas, que prevê a revitalização de áreas decadentes de partes das cidades ou bairros, pautada no embelezamento e aumento do comércio, seguido da valorização imobiliária, que geralmente desconsidera a parte mais pobre da população, tornando-se uma forma de revitalização extremamente excludente (BREMNER, 2000).

3. Tradução de: *coloured*. Categoria oficial de raça, nos períodos apartheid e pós-apartheid, que designa mestiços, povos negros descendentes dos Khoi-San (negros indígenas com coloração de pele mais clara), indianos, árabes, judeus e em alguns períodos, chineses.

4. Regime legislativo estabelecido em 1948 baseado na distinção de raças que previa uma série de privilégios socioeconômicos e separava as regiões geograficamente, em áreas para brancos, coloridos e negros, prevendo passaportes de autorização para circulação dos negros em determinadas áreas restritas para brancos, e alguns privilégios para os coloridos que eram mestiços, indianos, árabes, e os herdeiros do povo Khoi-San (que possuem feições suaves e pele de cor mais clara). O regime foi responsável pelo desalojamento de milhares de famílias negras e indígenas, bem como a prisão e morte de ativistas negros e brancos que lutavam contra ele. Seu fim se deu em 1990.

5. Período mais crítico entre 1990 e 1994, quando o primeiro presidente negro se elege, Nelson Mandela, e que se estende até os dias de hoje prevendo a transferência dos poderes político e econômico das mãos dos brancos para os negros.

em maioria até a década de 1970; depois por múltiplas ondas de ocupações por parte de sul-africanos negros de distintos grupos étnicos e, posteriormente, por imigrantes vindos de outros países africanos buscando asilo político.

O movimento migratório de africanos para a África do Sul intensifica-se devido ao panorama conflituoso que o continente africano enfrenta a partir da década de 1950 com as diversas guerras eclodidas por conta das lutas libertárias e em resposta ao imperialismo protecionista europeu. Outro fator fundamental que acirra a migração para o país é a opressão econômica mundial, que no século XX tem como característica marcante a extrema desigualdade, assolando muitos países africanos com a pobreza e forçando o início de um dos maiores movimentos migratórios negros da história ocidental moderna. Portanto, por meio da topografia histórica de Hillbrow é possível acessar camadas da memória territorial africana que vão além daquele bairro específico, mas relacionada às rotas humanas naquele continente, impregnadas de histórias de lutas e injustiças.

Em Hillbrow, por conta de sua memória migratória, as dinâmicas constitutivas das relações sociais são forjadas na transitoriedade: de teto, de modos, de subsistência, de infraestrutura e de senso de cidadania. No entanto, em meio a tantas formas de precariedade, surgem modos estruturantes de relação que se sustentam e se protegem, que se fazem-desfazem-refazem e que, na sua transitória duração, são como vínculos solidificados em pontes necessárias para as travessias existenciais. Nesses modos estruturantes de relação, belos e muitas vezes sujos, há a formação de guetos nos quais a sobrevivência depende de arquiteturas relacionais às quais um ser se encontra com o outro por meio de identidades múltiplas, mas também por meio do medo. A localidade é, ao mesmo tempo, lugar de entrada de imigrantes, lugar de transição de alguns modos de vida para outros, e lugar de resistência ao abandono político e social daquela sociedade de Johannesburgo imersa em políticas extremas de securitização⁶, parte da economia de perfil fortemente neoliberal.

6. Termo amplamente explorado por Bauman (2003), Negri e Hardt (2016) que se refere ao processo de transformação política de base capitalista, com raízes profundamente neoliberais e tem como consequência a extrema desigualdade econômica; o aumento da criminalização; a violência; e a insegurança civil. Para proteger as elites desse processo, surge então o mercado da segurança privada. Esse seria então o processo de securitização das sociedades contemporâneas.

Teatro Hillbrow: perspectivas históricas e políticas de um teatro atuando na localidade afro-migrante de Johannesburgo – África do Sul

A existência de alguns prédios conhecidos como “prédios maus” (*bad buildings*) ou “prédios escuros” (*dark buildings*) revela aspectos da contradição social relacionada à desigualdade e ao abandono. Eles são locais para não estar – são desprovidos de condições mínimas de sobrevivência, já que não possuem luz, água ou coleta de lixo. No entanto, eles acomodam centenas de famílias, inclusive crianças e jovens, que migram de muitos países da África buscando melhores condições de vida. Ao chegar a Johannesburgo esses imigrantes enfrentam dinâmicas de dificuldade extrema, se veem desprovidos de seus bens, documentos, familiares, conexões, cultura e encontram níveis por vezes exacerbados de xenofobia, burocracias indevidas, corrupção por parte das instituições governamentais, duras leis para asilo político, perseguição policial, deportação, extorsão, submissão, extrema pobreza, desemprego, falta de moradia, fome, insalubridade, estigmatização e marginalização (WILHELM-SOLOMON, 2013; LANDAU, 2014).

Figura 1 – Um dos prédios ocupados, conhecidos como prédios escuros (*dark buildings*), este localizado na divisa não gentrificada entre Hillbrow e Centre Building District (CBD). Foto de minha autoria, tirada durante a passeata dos estudantes contra os ataques xenofóbicos ocorridos em 2013



É neste contexto, de ontologias diversas e de memórias justapostas, que se encontra o Teatro Hillbrow. Ele se sustenta por meio de práticas diversas de subsistência, ativismo e arte. O espaço teatral, que é hoje conhecido por

Teatro Hillbrow, tem uma grande relevância para crianças e jovens moradores da localidade, pois tornou-se um espaço de estar, e de criação de sentido de muitas das dinâmicas vividas por eles. Sem muitas opções de espaços urbanos públicos ou comunitários, como praças e parques, o teatro é um dos poucos locais seguros em que jovens e crianças, sul-africanas e imigrantes, podem ter acesso, antes ou depois do horário escolar.

No espaço configuram-se sete frentes de trabalhos comunitários: o Projeto Teatro Hillbrow, o Projeto Jovem Dia-Visionário, o Centro de Música, o Centro de Aconselhamento, o Centro de Artesanato, o Centro de Computação, e a Colônia de Férias⁷. Por conta da abrangência das frentes de atuação junto com comunidade, o espaço do Teatro Hillbrow cumpre múltiplos papéis naquela comunidade. Ali opera a Outreach Foundation, uma organização não governamental (ONG) inaugurada em 2009, que coordena tais frentes de atuação com coordenadores específicos em cada área. No projeto teatral, o coordenador Gerard Bester, nascido e criado no bairro, conhece, visceralmente, as narrativas das ruas que compõem o bairro, bem como as memórias da edificação daquele espaço teatral. Bester era uma criança do bairro quando o teatro foi erguido.

O foco desse relato encontra-se no Projeto Teatro Hillbrow. Busco descrever alguns aspectos relevantes das práticas teatrais desenvolvidas no espaço, bem como da fricção entre arte e política contidas em tais práticas. Mais especificamente, estou interessada nas memórias das pessoas que ali coexistem ou trabalham e que refletem a topografia histórica do bairro. As memórias tecem uma colcha de retalhos que representam a realidade transitória do bairro, numa retroalimentação temática entre vida e arte, como veremos mais à frente no texto.

No projeto existem dois programas distintos de engajamento com a localidade. O primeiro é o After School Programme, no qual moradores da vizinhança (*neighbourhood*) se deslocam até o espaço teatral, e dois facilitadores atuam juntamente com os participantes: Gcebile Dlamini, que trabalha com os alunos secundaristas e adolescentes, e Sibusiso Nkwethu Hadebe, que atua com os alunos primários e as crianças. O segundo é o High School Programme, no qual

7. No original: The Hillbrow Theatre Project, Day-vision Youth Project, Music Centre, Counselling, Boitumelo Craft Centre, Computer Centre, Kid's week.

facilitadores vão às escolas secundárias ao redor do bairro, e no bairro Soweto⁸. Este segundo programa encontra-se sob o gerenciamento de Linda Michael Liwewe Mkhwanazi (Mike) e Malvin Phana Dube (Phana), que coordenam cerca de 31 facilitadores que operam nas escolas. O programa resulta no festival anual High School Drama Festival, que reúne os participantes vindos das escolas.

Para melhor compreender as dinâmicas das práticas teatrais que ali ocorrem, dinâmicas estas atravessadas pelo contexto no qual estão inseridas – sendo o contexto a razão de sua existência, a própria potência de sua força de ação e criação – alinho-me com uma estrutura teórica capaz de iluminar nossa compreensão. Vejo no termo “teatro em contexto” esculpido por Hugo Cruz, por ora, uma possibilidade justa de nomeação ao tipo de teatro que o grupo desenvolve. Essa premissa foi pensada diante das conversas mantidas com os fazedores de teatro do projeto Hillbrow e da percepção de que muitas das temáticas trabalhadas, tanto em sala de aula quanto em espetáculos, nascem das próprias experiências vividas pelos moradores no bairro.

Penso que as zonas de liminaridade⁹ – aquelas orlas sociais transitórias nas quais as hierarquias são temporariamente suspensas durante os ritos – se manifestam naquelas práticas representadas tanto no teatro como na vida dos participantes. O conceito de liminaridade fala sobre a dialética relação entre as estruturas e antiestruturas sociais que se tornam permeáveis durante os rituais, no caso, teatrais. A liminaridade seria um espaço/tempo transitório “entre” o antes e o depois, no qual o sujeito vivencia uma condição social efêmera fora de sua estrutura social. Para Turner (1995), é nesse espaço que se originam as *communitas*¹⁰, em sendo seus pressupostos o surgimento espon-

8. Soweto, abreviação de *South Western Town*, é o bairro negro criado quando houve o estabelecimento do apartheid, para onde foram deslocados todos os negros que viviam nas regiões que foram decretadas como “apenas brancos” (*whites only*). Bairro onde morava Mandela quando foi preso, e, hoje, sua casa transformou-se num museu. Foi no bairro também que houve a insurreição das crianças negras (1976) contra o ensino do idioma africâner e maus tratos em suas escolas, onde muitas foram mortas pela polícia dando início aos violentos enfrentamentos civis que resultaram no fim do regime separatista.

9. Relaciono-me aqui com que foi, primeiramente, cunhado por Victor Turner (1995) em seus estudos sobre rituais e performance *Ndembu*, que é amplamente explorado por Ileana Diéguez Caballero no livro *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2011).

10. Termo esculpido por Vitor Turner a partir dos estudos sobre a liminaridade e as simbologias subjacentes nos rituais, que se refere a uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados (NOLETO; ALVES, 2015).

tâneo, a autogestão, a autonomia e a não hierarquia. Nesse sentido, o projeto teatral, naquele contexto social, cumpre um papel importante enquanto arte política para aqueles jovens e crianças na construção de ideias de cidadania.

Peter Pál Pelbart (2008), quando escrutiniza teorias sobre o comum em sua cartografia da grupalidade, constrói uma topografia de conceitos atuais acerca dos arranjos sociais que criam paradigmas de comunidade. Tais paradigmas não se relacionam com pensar o conceito de comunidade sob uma ótica de simplificação das relações sociais por meio de unidades identitárias, ao contrário, pensar arranjos comunitários na contemporaneidade pressupõe a não homogeneidade, a pluralidade, a diversidade e multidimensionalidade.

Acredito que a problematização do conceito da vida em “comum-unidade”¹¹, da vida na vizinhança e das múltiplas precariedades dos vínculos em espaços nos quais a economia do abandono (POVINELLI, 2011) impacta a constituição existencial das vidas dos seres humanos no liberalismo tardio. Há formas de resistência por parte das minorias que se configuram a partir de um “aquilo-outro”¹², um barulho que se produz em todos os arranjos, que produzem simultaneamente seus desarranjos e rearranjos, para desafiar formas engessadas de poder. Identifico, no bairro, um tipo de inserção naquele contexto sociopolítico, que por si só já possui especificidades históricas e características de imbricamentos complexos que perpassam categorias de raça, gênero e classe, mas também de nacionalidade, de segurança civil, de necropolítica, de cidadania, de mobilidade humana e migração e de compreensão dos impactos das forças econômicas de constituição neoliberalistas que operam global e localmente na África.

Os interesses nesse espaço/tempo chamado Teatro Hillbrow e suas práticas teatrais vão além do registro técnico categórico ou analítico de premissas de um teatro em contexto, na comunidade/vizinhança. Eles justamente se entrelaçam com geontologias, ou seja, com justaposições possíveis entre a biopolítica e a ecologia política, questionando as estruturas de vida/não vida na relação entre poder, política e ética.

11. Aqui, brinco com as palavras...

12. Termo esculpido pela antropóloga e filósofa Elizabeth Povinelli em *Geontologias do aquilo-outro* (2016).

Apontamentos sobre o teatro Hillbrow: estruturas, relatos, memórias, encontros, travessias, processos e pensamentos

O lugar da “precariedade, em diálogo com a vida” (CABALLERO, 2011 p.20).

O Teatro Hillbrow localiza-se na esquina da rua Kapteijn com a rua Edith Cavell – ambas as ruas, com nomes ligados à história de brancos europeus, revelam as contradições da própria história do passado do bairro. Edith Cavell, por exemplo, foi uma enfermeira britânica, branca, considerada heroína na Primeira Guerra Mundial. Ela servia à Cruz Vermelha e, de forma oculta, atuava como facilitadora de fugas de prisioneiros de guerra em Bruxelas. Foi delatada depois de salvar centenas de vidas e, mesmo com a indignação dos aliados e países neutros, como os Estados Unidos, por sua condenação, foi executada pelo exército alemão em outubro de 1915. Kapteijn é um sobrenome comum holandês, que demonstra a presença branca no passado de Hillbrow.

A edificação externa do teatro é simples, não parece um teatro e nem possui nenhuma arquitetura tradicional dos teatros de origem europeia. Ele foi construído na década de 1970 numa iniciativa de desenvolvimento missionário da Igreja Luterana Alemã, que edificou uma escola alemã (que existe até os dias de hoje); um asilo alemão; e o teatro, inaugurado sob o nome Andre Huguenot Theatre. De sua inauguração até o período do fim do apartheid, o espaço tinha um perfil bastante conservador e apresentava textos dramáticos de autores britânicos e africanos para a comunidade branca local.

Com a queda do apartheid, o bairro entra no período chamado de transição, que prevê a redistribuição de privilégios sociais, econômicos e institucionais, e o espaço teatral é esvaziado de sentido naquela configuração pela própria reocupação negra no bairro. A igreja luterana, então, resolve oportunizar iniciativas artísticas que pudessem criar conexões com a nova realidade do entorno e convida fazedores de teatro negros que ali atuavam a desenvolver projetos de cunho comunitário. Acontece que, durante a transição, os registros de memória do espaço foram perdidos. Não há fontes de pesquisa construídas que disponham das narrativas dos fatos ocorridos naquele tempo/espaço.

O que há são as vagas histórias orais de conflitos e de disputas, que parecem ser dolorosas para aqueles que as viveram. Nas conversas que tive até agora para esta pesquisa, que se encontra em andamento, as três pessoas que viveram naquele período e que ali permanecem atuando, demonstraram hesitação ao falar sobre ele. É como se a memória deste período fosse não visitável ou irrelevante, ou ainda como se elas estivessem há muito tempo enterradas ou esquecidas – falam como se o agora fosse desconectado do antes.

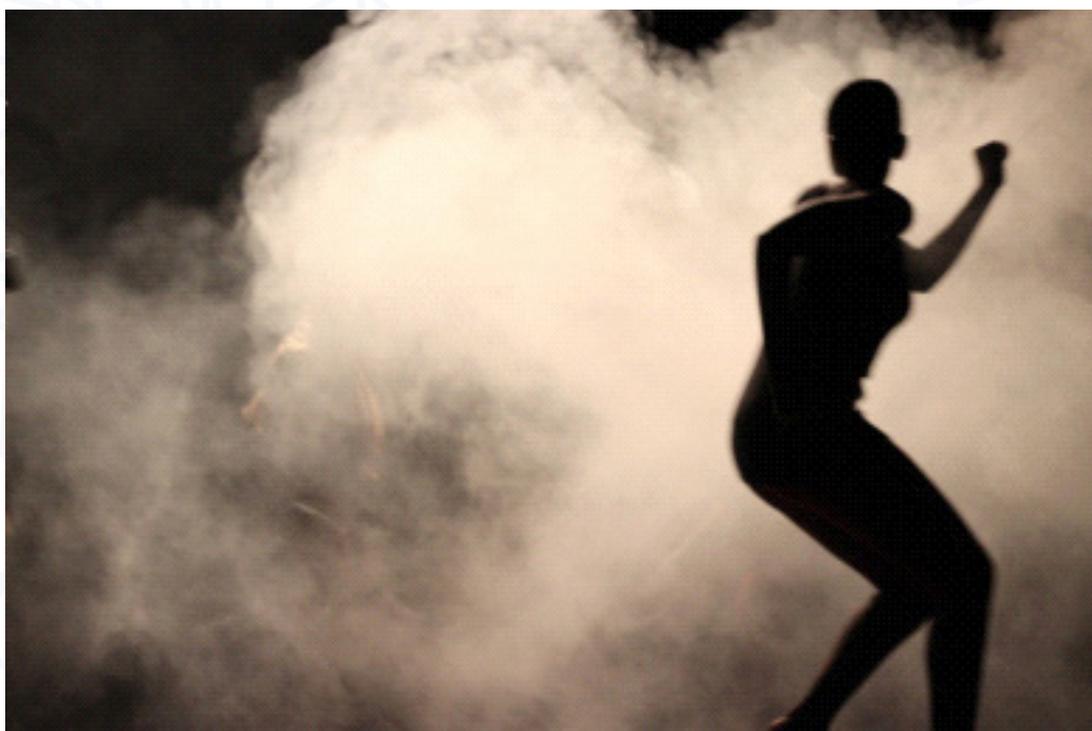
O teatro fica no primeiro andar de um prédio de arquitetura moderna, com sacadas desiguais de concreto aparente. A sala de apresentações possui a capacidade de acomodar setecentas pessoas, um palco de madeira antiga com proscênio, cortinas, coxias, bastidores, equipamento de luz e som. As cadeiras vermelhas, que devem ter sido um dia confortáveis, estão desgastadas e desbotadas pelo tempo. Os corredores e escadas ao lado da sala de apresentações levam às salas de aulas na parte de trás do teatro. O cheiro é de história antiga. Ali acontecem as aulas/encontros entre facilitadores e participantes. Na parte externa no pátio de trás foi inaugurado, em 2013, a ala nova do teatro, com duas salas construídas com forte estrutura de ferro, piso laminado de madeira e amplas janelas de vidro. Anexo à esta parte, foi construído um anfiteatro em estilo grego, para apresentação de dança, teatro e música.

Nessas premissas, juntamente com algumas salas no primeiro andar, funcionam as sete frentes de trabalho da Outreach Foundation, a ONG mista em raças e nacionalidades, que ainda mantém fortes vínculos com a Igreja Luterana Alemã – ainda proprietária do imóvel. De acordo com Gerard Bester, o coordenador do projeto teatral, a relação com a igreja é historicamente complexa e confusa.

O Projeto Teatro Hillbrow, ou apenas Teatro Hillbrow, tem em seu time seis facilitadores que coordenam dois programas principais: o After School Programme e o High School Programme. O After School acontece dentro das premissas do teatro, e tem como facilitadores principais Gcebile, responsável por alunos da faixa etária entre 13 e 17 anos, e Sibusiso, que atua com crianças entre 4 a 12 anos. Sibusiso conta que é bastante desafiador trabalhar com esta faixa etária, pois os encaminhamentos se diferenciam muito entre os grupos estabelecidos de acordo com os horários de atividade. Ele

prefere, por vezes, separar os participantes em dois grupos para poder oferecer atividades mais adequadas de acordo com as faixas etárias. Sibusiso fala também da inconstância de seus grupos, pois as crianças são muito suscetíveis às vidas dos pais e suas jornadas de trabalho. Já Gcebile pode desenvolver trabalhos de maior consistência, uma vez que seus participantes tendem a ser mais independentes podendo se comprometer com a continuidade dos processos criativos. Gcebile dirigiu o espetáculo *Isaro: aquele que foi esquecido* em processo colaborativo com os participantes em 2011, e que vem sendo apresentado desde então. Em 2016, o espetáculo foi premiado no Grahamstown Festival, um dos mais importantes festivais nacionais de artes da África do Sul.

Figura 2 – Cena do espetáculo *Isaro: aquele que foi esquecido*, sob a direção de Gcebile Dlamini, que estreou em 2011 e segue sendo apresentado em festivais. Foto sem autoria



O High School Programme cumpre um papel importante de disseminação do teatro como prática de criação de sentido existencial, pois acontece fora do teatro, nas escolas primárias e secundárias da região central e em Soweto, e é coordenado por Mike e Phana. Eles são os facilitadores mais antigos do espaço, uma vez que já estavam atuando ali antes da constituição do Outreach em 2009. Por isso, eles fazem parte do grupo de idealizadores desse projeto, que começou com apenas algumas escolas ao redor do Teatro

Hillbrow e hoje são, aproximadamente, quarenta escolas participando anualmente do projeto. Eles coordenam cerca de 31 facilitadores que atuam *in loco* nas escolas e, a partir desse projeto, acontece o High School Drama Festival. Em 2016, foi a décima segunda edição e participaram cerca de 450 jovens. Este projeto, portanto, trabalha o ano todo em produções teatrais nas escolas e, no final do ano, elas são apresentadas no Teatro Hillbrow numa grande celebração comunitária.

Gerard Bester é ator/facilitador/educador formado em artes dramáticas pela Wits University e fez especialização no Instituto Laban, em Londres, em Teoria do Movimento, durante quatro anos. Desde sua formação, despertou forte interesse pelos trabalhos comunitários, desenvolvendo projetos de teatro e dança em Soweto, antes de juntar-se ao Hillbrow. Nasceu e foi criado no bairro, é branco, ativista gay, casado e tem dois filhos negros adotados. Em sua adolescência, mesmo quando houve o período de transição, sua família permaneceu no bairro. Sua mãe, que engravidou muito jovem, em 1968, era ativista antiapartheid e, segundo ele, “ela só não era tida como feminista porque naquela época não tinha isso”, disse em entrevista concedida para esta pesquisa.

Gerard Bester vem coordenando o Hillbrow desde 2009, a convite da Outreach. Na época, trabalhava fortemente em Soweto, e achou que seria uma excelente oportunidade retornar às suas origens para trabalhar pelo bairro onde nasceu. Porém, fala repetidamente sobre desistir do trabalho no espaço por conta das dinâmicas de transformação. Apesar de sua origem simples e de luta, de seu trabalho comprometido com a arte política e com o social, ele faz de sua vida um ato ético (CABALLERO, 2011) e sente a pressão de discursos sobre racismo institucional por ser um branco ocupando um cargo de liderança num teatro localizado num bairro majoritariamente negro.

Porém, os relatos coletados até agora não demonstram que, na estrutura interna do projeto, os facilitadores estejam descontentes com o fato de Gerard ocupar um cargo de liderança, ao contrário, sem que esta questão tenha sido trazida à tona, todos os facilitadores com quem conversei até agora demonstram profunda gratidão, respeito e admiração por ele. Todavia, no mapeamento dos relatos pude ter poucas, porém longas, conversas com os facilitadores do Teatro Hillbrow. A partir delas, as histórias se revelam, lentamente, sobre o

agora e o antes – ainda que sobre o antes os relatos sejam temerosos ou tímidos. Há indícios de que a coleta de relatos acerca do período específico da transição, entre 1990 a 2009, quando então a Outreach Foundation se estabelece ali, revelará mais a frente na pesquisa, cosmologias importantes da configuração das práticas teatrais atuais. Relatos como o do facilitador Linda Mike, na época um menino imigrante em situação de rua e com uma longa trajetória de travessias, servem como pistas.

Nascido na Zâmbia, de mãe sul-africana e pai zimbabuense, fugiu com seus pais de sua cidade natal para o Zimbabwe quando a Guerra do Cobre eclodiu. Estabeleceram-se na região de Matabeleland do povo Ndebele, majoritariamente engajado na ascensão no partido popular ZAPU (Zimbabwean African Popular Union). Quando Robert Mugabe do ZANU (Zimbabwean African Nacional Union) sobe ao poder, em 1980, como líder mão de ferro que expulsa os brancos colonizadores do país. Porém ele promove, por meio de incitações contraditórias, o genocídio do povo Ndebele de Matabeleland, seus opositores do ZAPU. Mais uma vez, a família foge para salvar-se da guerra e aporta em Soweto, onde a mãe possuía família de origem Zulu. Contudo, na cultura Zulu há o *lobola*, dote pago pelo noivo para a família da noiva. O pai de Mike nunca havia pagado o dote, pois além de não estar em solo sul-africano quando se casaram, não fazia parte de sua cultura essa tradição. Quando a família chegou na África do Sul, sua condição econômica era desfavorável, e ele não tinha como pagar o *lobola*. Os filhos do matrimônio, então, não foram aceitos pela nova família, e tiveram que viver nas ruas do centro de Johannesburgo. Mike, naquela época com 11 anos, para sobreviver nas ruas, fazia apresentações ritualísticas com máscaras ancestrais “pois era a única coisa que eu sabia fazer”, conta ele.

Foi assim que Mike conheceu Michelle Barrow, uma facilitadora em teatro do oprimido que atuava em Hillbrow naquele momento oferecendo oficinas. Michelle Barrow é negra, caribenha, de Bridgestown – Barbados, uma pequena ilha entre a Martinica, Trinidad e Tobago. Numa pesquisa virtual descobri que ela é professora da Universidade de West Indies, na Jamaica e que é contadora de histórias, além de seguir com as práticas do teatro do oprimido. Ela estava em Hillbrow, no período de transição do país, trabalhando com um grupo de meninos em situação de rua, usando teatro fórum, e

assim montaram a peça *A esperança perdida*¹³ apresentada no próprio teatro. Mike conta que nunca mais deixou de fazer teatro, nem deixou o espaço, e que hoje ele tenta fazer pelos outros meninos, o que um dia fizeram por ele: indicar caminhos de sentido de vida por meio da arte. Ele, juntamente com o facilitador Phana Dube, atuam ali há aproximadamente vinte anos e ambos testemunharam a transformação do bairro.

Phana Dube trouxe relatos igualmente ricos. Ele é nascido em Zimbábue, em Matabeleland. Nos primeiros anos de tomada do poder por Mugabe – o herói que liberta a antiga colônia inglesa de Rhodesia em 1979 e torna-se ditador feroz a partir de 2000 – a educação do país era considerada umas das melhores do continente africano. No currículo constavam estudos de filosofia, política e artes. Phana conheceu o teatro já na escola fundamental e ali desenvolvia danças tradicionais Ndebele. Quando Mugabe iniciou o processo de extermínio de seus opositores, Phana foi enviado por seus pais à Johannesburgo para viver com a irmã mais velha. Ele dançava nas ruas da cidade por subsistência, quando foi convidado a se juntar ao Projeto Muka¹⁴, de danças tradicionais, voltado para meninos em situação de rua, em Hillbrow. Em 2008, viajou com o Muka para Hamburgo, na Alemanha, onde se apresentou com o grupo Wilde Fire¹⁵, e em seu retorno, foi convidado a trabalhar como facilitador no teatro. Augusto Boal (2012) e Paulo Freire (2013) foram referências citadas por todos os integrantes do projeto.

Sem apoio governamental ou privado, o espaço usa como dispositivo de sustentabilidade o aluguel de salas internas do teatro para cultos de igrejas pentecostais nas horas vagas, o que se torna um grande paradoxo de valores e de sacralidade. Enquanto o fazer teatral busca uma discussão política e um olhar crítico da realidade, os cultos religiosos pentecostais visam a uma docilização dos seus seguidores. Mesmo com essa contradição, o aluguel das salas para cultos é crucial, pois viabiliza o projeto teatral. A ONG luta para sua permanência e subsistência também por meio de doações. Apesar das dificuldades, os projetos estabelecem uma relação continuada com a comunidade,

13.No original: *The lost hope*.

14.Disponível em: <<https://goo.gl/QgrLgG>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

15.Disponível em: <<https://goo.gl/Gz4vyH>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

podendo investir na construção de integração e resiliência, usando a realidade do entorno como temática principal em suas discussões.

Por fim, as premissas que sustentam o pensamento crítico desse fazer teatral, que se situa nas bordas do político e do social, são muito imersas nas questões humanas da memória daqueles que transitam no espaço. A dinâmica de criação de sentido existencial a partir de práticas teatrais que bebem da fonte da vida no bairro resulta na formação de jovens cidadãos que pensam criticamente suas experiências ali. É esse tipo de teatro – relacional, que se mistura e que se envolve com questões sociais e que vão além da estética – que instiga seus criadores e facilitadores.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.
- BREMMER, L. Reinventing the Johannesburg inner city. **Cities: The International Journal of Urban Policy and Planning**, Amsterdam, v. 17, n. 3. p. 185-193. 2000.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UFU. 2011. p. 208. (Coleção teoria Teatral Latino Americana).
- FREIRE, P. **A pedagogia do oprimido**. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. 253 p.
- LANDAU, L. B. **Mobility and metanarrative**: revisiting South African social science through migration and displacement. In: INAUGURAL LECTURE UNIVERSITY OF THE WITWATERSRAND, 18 jun. 2014, Johannesburg.
- NEGRI, A.; HARDT, M. **Declaração, isto não é um manifesto**. Tradução Carlos Szlak. 2. ed. São Paulo: N1 Edições, 2016.
- NOLETO, R. S.; ALVES, Y. C. Liminaridade e communitas: Victor Turner. In: A Enciclopédia. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo. 8 dez. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/nt1QBX>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI F.; GARCIA S. (org.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural. 2008. p. 33-37.
- POVINELLI, E. **Economies of abandonment**: social belonging and endurance in late liberalism. Durham: Duke University Press, 2011.
- POVINELLI, E. Geontologia do aquilo-outra. Tradução: Adriana Miranda da Cunha e Paloma Bianchi. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2. n. 27, p. 418-422, 2016.

TURNER, V. **The ritual process**: structure and anti-structure. Piscataway: Transaction Publishers. 1995. 213 p.

WILHELM-SOLOMON, M. Prophets of the city. In: PAMPALONE, T.; ACCONE, D. **Writing invisibility**: conversations on the hidden city. Johannesburg: Mail and Guardian; Milwaukee: ACMS, 2013. p. 34-46.

Recebido em 24/04/2017

Aprovado em 10/06/2017

Publicado em 05/09/2017



O JARDIM DAS FLORES DE PLÁSTICO: CAMINHOS POÉTICOS DE UM TEATRO NEGRO E PERIFÉRICO*

*O JARDIM DAS FLORES DE PLÁSTICO:
POETICS WAYS OF A BLACK AND PERIPHERAL THEATER*

*O JARDIM DAS FLORES DE PLÁSTICO:
FORMAS POÉTICAS DE UN TEATRO NEGRO Y PERIFÉRICO*

Altemar Di Monteiro

Altemar Di Monteiro

Ator e diretor do Nóis de Teatro, em Fortaleza.
Atualmente é doutorando em artes da cena
pela Escola de Belas-Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais.

* Texto integrante da dissertação de mestrado *Caminhares periféricos: Nóis de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo* (MONTEIRO, 2017) pela Universidade Federal do Ceará, com bolsa Funcap e orientação de Héctor Andres Briones Vásquez.

Resumo

Levantando discussões a partir de *O jardim das flores de plástico – Ato 3: por baixo do saco preto*, espetáculo-cortejo vencedor do 3º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, montado em 2015 com os atores do Nóis de Teatro, na periferia de Fortaleza, CE, este artigo busca refletir sobre os cruzamentos poéticos e políticos do teatro produzido pelos artistas negros do grupo na tessitura de rearranjos sobre o discurso hegemônico de cidade.

Palavras-chave: Teatro negro, Periferia, Caminhar.

Abstract

Raising discussions from *O jardim das flores de plástico – Ato 3: por baixo do saco preto* winning show at the 3rd National Afro-Brazilian Cultural Expression Prize (Cadon/Petrobras), done in 2015 with the actors of Nóis de Teatro, on the peripheral of Fortaleza -CE, the present article seeks to reflect on the poetic and political intersections of the theatre produced by black artists from the group in the rearrangement of the hegemonic discourse about city.

Keywords: Black theatre, Periphery, Walk.

Resumen

Desde *O jardim das flores de plástico – Ato 3: por baixo do saco preto*, pieza ganadora del 3º Premio Nacional de Expresiones Culturales Afrobrasileñas, montada en el 2015 en la periferia de Fortaleza con los actores del Nóis de Teatro, este artículo propone reflexionar sobre los cruces poéticos y políticos del teatro producido por el grupo de artistas negros en el reordenamiento del discurso hegemónico en la ciudad.

Palabras clave: Teatro negro, Periferia, Caminar.

Experimentar o experimental

A fala da favela

*O nóculo decisivo nunca deixou de ser o ânimo
de plasmar uma linguagem convite para uma viagem.*

(Waly Salomão)

Este artigo busca refletir sobre os cruzamentos poéticos e políticos do teatro produzido pelos artistas negros do Nóis de Teatro na tessitura de rearranjos sobre o discurso hegemônico de cidade. Existente há 15 anos no bairro

Granja Portugal – “Território de Paz” do Grande Bom Jardim¹ – o Nós de Teatro, coletivo do qual participo como encenador teatral, que possui uma produção estética que se forja a partir da relação com o bairro onde moramos, evidenciando uma poética que, na sua singularidade política, aponta para processos de reinvenção da experiência de cidade.

Espectáculo vencedor do terceiro Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras (Cadon/Petrobras), montado em 2015 com os atores do Nós de Teatro², *O jardim das flores de plástico* é uma série de intervenções performativas que surgiu no turbilhão de uma pesquisa que parte do anseio de construir uma arte que dialogue com a cidade. Realizado somente por atores negros, o espetáculo saúda a rua num cortejo cênico, dialogando com e na periferia, tendo como argumento paralelo o debate sobre o abafado genocídio da juventude negra da cidade. A partir da imagem do saco de lixo preto usado por legistas para cobrir cadáveres, começamos, neste trabalho, a nos perguntar sobre o que a sociedade vai julgando como lixo social e humano e o que ela vai relegando a um plano de obliteração. Perguntando-nos sobre quais imagens da periferia urbana vêm sendo reiteradas, o Nós tenta revelar o *que* há de oculto e dissensual por baixo desse saco preto. Marcados pelo ritmo dolente do maracatu cearense, a intervenção tomava as ruas numa ação que se fazia caminhando. Convocando o espectador a caminhar pelo próprio bairro, a cena, a partir da arquitetura e topografia vivenciadas, buscava produzir litígios no discurso do medo e violência que habita a cidade³. A partir desse trabalho e diante das diversas normatizações das vidas e do urbano, pergunto sobre quais os alcances desse teatro, feito na periferia de Fortaleza, na construção de situações poéticas que inflamem dissensos descoloniais em nossa regimentalizada experiência de cidade. Caminhando pelo bairro – seja no processo de montagem do espetáculo ou no que evidenciávamos de experiência ao espectador – topávamos quase sempre com o não dito pelo projeto urbano

1. O Grande Bom Jardim é um amplo território composto por um complexo mapa de bairros da Secretaria Executiva Regional V de Fortaleza.
2. Atualmente o grupo é formado por Altemar Di Monteiro, Edna Freire, Henrique Gonzaga, Kelly Enne Saldanha, Jefferson Saldanha, Amanda Freire, Nayana Santos, Bruno Sodré e Doroteia Ferreira. Para a montagem de *O jardim das flores de plástico – Ato 3*, convidamos ex-integrantes e parceiros para integrar o elenco: Jonas de Jesus, Angélica Freire, Gil de Souza e Gleilton Silva.
3. Para acessar o vídeo-resumo do espetáculo, confira: <<http://bit.ly/2tSmzwQ>>.

oficial, o que nos levava a absorver, passo a passo, uma voz destoante que, aos murmúrios, tem clamado por escuta. Daí que lançando uma voz que parte de uma periferia urbana tecida por artistas negros reflito sobre o que o caminhar, como prática de espaço em fluxo, oferece de potência crítica e criativa para o trabalho do artista que se lança a esse vertiginoso desafio.

Reconhecendo a possibilidade dissensual e descolonial de uma formação discursiva que se rabisca a partir do sensível e incessantemente efêmero do mundo, começamos a reconhecer a insurgência de um teatro que, reagindo à totalização das paralisias, orienta-se a partir do fluxo enquanto desejo e vertigem, gerando rotas de fuga às manobras estratégicas de um urbanismo viciado na higienização e segregação da urbe. Esse intento foi o que contribuiu para pensarmos na realização de um teatro em cortejo, debatendo o entorno de nossa sede, o entorno de nós mesmos: artistas jovens, negros, periféricos. Dessa maneira, todas as vivências com nosso bairro – aliadas ao desejo em produzir e difundir um teatro de matriz negra – e o espetáculo são relevantes, principalmente diante dos alarmantes números do abafado genocídio cometido contra a juventude negra de nossas periferias⁴, estratégia biopolítica de uma cidade que se faz militarizada e esterilizante.

A periferia tem sua cor

América nos conduce a África; las naciones de Europa y Asia se reúnen en Australia; los márgenes de la nación desplazan el centro; los pueblos de la periferia regresan para reescribir la historia y la ficción de la metrópoli.
(Homi K. Bhabha)

Ainda é muito comum ouvir dizer que, no Ceará, não há população negra, que a escravidão praticamente não existiu devido à seca e que aqui só existem comunidades indígenas. Esse discurso faz que muitos ainda não

4. O relatório Índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial 2014, da Presidência da República, reconhece que os “homicídios mostram-se como a grande tragédia da população jovem negra hoje no Brasil” (BRASIL, 2015, p. 14). O relatório menciona ainda “as altas taxas de violência observadas no país contra adolescentes e jovens entre 12 e 29 anos de idade, em especial jovens negros, que, em 2013, foram 18,4% mais encarcerados e 30,5% mais vítimas de homicídios dos que os jovens brancos, segundo dados da 8ª Edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2014)” (Ibid., p. 10).

reconheçam a influência da cultura afro na construção de nossa identidade. Um fato importante que contribui para essa leitura equivocada foi a “abolição” da escravatura que, historicamente, teria acontecido primeiro no Ceará, na cidade de Redenção. Mas o que se esquece de pontuar é que, quando os escravos saíram da situação de cativos, a estratégia fundante da casa-grande foi afastá-los dos centros urbanos e das elites, deixando-os às margens, formando, assim, as favelas e periferias das cidades contemporâneas, que se tornaram a moradia desses novos “cidadãos” que acumulam a discriminação e o preconceito. A periferia tem sua cor.

Nesse contexto, vamos percebendo que, em pleno século XXI, grande parte dos moradores dos bairros periféricos de Fortaleza ainda vieram do interior do Estado, alimentando esses lugares com um estilo de vida que transita entre o tempo acelerado de uma juventude conectada com a informação global e a nostalgia rural de uma geração que tentou sobreviver vindo para as ditas “cidades grandes”. O paradoxo habita inelutavelmente nesses lugares, revelando ao Nós de Teatro tensões socioculturais que são agenciadoras de criação artística. São espaços que produzem imagens que não cessam de se reinventar, um dizer que não cessa de se contradizer, imagens puxadas ora pela totalização de uma visão de mundo absorta pela comunicação em massa, ora, fincada num sentimento de pertencimento e resistência territorial simbólica, afetiva e comunitária. Assim sendo, durante nossos processos criativos, o Nós de Teatro tem-se perguntado sobre o que a periferia pode dizer sobre a cidade, para além da violência que já ouvimos reiteradas vezes a partir de uma visão centralizadora, militarizada, esterilizada, higienizadora e embranquecida.

O que hoje se percebe na construção das cidades contemporâneas, sobretudo em Fortaleza, vista como o segundo maior destino turístico do Nordeste, é um processo de esterilização dos espaços, ou ainda, privatização das afetividades, limitando cada vez mais as práticas de sociabilidades públicas e ocultando os tensionamentos socioculturais e políticos existentes nos discursos que constroem a urbe.

A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em

particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esteriliza qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades. (JACQUES, 2012, p. 14)

Por esse ângulo, parece que as periferias demonstram, mesmo que inconscientemente, um dissenso à noção desse desenvolvimento acelerado da cidade-estéril espetacularizada. Nesses lugares, penso que é possível perceber espaços públicos ainda tomados pelo sentimento de comunidade partilhada, lugares de trânsito de afetividades em convívio. Nas ruas do bairro onde atuamos, por exemplo, ainda é possível ver as pessoas nas calçadas, nas ruas, lugares onde as crianças ainda brincam e são tomadas por esse espírito quase melancólico de espaço público e social, noção tão difícil de ser partilhada na cidade-estéril e falsamente pacificada, permeada de grandes condomínios, esquemas de segurança e vigilância eletrônica, uma imagem fabricada por um sistema muito mais preocupado com os rendimentos lucrativos de um negócio do que com a produção de espaços dialógicos, de relacionamentos e afetividades.

Contudo, buscando não idealizar a imagem dessa periferia, colocando-a de um lado e a cidade do outro, como se ela não fizesse parte dessa mesma cidade que se esteriliza e espetaculariza, será importante a reflexão que o crítico de arte brasileira, Moacir dos Anjos (2005, p. 15), levanta quando nos fala que global e local são “termos relacionais – assim como o são centro e periferia –, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados”. Por essa lógica, é possível dizer que a construção dos sentidos sobre a cidade não acontece somente numa linha vetorial centro-periferia, mas também valida-se na contramão periferia-centro. Essa percepção é que revela outros olhares sobre a pólis esterilizada, gerando significados dissensuais sobre a cidade contemporânea, dando sinais, inclusive, de como essa esterilização pode e talvez venha chegar aos bairros da periferia.

É compreendendo a complexidade dessa teia, que parece ser de grande pertinência nesse chamado de escuta ao que a margem pode dizer sobre o centro de um rio em fluxo, e entendendo o trabalho artístico do Nós de Teatro não como uma ação local, de interesse apenas para os moradores do bairro

ou de sua população negra, mas ampliando-o como potência de discussão e reescrita da história e ficção da metrópole, o que vale dizer que pensar a periferia significa, inelutavelmente, também pensar a cidade.

Assim sendo, os artistas do grupo, ao caminhar pela periferia em seus processos criativos, são desafiados à compreensão dessas dinâmicas que compõem a voz que escutamos em nossas imersões poéticas, tentando desarrumar as linhas escritas da cidade onde habitamos. Interessados nas amnésias desse aparente espaço vazio, inquieta-nos olhar a periferia de modo crítico, buscando compreender os interstícios dos discursos inscritos nas arquiteturas, topografias e geografias da cidade. Em que medida, então, *O jardim das flores de plástico* reconta e refaz a memória da cidade? Discernindo esses intensos cruzamentos que constituem a metrópole, de que forma a periferia nos provoca e convoca a pensar toda a cidade?

Seja marginal, seja herói

Inquietos com a questão lançada anteriormente, o Nóis de Teatro tem-se perguntado sobre quem são esses indivíduos que estão nas esquinas das periferias, chamados muitas vezes de “vagabundos”, “marginais”, quase sempre pobres e pretos, e, vez ou outra, integrantes dos números de violência e genocídio da juventude na periferia. Enquanto parte da sociedade observa-os com medo do que eles possam fazer, atentos a esse olhar “ocioso” que já mapeou todas as arquiteturas, percursos e trajetos do bairro, o Nóis de Teatro vem lançando-se à inquietude de compreender essa visão de mundo. As madrugadas estão habitadas por esses “vagabundos”, lançados à espreita, donos do espaço, nas ruas como se estivessem em casa. Do que esses “marginais” precisam para essa propriedade tão manifesta sobre o espaço? É importante pensarmos em como sua relação com a comunidade foi afastada: talvez pela sua disposição em relação ao espaço e ao outro, ou mesmo pela própria construção dos discursos sobre sua atuação no território que, de forma tão misteriosa, nos leva ao medo e ao afastamento. Contudo, não há como negar o potencial dessa tensão na cidade, material que tem inquietado o trabalho poético do Nóis de Teatro. É buscando uma atenção especial a esses “marginais urbanos” que vamos percebendo o que de marginal e de

burguês que carregamos enquanto artistas, inquietando-nos, constantemente, sobre nossa atuação nas ruas e o tônus de contrassenso e vagabundagem que nosso teatro provoca no espaço público.

Em nosso trabalho, são horas entregues à rua, às esquinas, jogando-nos em um ócio criativo e uma apropriação desmedida de um tempo em suspenso. Nesse processo, vai se tornando comum sermos chamados de “desocupados” ou questionados sobre onde está nosso trabalho, o que nos coloca cada vez mais no rastro de um contrafluxo, desmistificando, inclusive, o padrão militarizado de um policiamento⁵ ávido por “vigiar e punir” o jovem periférico “desocupado” nas pontas das esquinas.

Nosso repertório busca rever, a partir de um olhar que se lança estando na periferia, as imagens fabricadas sobre esses sujeitos periféricos. Em *O jardim das flores de plástico*, levantamos uma cena teatral que possui como protagonista – ou anti-herói – uma personagem que vaga e transita pelas vias, revestida de mistérios. A personagem “Homem de Branco”, interpretada pelo ator Gilvan Sousa, caminhava pelas ruas, elevada por penas de pau, com o rosto coberto e tecidos esvoaçantes, inserindo na narrativa a alegoria desse olhar de medo que a sociedade normatizada coloca sobre os habitantes – sobretudo os negros – da periferia. A narrativa levanta um grande mistério quanto aos números da violência urbana que está assolando dada comunidade. A partir daí, todas as personagens vão culpando esse homem, vendo-o como o perigo, o inimigo central⁶ que deve ser urgentemente derrotado, metáfora ligada ao embrutecimento de uma sociedade que não percebe que seus conflitos

5. É importante pontuar quanto o discurso do policiamento, sobretudo o militarizado, tem atuado de forma categórica nos espaços de sociabilidade das cidades, em especial nas periferias. Por aqui, a relação com a polícia parece seguir outra lógica, bem diferente das vivenciadas nos centros urbanos da capital, já que a população periférica, sobretudo a negra e pobre, vai sendo vista pela corporação como alvo constante de suas investidas estratégicas de “segurança pública”. Nesse sentido, ao pensar numa cidade avivada em poética e arte, estamos certamente atuando na busca por fugir dessa cidade militarizada, onde o policiamento é quem coreografa a urbe, como nos aponta André Lepecki (2012, p. 52): “o policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo profundamente arraigado, entranhado e que forma e deforma o espaço do urbano e o imaginário social de circulação nesse espaço [...] A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada)”

6. Inseridos nos estudos sobre as poéticas e dramaturgias de origem africana, foi muito importante para o grupo assistir ao longa-metragem de animação franco-belga *Kiriku e a feiticeira* (1998), de Michel Ocelot.

sociais estão para além do maniqueísmo ocidentalizado de bem e mal, culpado e inocente. Somente quando os tecidos brancos que cobrem o Homem são retirados, é que se desvela uma imagem bem mais complexa que a lenda urbana criada poderia suspeitar: um homem negro, vítima de uma série de violências, assim como todos os outros que o julgavam desde o começo⁷.

Por essa linha, é inevitável não tecer paralelos com as vivências de Hélio Oiticica quando chega ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, nos anos 1970. “Seja marginal, seja herói”⁸, essa era uma das principais premissas de Oiticica ao pensar na descentralização da arte, incorporando o Morro da Mangueira em sua obra e influenciando toda a produção cultural de uma geração. No intrigante livro *Cidade partida* (1994), Zuenir Ventura faz um levantamento da conjuntura sociopolítica do Rio no final do século XX a partir da guerra declarada da sociedade contra os bandidos, dos embates entre “morro” e “asfalto”. Ventura fala-nos da pertinência do trabalho de Oiticica na produção de dissensos sobre o universo das favelas:

Fascinado pela marginalidade, passista da Mangueira, companheiro de malandros e bandidos, frequentador de favelas, Oiticica “foi o maior inventor de arte brasileira,” segundo o crítico Frederico de Moraes. Radical, ele considerava a arte como revolta e essa revolta era, na opinião de Moraes, “semelhante à do bandido que rouba e mata, em busca de felicidade, mas também à do revolucionário político” (VENTURA, 1994, p. 38-39)

Assim, nesse exercício de alteridade, Oiticica busca rever suas obras através da marginália (ou cultura marginal), o que inclui, nessa instância, o desvio do olhar preconceituoso e militarizado da sociedade sobre esses indivíduos. Dessa maneira, Oiticica buscava, em suas caminhadas, perambulando com inteligência, desmitificar a experiência no espaço público a partir de um olhar

7. Outro espetáculo de nosso repertório, *Todo camburão tem um pouco de Navio Negroiro*, narra a saga de uma personagem negra que de oprimida passa a ser oprimida. Ao assassinar um jovem na periferia, a personagem, que também nasceu na comunidade, vai a tribunal e são os espectadores, como júri popular, que decidem o futuro de nosso herói, na maioria das vezes levantando argumentos e tensionando os discursos apresentados.

8. “Seja marginal, seja herói” é uma bandeira-poema feita por Hélio Oiticica em 1968 em homenagem a seu amigo Cara de Cavalo, um famoso traficante morto em 1964. A bandeira emblematizou nos anos 1970 toda uma produção cultural que passou a ser conhecida como “marginália”, influenciando artistas de cinema (Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias), da poesia (Wally Salomão e Torquato Neto) e da música (Jards Macalé e Luiz Melodia).

diferenciado, na tentativa de fuga das rotas hegemônicas que operam sobre o espaço observado e acionando, a partir do sensível, a descoberta do que vem sendo obliterado pelas forças do esterilizante discurso do consumo massificado. De modo semelhante, a partir do Grande Bom Jardim, o Nós de Teatro lança um projeto poético que busca rever a periferia pela via da arte de caminhar, do anúncio do artificial⁹ como potência poética, da flor de plástico como imagem inquietante ante a finitude sempre latente das flores naturais – no nosso caso em relação direta com o extermínio da juventude. Há um amor pelo bairro que, assim como o medo, age como uma ponta de faca cortante em nossa poética, inserindo-nos em paradoxos e conflitos não facilmente resolvíveis.

Reconhecemos que quando o medo se torna corpo, os passos se apressam, a respiração fica ofegante e a processualidade de uma descoberta é interrompida pela carga violenta de uma pseudolegítima defesa. Dessa maneira, aponta-se aqui a necessidade de compreender a ideia de caminhar pelas ruas não somente como um desafio poético que agencia a criação teatral, mas também como resistência política, como enfrentamento ao discurso de violência e medo impregnado na voz da comunicação em massa, performando outras práticas, outros desejos e não se entregando à ação por si só violenta desse universo de imagens que circulam em nosso imaginário corporal e virtual. Por isso mesmo, a necessidade de um mergulho que não se contenta com a primeira vista, com a primeira opinião, mas mexe na ferida com a ponta dessas facas afiadas, vazando o abcesso até chegar a seu ponto culminante. Vejamos a experiência da atriz Angélica Freire, a partir de uma das apresentações de *O jardim das flores de plástico*:

Seguimos cortejo para uma rua ladeada pelo canal e casas a sua margem [...] Sempre me gerou medo aquela rua, principalmente pelos jovens sempre sentados à calçada logo no começo dela, estavam lá dia e noite. [...] Aquela ruazinha tão curta, tinha o costume de me amedrontar, mas naquela noite não. Eu intervi no meu medo e naquela rua curta, entrei e fui drasticamente mudada por ela, me senti imensamente satisfeita por estar ali e mais uma vez me vem a impressão de que vou lembrar

9. O plástico é um material usado nos três atos performáticos de *O jardim das flores de plástico*. A partir da ideia de resíduo no mundo, ele tem nos provocado a pensar a reciclagem como agenciadora dos processos. Talvez, por isso, todos os figurinos e adereços usados no Ato 3 tenham sido feitos de plástico e outros materiais precários, conforme podemos ver nas fotos expostas.

mesmo que dez anos passem para mim. (ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA NÓIS DE TEATRO, 2015, p. 53)

Percebendo o que antes lhe era obliterado, a atriz avista, a partir do caminhar acionado pelo espetáculo, o que não lhe interessava antes. O que antes era visto como entulho humano, a lhe incomodar na esquina da rua, é revisto ao ater-se à efemeridade da experiência teatral vivida naquela noite: esta era a última chance de intervir no seu medo, tendo a cena teatral como a mola propulsora para um amor incógnito, percebido à última vista. Talvez, por isso, a atriz Doroteia Ferreira falava que o processo de montagem não a fazia apenas caminhar pelas ruas, mas flunar também sobre suas experiências, sobre suas memórias vivenciadas nos lugares por onde percorremos. Se é verdade – como fala Frei Betto – que a cabeça pensa a partir de onde os pés pisam, talvez seja exatamente por isso que durante os meses que passamos em laboratórios, a pulsão afetiva dos artistas envolvidos se fazia tão presente nos jogos e exercícios propostos. Esse processo de relação entre as memórias dos atores e dos espaços agenciou a criação de dez microcenas autobiográficas que, de tão pertinentes para o grupo, foram transformadas em vídeos publicados na internet¹⁰.

Esse tipo de inquietação tem sido revelador na poética do Nóis de Teatro, fazendo-nos pensar sobre quais contradições estão sendo alicerçadas nas cidades, questão de grande relevância para pensar a periferia, lançando-nos ao desenho de um projeto de teatro que busca rever, pela experiência da caminhada, as periferias de Fortaleza, vistas quase sempre pelo discurso globalizante como lugares de atraso e violência, mas que podem ser desconstruídas enquanto poética e política.

Do carnaval à lentidão

É interessado em rever a experiência do dia a dia, na vontade de repletir um cotidiano tão massacrante da comunidade onde vivemos, que nosso trabalho poético busca ocupar a rua da periferia com uma linguagem que

10. A série de vídeos *Negros*, como ficou chamada, pode ser visualizada no blog do Nóis de Teatro: <<http://bit.ly/2u1NYuL>>.

seja convite para uma viagem, como convocou Waly Salomão. No caso de *O jardim das flores de plástico*, que vinha se interessando pelo caminhar pelas ruas, foi muito importante adentrar os referenciais poéticos do carnaval e dos cortejos, observando e discutindo sobre os carnavais de rua de Fortaleza, as escolas de samba televisionadas, os blocos de axé e os trios elétricos, os “mela-mela” do interior do Ceará, além dos cortejos de maracatu e afoxé que desfilam na Av. Domingos Olímpio no Carnaval de Fortaleza. O que eles possuem em comum? Percebemos que o uso do espaço em deslocamento é um dos pontos de interseção entre essas diversas manifestações culturais de festa, o que nos deu margem para escolher como referencial para a cena o maracatu cearense. Contudo, foi compreendendo a singularidade dos processos de carnavalização ligados aos blocos de rua e às escolas de samba (ou no nosso caso de maracatu), que muito refletimos sobre a potência dessas dinâmicas na nossa encenação teatral. Partindo do ritual vivenciado no maracatu, nossa busca poética enquanto artistas de teatro de rua estava muito mais focada no acaso inumerável da cidade que na marcação ensaiada de uma escola na avenida¹¹. Como aponta o arquiteto e professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Roberto Andrés, em texto da revista *Piseagrama*:

No limite, chega-se à diferença entre bloco de rua e escola de samba. Enquanto esta opera na base do planejamento e do treino, com uma hierarquia bem definida, tendo o desfile como apogeu de algo construído por um grupo restrito, aquele não diferencia ensaio de performance, ver e ser visto se misturam, as muitas facetas do improvisado aparecem e o acontecimento se torna não um espetáculo, mas um **dispositivo caminhante de encontros**. (ANDRÉS, 2015, grifo do autor)

Exatamente por isso é que as cenas, embora requeressem uma sequência elaborada de ensaios, buscavam muito mais vivenciar a errância enquanto jogo poético do que a virtuosidade de um desfile carnavalesco a ser contemplado. Essa percepção foi um dos pressupostos que guiou o processo criativo no sentido de pensar no corpo desses artistas que, para além da formalidade

11. “Se as escolas de samba são pontuadas por seus acertos, os blocos de rua poderiam dar mais valor ao erro. Em uma sociedade tão pautada pelo êxito, a errância traz algo que, no mínimo, oferece um contraponto a nossos automatismos mentais e abre outras vias de acesso para o que está ao redor” (ANDRÉS, 2015).

de um ofício, jogam-se na rua para a festa. Em alguns momentos, passamos a nos tratar como artistas-foliões, brincantes de um espaço público que pode ser avivado a partir da nossa proposição poética. Uma lição que carregamos da nossa experiência de teatro de rua é a de que quando mobilizamos um afeto que se localiza em um território de espontaneidade, a recíproca do espectador quase sempre é a mesma, o que nos leva a buscar um estado de cena no qual o corpo possa de fato entregar-se ao lance afetivo do encontro com o outro e o que pode surgir desse movimento. O ator Jonas de Jesus, refletindo sobre os carnavais que vivenciou, afirma que no tempo da brincadeira há

permissão para a empolgação, empolgação esta que contagia e se faz de convite para a empolgação do outro que agora torna-se mais um folião. A palavra folião traz, sem dúvidas, a imagem daquele(a) que quer se permitir outras sensações. (ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA NÓIS DE TEATRO, 2015, p. 49).

A quais outras sensações estamos dispostos, a não ser as que já conhecemos? A busca constante durante o processo foi essa vontade urgente de desconstruir nossos afetos e nos permitir a sentir outras sensações, ver as ruas de outras formas. Desse modo, ao pensar em espontaneidade, talvez estejamos mais próximos de problematizar o organismo social, evidenciando um organismo sensorial, aberto à diferença e à transformação de si e do espaço em que atua. Por isso mesmo que *O jardim das flores de plástico* traz fortes elementos da cultura afro-brasileira, reivindicando um corpo que, na busca por libertar-se das noções hegemônicas de cidade, assim como dos grilhões que a história do povo negro da periferia carrega, produz pontos de tensão sensíveis enquanto potência de jogo nesse caminhar sinuoso pela cidade. Assim, para além de um plano idealizado ou comumente demonizado, a energia dos Exus¹² é saudada do começo ao fim do espetáculo, trazendo à tona a complexidade sonora, visual, discursiva e, porque não dizer, epistemológica de uma cena que tem por base um universo amplamente perseguido e marginalizado, tal qual os cidadãos dos subúrbios.

12. Exu é o Orixá que rege a comunicação e a liberdade no candomblé. Nas mitologias africanas, é ele quem abre os caminhos da rua, já que valoriza o movimento da vida.

O que aqui se anuncia, mesmo que de forma breve, é a força mística que está inserida na encenação, que entende “o povo da rua” e o sagrado mítico ancestral como matéria poética e que muito tem a dizer sobre essa experiência de caminhada pelas periferias da cidade. Uma mística ancestral que sempre correu com a marginalidade periférica e negra, constantemente perseguida pela hegemonia de uma cultura branca e eurocêntrica. Desde o vermelho e o preto como cores predominantes na cena até o significado de um tambor que bate nas encruzilhadas, há muito mais mistérios nessa caminhada do que o numerado na escrita deste artigo. Ainda assim, é importante destacar que o negrume utilizado no espetáculo em hipótese alguma faz menção à “*blackface*” americana, prática teatral realizada por atores brancos que se pintavam de preto para representar, de forma estereotipada, a população negra. O rosto preto dos atores do nosso espetáculo remete aos referenciais de tradição do maracatu cearense e, ao utilizá-los, o trabalho demarca o viés ancestral e de empoderamento de um estado que é historicamente conhecido por não ter negros, como falado outrora. O que interessa pontuar é que nosso teatro opera buscando trazer para a comunidade outros referenciais para além dos já vivenciados de forma hegemônica nas ruas. Buscamos provocar o encontro com a diferença. Como aponta Jussara Trindade e Licko Turle (2008, p. 231),

a concepção artística de tempo e do espaço próprias do carnaval permite reunir elementos espaciais e temporais que normalmente encontram-se dispersos de forma inconciliável. Assim, o discurso carnavalesco se constitui numa forma de contestação social e política por excelência, ao fornecer imagens instantâneas, em linguagem direta e objetiva.

Munidos desses pressupostos, percebíamos uma dramaturgia-festa acontecendo naquelas ruas a partir do olhar curioso de algum espectador que abria o portão de uma casa e olhava, mesmo que envergonhado, o que poderia estar acontecendo, retirando-o momentaneamente do seu cotidiano. Foi entendendo o espetáculo como um dispositivo caminhante de encontros que compreendemos a ação política dessa dramaturgia-festa, percebendo que ela é capaz de agenciar, no elenco e no espectador, protagonismo urbano, desalienando o indivíduo e repelindo, mesmo que momentaneamente, o

embrutecimento condicionado pelo peso do cotidiano de trabalho, pela falta de perspectivas e pelos meios de comunicação de massa.

Talvez seja possível afirmar que atuávamos, também, numa reação ao tempo acelerado, à pressa da voracidade do consumo em massa e ao fetiche idealizado pela imagem gentrificada e esterilizada das cidades contemporâneas. Ainda assim, é importante assumir que a periferia urbana não está ilesa da correria de um tempo produtivo, o que se colocou no processo como outro argumento instaurador da poética da caminhada. Resistindo à cidade veloz, panorâmica e onisciente, a dramaturgia da cena usava também como recurso a experiência do caminhar lento da comunidade, revelando outras lógicas, para além das vividas no cotidiano massivo da rapidez de um tempo lucrativo. Para chegar a essa dimensão em cena, as caminhadas realizadas pelo bairro, avivadas por um traço de distração, tiveram que obedecer a esse chamado, revelando-nos uma dimensão corpórea sobre o tempo que abre espaço para a experiência.

Como nos diz Milton Santos, “estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos” (2006, p. 220). Assim, processar um caminhar que se faz lento foi se revelando para nós como chave disparadora de outras experiências de cidade, sobretudo das periferias urbanas percorridas por corpos apressados entregues à urgência do trabalho para manter o pão de cada dia ou às imagens reinantes do medo. Por isso mesmo que a nossa dramaturgia-festa passa a ser pensada como um espaço de proposição de climas, variando da festa à densidade, do riso cômico ao reflexivo. Essa lentidão dos corpos em cortejo foi utilizada como recurso poético que alia a desaceleração do corpo que caminha à marcação dolente do maracatu tradicional cearense, caracterizado, em essência, por uma batida que rege o corpo por outras perspectivas rítmicas: lentidão e cadenciamento. O ritmo da cena, em muitos momentos, refazia-se a partir desse jogo com o tempo, com o cadenciamento de outro olhar, outro corpo, mais lento e mais suave, talvez por isso que o espetáculo levasse mais de uma hora e meia caminhando pelas ruas. Interessante perceber o que o maracatu cearense evidencia essa experiência estética caminhante. Parece que o tempo cadenciado da manifestação afro-brasileira nos indica também outro modo de habitar a cidade, talvez marca resistente de um corpo negro

escravizado ao trabalho acelerado e lucrativo que, no espaço de folguedo, reage de forma sensível a fabulação de outra lógica.

A partir dessa experiência, talvez possamos dizer que seja mais valioso pensar a cidade a partir da noção de lentidão desses corpos negros e marginais que caminham pela urbe, colocando o corpo criador, seja do artista ou do espectador, num jogo de afetação e atravessamento para, a partir de um contexto e uma conjuntura, lançar-se de fato a uma produção poética inventiva. Exatamente por isso é que cada vez mais me parece que a potência do plural está na especificidade do singular, que a política do mundo está nas micropolíticas do cotidiano, e que a potência de ação da arte está nas conjunturas e contextos de suas processualidades e não na obra fixa manufaturada de um produto exclusivamente direcionado à venda.

Referências bibliográficas

- ANDRÉS, R. O cortejo errante: o carnaval como via de acesso a lugares esquecidos da cidade, retomada do protagonismo pedestre e dispositivo caminhante de encontros. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 7, p. 79-87, 2015.
- ANJOS, M. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA NÓIS DE TEATRO. **O jardim das flores de plástico**. Ato 3: por baixo do saco preto. Relatório de atividades. Fortaleza, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/WgB2BQ>>. Acesso em: 31 jan. 2017.
- BHABA, H. K. Introducción narrar la nación. In: _____. (comp.). **Nación y narración**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.
- BRASIL. Secretaria-Geral da Presidência da República. Secretaria Nacional de Juventude. Índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial 2014. Brasília, DF: Secretaria-Geral da Presidência da República; Secretaria Nacional de Juventude, 2015.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.
- OITICICA, H. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- SALOMÃO, W. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

O Jardim das flores de plástico: caminhos poéticos de um teatro negro e periférico

TRINDADE, J.; TURLE, L. (orgs.). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.

VENTURA, Z. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Recebido em 23/04/2017

Aprovado em 10/06/2017

Publicado em 05/09/2017



Artigo

MULHER NEGRA IN PROCESS

BLACK WOMAN IN PROCESS

MUJER NEGRA IN PROCESS

Daiana de Moura

Daiana de Moura

Arte-educadora, atriz integrante da Plataforma de Pesquisa Cunhãntã, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar – Sorocaba, bolsista Capes – Demanda Social.

Resumo

Por meio da trajetória da pesquisa cênica Cunhãntã, uma atriz discursa em dois eixos centrais: metodologia de pesquisa cênica e sua presença como mulher negra na arte teatral. Esse texto-corpo produz reflexões sobre o fazer teatral visto como território afetivo e como processo de emancipação em trajetórias de vidas de mulheres.

Palavras-chave: Teatro, Processo, Mulher negra.

Abstract

Through the trajectory of a scenic research, an actress discourses on two central perspectives methodology of scenic research and her presence as a black woman in theatrical art. This “text-body” produces views on theatrical making seen as affective territory and an emancipatory process in the trajectory of women’s lives.

Keywords: Theater, Process, Black woman.

Resumen

Por intermedio de la trayectoria de investigación escénica Cunhãntã, una actriz expone su discurso en dos ejes centrales: como metodología de investigación escénica y su presencia como mujer afrodescendiente en el arte teatral. Este texto-cuerpo plantea reflexiones sobre la labor teatral considerada territorio afectivo y proceso de emancipación en trayectorias de mujeres.

Palabras clave: Teatro, Proceso, Mujer negra.

Este texto-corpo se afirma enquanto urgência. É amolecido pelo desejo da autora de traçar uma escrita que possa dar conta de uma angústia ontológica. Ser pobre e periférica. Ser mulher e negra. Ser atriz e mestranda. Essa reflexão é uma espécie de raio X, ora nítido, ora borrado; difuso. É o registro de uma experiência incrivelmente rica, ditada pelo olhar de um corpo negro atravessado e implicado pelo fazer artístico. Arte que se torna política quando, além de legitimar uma vida, traz questionamentos a ela, outorga um modo de agir, um *modus operandi* específico no mundo.

Cunhãntã significa, em tupi antigo, mulher dura, mulher guerreira, de poder e de força¹. E por esse significado se atrelar às suas buscas na arte

1. A língua falada por tupiniquins, potiguaras, tupinambás, temiminós, caetés, tabajaras, tamoiós, tupinaés etc., no século XVI era chamada de tupi. Ela designava tanto a língua

teatral, é que as atrizes Daiana de Moura e Mariana Rossi o escolheram para nomear o que definem como Plataforma de Pesquisa, que transita, desde 2014, pelo teatro, audiovisual, dança e performance, vislumbrando o desejo como uma possível ferramenta artística de libertação, resistência e sobrevivência.

A pesquisa começou quando as atrizes integravam o Coletivo Cê, grupo de teatro sediado no bairro operário da Chave, em Votorantim, com foco no trabalho das mulheres da antiga fábrica de tecidos da cidade. A investigação, que mantinha como pano de fundo a questão das várias jornadas e da subjetividade dessas mulheres, foi guiando as atrizes a perceberem o seu trabalho, suas jornadas e sua subjetividade durante o processo. Dessa forma, o próprio trabalho das atrizes passou a ser também material de investigação para a criação cênica. Assumiram então a noção de redes de conexões, emaranhado de trabalho e desejo. Essa marca passou a ser procedimento: como efetivamente conectar as atrizes às mulheres operárias? O que as separa e o que as une?

Aqui, uma diferenciação entre as atrizes da Plataforma Cunhãntã é necessária para entender o discurso que levam para suas obras: a atriz Mariana Rossi é branca e empreendedora cultural, enquanto a atriz Daiana de Moura é negra e arte-educadora. Observa-se que a primeira mora no centro, enquanto a outra, na periferia, porém ambas estão irmanadas nas lutas que empreendem e procuram trabalhar com as diferenças e não apesar delas.

Encenação e estética

A peça e as diferentes intervenções da Plataforma Cunhãntã nasceram em ruas e espaços alternativos. Em dezembro de 2016, a Plataforma foi convidada a fazer parte do projeto Coletivações, do Sesc Sorocaba, que subsidia duas apresentações de uma peça do grupo convidado e uma oficina sobre seus procedimentos de criação para interessados em geral. Puderam – com o auxílio de Verônica Veloso, uma orientadora, Douglas Emílio, um preparador corporal de olhar sensível, Márcio Moraes, um produtor, e Vitor Mota,

quanto os índios que a expressavam. No século XVII a chamaram de língua brasílica. Hoje é chamada por estudiosos, como Navarro, de tupi antigo. A palavra atã significa pedra, assim o acompanha diversos termos: Butantã (terra dura, forte), Catanduva (ajuntamento de mata dura, poderosa), Cunhãntã (mulher dura, brava, guerreira) (NAVARRO, 2005).

um iluminador – identificar as dificuldades de transpor uma peça criada em espaço alternativo para o palco italiano. Nessa empreitada, optaram por verticalizar a investigação corporal, buscando procedimentos condizentes com esse espaço, a peça então passou a ser uma versão específica e ganhou um subtítulo divisor de águas: *Cunhãntã: Eu, Ela, Carne, Osso*. É a essa etapa da pesquisa cênica que esta escrita se refere. A função de encenador vivida por Bruno Lotelli, que desde o início do processo atua como dramaturgista, agregou sua experiência como diretor de cinema. Encenador, homem e branco, há quatro anos profundamente imerso neste processo, fortaleceu, na estética e no discurso da obra como um todo, o lugar de diversidade, múltiplos olhares sobre o mundo apurando a escuta sensível uns sobre os outros (uma atriz negra, uma atriz branca, um encenador homem, presenças diferentes, imagem que em si contribui para a ideia de empatia, de convivência com as diferenças). Durante esse processo de buscas no palco italiano, a principal referência dramaturgica foi o romance *Parque industrial* (GALVÃO, 1994). A partir das imagens do romance, três cores emergiram: preto, branco e vermelho, as quais atravessam todo o processo criativo e colaboram com a escolha de viver a encenação num encadeamento de fragmentos, coerente com as mulheres da fábula que possuem poucos recursos. Auxiliada pela projeção de textos-enunciados de algumas cenas, a luz, assim como a cenografia, de forma precisa, literal e geométrica incide dramaticidade às cenas e aponta para a precariedade assumida no vazio e a solidão das mulheres retratadas. Os elementos da encenação são dramaturgia e enredamentos estéticos.

Resistência

A sensibilidade do preparador identificou que seria coerente que a “resistência” presente na história das mulheres brasileiras estivesse norteando o desenvolvimento de seu trabalho, esse foco direcionou os jogos e práticas corporais e foi desvelando nosso *modus operandi* (des)estruturador de cenas. Parte substancial desse processo é o desejo, arcabouço do processo e de um rigor ético, político e estético, um compromisso com a ação cênica. “O rigor aqui é mais da ordem de uma posição ontológica, do que metodológica, intelectual ou erudita, é um rigor ético/estético/político” (ROLNIK, 1993, p. 6).

Mas desejos podem ser divergentes, conflitantes, e, para que conflitos não fossem improdutivos, a equipe de trabalho se dispôs de forma muito cuidadosa e empática com o trabalho de todos e de cada um, procurando manter os encontros sempre agradáveis, de forma sensível fortalecendo as bases para que a peça fosse contemplada.

Entendendo tanto ensaio quanto apresentação como laboratórios de experimentos, questionando e reinventando o método, desejando trazer para a cena a presença e a essência de figuras como Patrícia Galvão e sua personagem Corina. Assim, além de investir nos procedimentos escolhidos é importante fazer que estes sirvam eles mesmos como “cena”; ou, que imbricados nesse entendimento, a sustentem em sua busca. Nessa ótica, a cena é a busca dela mesma. É o esforço da atriz em busca de si, em enredamento com a figura que irá desenvolver com aberturas para descobertas que se dão no instante das apresentações-ensaios. A cena é uma superposição de informações, hibridização criada pelos entrelaçamentos de interesses, similaridades e diferenças que aproximam a dinâmica de criação da Plataforma de Pesquisa Cunhãntã da noção de *work in process*.

Conceitualmente, a expressão *work in process* carrega a noção de trabalho e de processo. [...] Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução, se acumulam dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica iteratividade, permeação [...]. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso-processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (COHEN, 2004, p. 21)

Noção que coloca a obra também dentro de um discurso político que revela o território do teatro com métodos e produtos que dizem respeito a servir ou não determinadas lógicas, lugar de disputa de poderes, que tem a ver com o poder de fala, de ser vista e ouvida. Neste espaço, a mulher pode (r)existir, dando vazão aos desejos, aos gritos emergentes e denunciadores, um chão de trabalho e de luta que está sendo constantemente transformado. A cena não possui certezas. É um lugar de abismo. Tanto que os ensaios precisam ser reinventados, as cenas são (des)construídas em jogos corporais, improvisações e propostas abertas das atrizes; depois são escritas e refeitas, sendo alteradas-transmutadas pelo corpo, voltando novamente para o papel, e esse processo

vai elucidando muitas questões para todos envolvidos. Esse vai e vem de corpo-texto e texto-corpo alcança um *textocorporal* ou um *corpotextual*. Tem-se que, nessa conjuntura de fatores, a peça não está a serviço da plateia, está junto com, está em relação. Admite-se que a cena não está pronta, não se define o que ela é, pois atrizes e espectadores trabalham juntos nessa tessitura quando estão presentes no teatro. Por esse motivo, o território afetivo precisa ser discutido e cultivado no dia a dia para sentir-se livre e em busca constante de sororidade entre as atrizes, no sentido mais ético e profundo do termo, e de empatia entre todas as mulheres e homens da equipe, sentido prático de companheirismo de luta e de afetividade. Igualmente fundamental para a construção desse território, Patrícia Galvão, Suely Rolnik, Angela Davis, Renato Cohen, Eduardo Coutinho, foram referências substanciais para o respaldo teórico. O processo aposta nessa territorialidade afetiva, entendendo também que o corpo da mulher é um tabu. Diferente do construído no imaginário sobre a profissão de atriz, essas sujeitas (ou assujeitadas?) de seu tempo não podem negar as construções culturais que se dão no corpo feminino, também para elas o corpo é uma questão. Para lidar com a nudez, por exemplo, a atriz se desvencilha de uma série de impedimentos sociais. As pesquisadoras veem como desafio o rigor ético e político, pois notam em experiências anteriores que muitas vezes teorias se distanciam das práticas, esvaziam-se de muitas formas quando se pensa a presença da mulher no teatro, principalmente da mulher negra. Parte disso se nota em grupos buscando excessivamente cenas perfeitas, atrizes num esforço esquizofrênico de beleza, o silenciamento de temáticas urgentes para negras, gays, mães; a relação financeira de projetos e editais interferindo no cotidiano e nos processos artísticos. Os novos termos cunhados por movimentos feministas *mansplaining* (explicações masculinas soberbas em assuntos que não lhes interessam), *maninterrupting* (quando o homem interrompe a mulher deslegitimando, infantilizando sua fala), *bropropriating* (o homem ganha crédito pela ideia da mulher), *gaslighting* (o homem invalida, invade ideias e sentimentos da mulher convencendo-a de que ela está louca, paranoica) são recorrentes em alguns grupos. Reiteramos, portanto, a importância das diferenças e o valor do processo, principalmente em relação à discussão sem submissões com os homens artistas numa busca de horizontalidade e equidade. O teatro contemporâneo pode contribuir para essa discussão do corpo da mulher e romper com

tabus; assumimos, por exemplo, que não é um *hobbie*, um fetiche, uma mostra de talentos e belezas, mas sim um trabalho, que amalgamado ao processo de criação artística, vivencia o exercício de autonomia e de emancipação.

Ferramentas de criação

Em Cunhãntã, fluindo por meio do desejo rigoroso de transformação, duas mulheres seguem em busca de coerência com ferramentas e procedimentos. Aproximam-se de suas marcas, no sentido em que coloca Rolnik “a marca conserva vivo seu potencial de proliferação, como uma espécie de ovo que pode sempre engendrar outros devires: um ovo de linhas de tempo” (ROLNIK, 1993, p. 3). Uma mesma marca se revisitada pode gerar muitas outras. Assim, desde 2014, um dos dispositivos de trabalho vem sendo o depoimento.

“Depoimento: testemunho, depor-se, colocar-se, soltar-se”. A palavra depoimento traz sentidos de buscas artísticas na contemporaneidade. É fato que, neste tipo de pesquisa, é impossível o distanciamento da atriz com o texto-trabalho. Não sem problemas, obviamente. Aproximar-se do trabalho a ponto de necessitar imprimir nele sua voz como tal é político e indica implicação com a pesquisa, processos de reconhecimento de identidades. Fator preponderante para discussão pela possibilidade de trazer à luz da cena teatral vozes que são silenciadas historicamente, podendo constituir um sentido de autonomia, de defesa de ideais e de grupos. Porém, como todo dispositivo, precisa de contraponto crítico. Sem as devidas adequações o depoimento se esvazia enquanto ferramenta, perde o rigor e se torna um “diário” umbilical pouco produtivo. Em três anos de processo, depoimentos diversos surgiam sempre no mesmo formato: uma atriz no microfone contando uma história que, em algum momento, se encadeia com a dramaturgia como um todo. As pesquisadoras foram provocadas a buscar outras formas de depor: sem palavras, com e sem objetos, com vídeos e sequências coreográficas, apropriando-se de histórias alheias, inventando depoimentos de personagens, com música, em silêncio, enfim, inventando possibilidades de tornar o dispositivo interessante, fugindo da repetição regular e controlada. O depoimento se tornou então um impulsor para as atrizes verticalizarem seu próprio método e entenderem outros

lugares de fala, explorando possibilidades de manter as mesmas temáticas sob novas óticas. Assim, podem deformar, derreter, desestabilizar cenas, textos, imagens com possibilidades de se aproximarem e distanciarem, enquanto as fronteiras atriz-persona-personagem-figura se tornam aquosas, não lineares e deixam transparecer mais o exercício, o trabalho da atriz em processo do que uma personagem com vozes, movimentos e trejeitos controlados e cristalizados. É um dispositivo revelador do processo.

Enredamento: essas mulheres e suas histórias estavam enredadas pela noção de trabalho em duas camadas: 1) as atrizes; 2) as personagens do livro *Parque industrial* (GALVÃO, 1994). Mais tarde, esse enredamento foi se diluindo e se espalhando para questões do corpo, da voz, da encenação. Assim, várias possibilidades de agenciamentos foram enriquecendo o processo criativo, criando aberturas de forma que a criação de cenas, imagens, textos, músicas, coreografias pudessem partir de qualquer uma das camadas em questão.

(Re)Escrevendo a história

Algumas cenas surgiram enredando a atriz Mariana Rossi e Pagu, autora do romance *Parque industrial* (Ibid.), e a atriz Daiana de Moura e Corina, mulher negra retratada na obra em questão. O ano imaginário de “192017” (mil novecentos e dois mil e dezessete) foi criado e é nessa temporalidade real-fictícia que esses encontros se dão. Na leitura das pesquisadoras, Otávia é uma personagem autobiográfica de Pagu. No romance proletário, ela é uma jovem operária que conhece o movimento comunista por meio das greves na fábrica e se torna uma militante com muitas contradições. Uma Pagu foi então fabulada, misto dessa figura criada por ela mesma e de passagens de sua biografia real – uma sobreposição. No livro, Corina é uma mulher negra do cortiço do Brás e sua vida sofre um declínio vertiginoso depois que engravida de um jovem branco burguês. Após o relacionamento fracassado, Corina, que não frequentou a escola como as outras meninas brancas, perde o emprego que tinha em um ateliê de costura, é posta na rua por sua mãe e pelo seu padrasto alcoólatra, se vê sozinha na rua, levada à uma vida de prostituição e violências e vai para a cadeia, depois que seu filho nasce como um monstro sem pele, provavelmente devido à alguma doença sexualmente transmissível.

Na encenação, Corina tem a fome como *leitmotiv*, “a noite sempre encontra seu estômago esfomeado” (GALVÃO, 1994, p. 143); mesmo na hora do parto deseja um pão (Figura 1).

Figura 1 – Espetáculo encenado



Fonte: Foto de Tatiana Plens (2017)

O fator principal que enreda a atriz Daiana de Moura e a personagem Corina é o contexto social e a busca por esse pão sonhado. Reconhece-se que avanços nas políticas públicas viabilizam que uma mulher negra, atriz, em 2017, tenha acesso a mecanismos (cursos e oficinas de arte, graduação em teatro como bolsista, projetos e editais artísticos e, recentemente, uma bolsa de mestrado) que uma mulher negra apenas sonharia em 1930. Resulta desse enredamento que o lugar em que se dá a dor de Corina não é o fracasso de sua trajetória, mas o fato de ter aprendido a ler na prisão e isso não ter lhe servido de nada: “Corina saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. Procurara um emprego de criada no Diário Popular. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo à prostituição” (GALVÃO, 1994, p. 140). Em *Cunhãntã*, autora e personagem vão para a mesma prisão, assim saltam aos olhos diferenças e similaridades entre as vidas das duas mulheres, inclusive evidencia que, mesmo Pagu tendo sofrido por ser a primeira presa política do país e por muitos outros fatos políticos,

a sua história é marcadamente privilegiada pelo fato de ser branca, versus o emaranhado de racismo, machismo, discriminação, preconceito e ódio que a mulher negra e pobre enfrenta. Em determinado momento da peça, tempos depois das duas terem saído da prisão, tencionamos um encontro no qual a personagem cobra da autora uma reescrita justa de sua história. Uma vez que foi alfabetizada na prisão, consciente de sua trajetória, Corina deseja que sua autora desenhe outras possibilidades para as mulheres negras, deseja que histórias tristes e negligenciadas como a sua não sejam mais recorrentes. Pagu responde que não é possível negar a realidade, as mulheres negras estavam sendo omitidas por escritores homens e brancos da época, sua obra não é inventada, mas é o registro de histórias de vidas que pululavam em 1930:

Pagu – O que você queria Corina? Que eu te excluísse do meu livro? Que não tivesse nenhuma mulher negra nele? Ou pior, queria que eu mentisse? Que eu inventasse “o benzinho burguesinho branco engravidou a Corina, preta e pobre, mas ele a amava e a assumiu para sua família, seu filho nasceu saudável e eles vivem felizes num apartamento em Copacabana”. Era isso que você queria?

Corina – Queria! Queria que isso fosse possível!

Pagu – A gente não pode omitir a realidade Corina [...]

Corina – É esse o seu caderninho? (*começando a escrever*) Vai começar assim: “É carnaval e todos se divertem. Melhor: todos se divertem o ano inteiro. Corina come todos os dias. Mesa farta [...] seu filho nasceu saudável e foi fazer intercâmbio em Harvard. Corina está feliz porque ela não tem medo que seu filhinho seja morto pela polícia.” (CUNHÃNTÃ, 2017)

Esse exercício de fabulação acontece dramaturgicamente quando a realidade não dá conta. O real em excesso pesando sobre a mulher negra é tão duro e absurdo que precisamos esticá-lo, derretê-lo, recriá-lo. Quando a realidade não lhes representa mais, Pagu e Corina, Mariana e Daiana, fabulam e rompem com o sistema vigente, que lhes impõe padrões estabelecidos, ideais impossíveis nos quais a mulher deve se encaixar. Ao romperem, as atrizes revelam seu não lugar, seu deslocamento, sua falta de encaixe nesses padrões sociais. Provocam e são provocadas pela possibilidade de existir em entropia, em eterno risco, na sensação de estar à beira do abismo. Corina reconhece a impossibilidade de voltar ao passado para reconstruí-lo, mas sem esquecer-lo, passa a contar com suas próprias palavras, outras variáveis para

sua história. Começa a reescrever sua trajetória na sociedade de forma literal no *moleskine* de Pagu, que resolve se (re)escrever também e juntas fabulam novos horizontes para a mulher brasileira. Terminam as duas atrizes-personagens movendo seus sonhos de realização profissional no teatro, no instante em que o teatro se dá. Ao final da peça na caixa preta vazia, nota-se dois corpos se auxiliando mutuamente na gestação de um devir para a história da mulher negra. Podemos verificar que conceitos como liberdade, autonomia, emancipação e êxito pessoal/profissional para a mulher negra artista, não estão prontos (e/ou não existem). Fazem-se no percurso, constroem-se em meio a suas trajetórias, dão-se na luta por ser artista, na resistência e na peleja da permanência no teatro. Diante desse escopo que enreda teoria e prática, as atrizes se colocam como mulheres em busca, mulheres em processo. Tornando-se e sendo. Sendo e tornando-se. Estão em exercício.

Quando Corina escreve outra vida possível mostra que mulheres negras e brancas nunca partem do mesmo lugar social. Temos muito que nos unir, mas temos que ter ciência do processo histórico que nos prova e não nos deixa esquecer de tudo o que nos diferencia. O recorte de gênero e raça se faz necessário em toda discussão como esta, que localiza espaços de disputa de poder. Com o *modus operandi* de Cunhãntã, podemos chegar à conclusão de que a cena, o lugar de disputa política, não está pronta e que mulheres precisam ocupá-la. E aprender a estar. E aprender a aprender enquanto mulheres negras. Colocar o corpo, a voz, a subjetividade e as buscas das mulheres negras na cena teatral contemporânea configura uma experiência estética e política, retira da sombra a imagem de uma mulher que foi ensinada a ser subalterna e submissa, nunca protagonista, intencionalmente ensinada ao silêncio. Nós, mulheres negras, podemos e devemos (r)existir com dignidade e, assim, (re)escrever outra possibilidade. Devires para nossa própria história. Estamos em processo. Mulher negra *in process*...

Referências bibliográficas

- COHEN, R. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CUNHÃNTÃ. **Eu, ela, carne, osso**. Sorocaba, 2017.

GALVÃO, P. **Parque industrial**. 3. ed. São Paulo: Mercado Aberto, 1994.

NAVARRO, E. A. **Método moderno de tupi antigo**: a língua do Brasil nos primeiros séculos. 3. ed. São Paulo: Global, 2005.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo, devir. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-15, 1993.

Recebido em 08/05/2017

Aprovado em 10/06/2017

Publicado em 05/09/2017



DESLOCAMENTO DE ARTISTAS NEGRAS(OS) NO INÍCIO DO SÉCULO XX: INVÓLUCRO, DESOBEDIÊNCIA E OCUPAÇÃO

*DISPLACEMENT OF BLACK ARTISTS
IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY:
COVERING, DISOBEDIENCE, AND OCCUPATION*

*DESPLAZAMIENTO DE ARTISTAS
NEGRAS(OS) EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX:
ENVOLTURA, DESOBEDIENCIA Y OCUPACIÓN*

Deise Santos de Brito

Deise Santos de Brito

Artista da dança, do teatro e educadora. Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Atualmente é pesquisadora visitante na University of Louisville, Estados Unidos.

Resumo

Este artigo apresenta algumas estratégias de articulação construídas a partir do deslocamento de artistas negras(os) do início do século XX, a fim de fortalecer o contexto referente a suas gerações sucessoras. Referências teóricas decoloniais como Walter Mignolo, Lélia Gonzalez e Frantz Fanon dialogam com algumas referências da historiografia teatral, como Roberto Ruiz e Orlando de Barros, para pensar esses processos. O objetivo deste texto é reunir algumas informações que evidencie alguns encontros entre artistas negras e negros afim de colaborar na potencialização de uma historiografia cada vez mais crescente que vem abordando a presença da(o) artista negra(o) na cena brasileira.

Palavras-chave: Teatro de Revista, Decolonial, Deslocamento, Invólucro.

Abstract

This article presents strategies of articulation based on the displacement of black artists in the beginning of the 20th century to emphasize the context regarding later generations. Theoretical and decolonial references such as Walter Mignolo, Lélia Gonzalez, and Frantz Fanon dialogue with some theatre historiography references, such as Roberto Ruiz and Orlando de Barros, to think about this processes. The aim of this text is to gather information that evidence a few meetings between female and male black artists in order to collaborate in the enhancement of an ever-growing historiography that has been approaching the presence of the black artist in the Brazilian scene.

Keywords: Revue Theater, Decolonial, Displacement, Covering.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar algunas estrategias de articulación construidas a partir de los desplazamientos de artistas negras/os en los inicios del siglo XX para fortalecer los contextos referentes a las conexiones entre artistas negras/os contemporáneos. Referencias teóricas decoloniales como las de Walter Mignolo, Lélia Gonzalez y Frantz Fanon dialogan con algunas referencias de la historiografía teatral como Roberto Ruiz y Orlando de Barros para pensar estos procesos. El objetivo de este texto es reunir algunas informaciones que evidencien algunos encuentros entre artistas negras y negros a fin de colaborar en la potenciación de una historiografía cada vez más creciente que viene abordando la presencia de la/el artista negra/o en la escena brasileña.

Palabras clave: Teatro de Revista, Decolonial, Desplazamiento, Envoltura.

A importância de se deslocar para o passado

Antes de tudo é interessante pontuar que este artigo tem pretensões de pensar artistas negras e negros mais a partir de uma epistemologia decolonial do que pós-colonial. Tal escolha é por verificar que as referências e os estudiosos decolonialistas tencionam o projeto colonial de forma mais assertiva, que converge com o anseio relacionado ao propósito deste trabalho: identificar contraprojetos coloniais do ponto de vista de narrativas referentes à pessoa negra no campo das artes na América Latina. Mas não significa que perspectivas de pensamentos pós-colonialistas não apareçam ao longo do texto, tendo em vista que as duas correntes teóricas se encontram em alguns momentos (BALLESTRIN, 2013)¹.

Para refletir acerca dos processos e práticas artísticas construídas a partir de diálogos com culturas de matriz africana, é necessário acompanhar os movimentos das pessoas negras que cultivaram esses contextos, pois são elas que criam e recriam as heterogeneidades imersas na negritude, a qual não se desvincula das culturas negro-diaspóricas.

As referências são mestres, *griots*, músicos, artistas cômicos, dançarinas, coristas, cenógrafas, ensaiadores que se deslocaram por diversos espaços fazendo arte e articulando saberes. Com o corpo em trânsito, elas e eles inspiram de forma direta e indireta artistas contemporâneos, propondo um exercício de desobediência e reestruturação de práticas dentro de uma estrutura organizada por cânones coloniais.

No Rio de Janeiro, sobretudo localizado em circuitos periféricos, a figura da(o) artista negra(o) sempre foi presente, seja declamando textos, dançando ou apresentando-se em shows de variedades, como aponta Gomes (2004). Daí a necessidade de nos deslocarmos para outras narrativas que

1. Stuart Hall (jamaicano) e Paul Gilroy (inglês), teóricos considerados pós-coloniais, realizaram pesquisas significativas para pensar o local da cultura e da diáspora negra pautados em perspectivas que contestam as fixações binárias e os essencialismos. Já os debates decolonialistas, apesar de aproveitarem alguns elementos dos estudos pós-coloniais, reivindicam um campo de enunciação a partir da realidade latino-americana, buscando uma categorização crítica do ocidentalismo. Uma das vozes pioneiras desse movimento é o argentino Walter Mignolo. Tanto um campo como o outro tem Frantz Fanon como referência-chave para pensar a relação colonizador-colonizado, contudo a usam com diferentes abordagens e objetivos. Ver o texto “América Latina e o giro decolonial”, de Luciana Ballestrin (2013).

não necessariamente comportam a legitimação da história hegemônica, para que outras formas de articulação negra-diaspórica venham ao nosso encontro, a partir de suas próprias lógicas.

Invólucro e ocupação

Araci Cortes. Esta foi um dos principais destaques do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930, iniciando sua carreira em 1921 no Democrata Circo, o mesmo local onde atuava o palhaço negro Benjamim de Oliveira, importante na construção do circo-teatro no Brasil. É interessante pontuar que o conhecimento da existência de Araci Cortes foi possível através do processo investigativo relacionado ao trabalho do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro (BRITO, 2011). A partir dos trânsitos e deslocamentos desse ator nos diferentes âmbitos artísticos, foi identificado que Otelo nos anos iniciais de sua carreira teve contato com outras(os) artistas negras e negros. Não é por acaso que ele participa da segunda fase da Companhia Negra de Revistas (BARROS, 2005).

Araci Cortes era uma cantora e atriz que morava no Catumbi, um bairro na cidade do Rio de Janeiro. Sua residência era próxima à casa da família de Alfredo Rocha Viana Júnior, o músico Pixinguinha. As famílias de Araci e Pixinguinha tinham uma proximidade relevante. O pai dele, seu Alfredo, organizava rodas de choro em sua casa, que ficava repleta de amigos como Carlos Espíndola, pai de Araci Cortes:

Seu Alfredo tinha muitos amigos e todos fazendo questão de puxar o seu sonzinho. Conversa vai, conversa vem, o conjunto já estava tocando: o velho Alfredão, Irineu de Almeida, o Candinho do trombone e até os “garotos”: china no violão e no cavaquinho, Henrique no violão e na flauta, e Léo no oficlíde. E claro duas meninas no meio, tentando acompanhar com o corpo o ritmo buliçoso, Dalva e Zilda, que as outras estavam muito ocupadas em ajudar no serviço de casa, para atender aquela gente toda. (RUIZ, 1984, p. 14)

A narrativa que Roberto Ruiz nos apresenta, baseada no próprio depoimento de Araci Cortes, indica que as rodas de choro eram momentos de encontros e trocas, microdeslocamentos corporais em que o som, a síncopa e

a rítmica diaspórica negra ia se inscrevendo no corpo da geração mais jovem, ao mesmo tempo que era reatualizada por ela. O deslocamento é algo inerente à pessoa. Ele não só implica a movimentação para trás, para frente, para as laterais ou para todas essas direções simultaneamente, mas implica também a mudança. E esta, muitas vezes, acontece no campo simbólico, onde significações ancestrais são reestruturadas e provocadas por seus protagonistas, na medida em que as escrituras acontecem no corpo. Zilda era o nome verdadeiro da Araci Cortes, e Dalva era sua irmã. Aprendendo e fazendo, entrelaçada a um território familiar onde práticas negras urbanas eram cultivadas, a artista, com divertimento, apreendia as cosmogonias corporais contidas nas rodas de choro e escrevia nessas mesmas fundamentações como ela enxergava a experiência. Essas vivências seriam constantemente revisitadas e remodeladas por ela futuramente nos palcos do Teatro de Revista. Pixinguinha, ciente de que observar os mais experientes era uma premissa ancestral para aprender naquele ciclo, se deslocava aguardando:

Pixinguinha, o mais novo, esperando vez... E Carlos Espíndola, com a sua flauta presente. As sementes estavam lançadas. Jam ser artistas. A música entranhava-se neles, como um vírus, dominando pensamentos e ações. (RUIZ, 1984, p. 14)

Em outro ângulo, outro significado atribuído a deslocar é o desconjuntar ou desarticular. Por exemplo: quando alguém acidentalmente desloca o ombro, esse deslocar gera dor e transtornos, em pequenas ou grandes proporções. O corpo precisa realocar esse membro para restaurá-lo, e essa restauração do osso também causa dor. O ombro, após recolocado, precisa de invólucro por algum tempo até iniciar as sessões de fisioterapia.

A partir disso, deslocar tem outra significação. A mudança aqui vem acompanhada de trauma. Tanto Araci Cortes, Grande Otelo ou Pixinguinha apresentam especificidades e subjetividades, mas existe um passado comum entre eles que é necessário ressaltar. Seus ancestrais viveram os macrodeslocamentos forçados que constituíram a diáspora negra nas Américas sob os alicerces da dominação colonial. Esses deslocamentos desarticularam comunidades das partes Central e Ocidental do continente Africano para o Americano a partir do século XVI, desconjuntaram estruturas de existência

e traumatizaram pessoas. Essas mesmas pessoas, por diversos caminhos, retornaram simbolicamente ao seu lugar de origem para que suas corporeidades fossem reestruturadas. O samba, o choro, o lundu, o maxixe, entre outras expressões musicais, são cultivados também por esses contextos, visto que negras e negros vivem uma experiência de retorno ao participarem da construção dessas manifestações culturais, revivendo no corpo compassos sincopados e matrizes de movimentos que problematizam um contexto corporal ocidentalizado na medida em que o desobedecem.

O trauma e a necessidade de realocação simbólica, numa situação forçada de mudança de lugar, não paralisou no momento em que o tráfico de pessoas africanas começou a ser proibido no século XIX; pelo contrário, permanecem nos corpos negros contemporâneos, agentes e regentes das diásporas. Não é à toa que o termo diáspora traz profundas relações com a palavra deslocamento. Nessa perspectiva, é interessante anunciar o que Paul Gilroy escreve no seu livro *Entre campos* acerca da noção de diáspora:

Identifica uma rede relacional, produzida de modo característico pela dispersão forçada e pela saída às pressas e relutante. [...] Não é apenas uma palavra de movimento, embora o movimento desesperado e determinado seja integral a ela. (GILROY, 2007, p. 152)

Esse “movimento desesperado” (ou “dispersão forçada”) foi determinado por movimentações inerentes a uma filosofia muito bem construída, com narrativa muito bem configurada: a colonialidade. Foi a chave que abriu a porta das travessias no Atlântico, alimentando o olhar dos primeiros europeus em relação aos territórios americanos e seus moradores. Maldonado-Torres (2007) considera que a colonialidade não é simplesmente consequência de uma “forma residual” de qualquer relação colonial, porque essa relação (à qual “colonialidade” se refere) nasce, especificamente, da invasão dos Ibéricos nas Américas.

A repressão e inferiorização dos corpos dos povos colonizados e subjugados foram os primeiros meios ideológicos para concretizar o projeto colonial. Arquitetado por etapas continuadas, século a século, a ideia do corpo diferente para uma ideia de corpo racializado e heteronormativo foi construída paulatinamente, sob diversos aspectos. Desde críticas e repressões

referentes ao movimento dos quadris nas comunidades africanas centrais, passando pela demonização da cultura antropofágica dos indígenas, até as limitações impostas ao uso do tato no próprio corpo dentro da sociedade europeia (PRECIADO, 2014). Essa imposição operada por meios cognitivos, psíquicos e sociais concretiza a superioridade biológica desenhada como natural. Como bem afirmou Lélia Gonzalez (1988, p. 72):

Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da “superioridade” do colonizador pelos colonizados.

Assim, é perceptível que a colonialidade tem no racismo um dos principais meios para renovar a desestabilização e o desmonte de narrativas corporais não eurocêntricas-brancas. Mas as populações negras nas Américas realocam suas estruturas simbólicas e investigam espaços de respiro para que possam mudar do lugar onde foram colocadas pelo colonizador. Nesse sentido, a reapropriação do corpo, através do movimento e dos encontros coletivos que cultivam situações artísticas culturais, é um valioso caminho para estudo. Ao trazer o exemplo das relações entre a família de Araci Cortes e Pixinguinha, identifica-se a rede relacional sinalizada por Gilroy, aqui considerada como uma espécie de invólucro presente durante e após o processo de escravização. Invólucro – que não significa falta de contato ou participação nos mundos branco-colonizador e indígenas – é um envoltório onde teias são criadas pelas(os) e entre artistas negras(os) que, pelas frestas de uma sociedade construída via tragédia colonial, se protegem e se retroalimentam.

Nas citações de Ruiz (1984), um dos biógrafos de Araci Cortes, aparece os nomes de China e Henrique. Eles eram os irmãos mais velhos de Pixinguinha. Em 1921, Araci e Pixinguinha trabalharam juntos no grupo Os Oitos Batutas. Esta banda de choro e jazz, formada por homens, viajou por algumas cidades do Brasil, como São Paulo, Santos, Ribeirão Preto, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Recife e Salvador. Cortes foi convidada por China para integrar o grupo na época em que este apresentava, também, algumas peças de revista escritas por Mário Magalhães. Araci Cortes, nesse invólucro diaspórico, defendido aqui como elemento constituinte na experiência do deslocamento de muitas(os) artistas negras(os), inicia uma carreira significativa no

Teatro de Revista a partir da experiência nos Oito Batutas. Sua entrada nesse grupo foi mediada por China:

Desde pequenina que dançava e cantava no colégio onde era a primeira... na faceirice e respeitada no samba.

Depois, fiz-me amadora do palco na sociedade “Filhos de Talma”. Sentindo vocação para a cena, trabalhei no Democrata Circo dirigido por Benjamin de Oliveira. Daí, incorporei-me aos 8 batutas e fiz minha estreia no Teatro Lírico

...Há alguns anos passados, o esplêndido conjunto de artistas nossos, a frente estavam o “China” e o Pixinguinha, mais seis outros companheiros, formando o grupo musical dos 8 batutas, depois de retumbante sucesso sozinhos se lembravam de dar uma nova modalidade ao seu trabalho, intervindo na representação de pequenas peças teatrais.

Nosso confrade Mário Magalhães, então cronista de *A Noite*, com o intuito de auxiliá-los, escreveu uma pequena burleta intitulada “Um batismo na Favela”, em que estava uma mulata dengosa do célebre morro.

– Quem há de fazer o papel da mulata? – perguntou o autor.

E o “china” lembrou:

– A Zilda Espíndola, que é uma pequena de muita habilidade para isso. (ARACI..., 1931, p. 28-29)

A artista ficou pouco tempo no grupo e logo em seguida foi trabalhar com atores-empresários como Jardel Jércolis e Genésio Arruda, além de encontrar o jornalista José do Patrocínio Filho (conhecido pelo apelido de Zeca), filho do abolicionista negro José do Patrocínio.

Assim, ao encontrar algumas pesquisas e fontes a respeito de alguns artistas negros do início do século XX, podemos verificar um invólucro simbólico que aponta para um possível contraprojeto colonial, em que, de forma peculiar, artistas se encontram e se nutrem de forma cadenciada, sincopada, macia e sorrateira, mantendo-se presentes na cena artística.

As populações indígenas e negras caminham e sofisticam seus recursos contra as atitudes imperiais de diversas maneiras. Isso proporciona movimento contínuo de retorno a seus lugares como sujeitos das próprias narrativas e valores. Por isso, considera-se o invólucro simbólico frequentado por Araci Cortes, Pixinguinha, José do Patrocínio Filho, China, Henrique, Grande Otelo, Dalva Spíndola, como uma prática decolonial ou descolonial. Como aponta

Mignolo (2008, p. 291): “Na América do Sul e na América Central, o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes.” É vontade de existir que pulsa e que se requalifica, seja de forma ambígua ou não, seja de forma irônica ou não.

Assim como o invólucro simbólico narrado anteriormente, existiram muitos outros exemplos. Um que podemos suscitar aqui é a partir das poucas fontes que se tem a respeito da atriz Ascendina Santos, que trabalhou na Companhia Carioca de Burletas, repercutindo significativamente na crônica e imprensa do período de 1926:

No dia seguinte à *première* (o francesismo era moda na época) da burleta carnavalesca *Ai, Zizinha!*, que verificou-se a 15 de janeiro de 1926, no teatro Carlos Gomes, o crítico do venerando matutino carioca registrou sobriamente a ocorrência. Sintetizando sua assinatura com a inicial L. disse: [...] “o êxito sensacional da noite e os melhores aplausos couberam à Sra. Ascendina dos Santos, dama de cor que fez ontem sua estreia.” Na mesma data, sem ademanos literários, outro crítico, Mário Nunes, registrava: “a peça apresentou a maior novidade de 1926 – Ascendina Santos, artista negra como azeviche, que canta, dança e representa de maneira que obteve fartos e calorosos aplausos da plateia.” (EFEGÊ, 2007, p. 59)

Em abril de 1926, a artista Rosa Negra atuou na peça *Pirão de Areia*, a qual tinha um quadro denominado *Ascendices*, uma espécie de referência que Rosa e um grupo de *Black-Girls* fazia a Ascendina dos Santos. Rosa Negra, por sua vez, foi a grande vedete da primeira fase da Companhia Negra de Revistas idealizada por D’Chocolat, grupo que aglutinou e revelou muitas(os) artistas negras(os) em 1926, ano do seu surgimento (BARROS, 2005). Para Gomes (2004) A Cia Negra seria um surgimento singular naquele período. O discurso do grupo, representado pela sua própria denominação, contrariava e tencionava, naquele momento, o discurso da mestiçagem e da harmonia racial veiculados por certos intelectuais como Gilberto Freyre. Para Gomes, a Companhia Negra de Revistas representava de certa forma o que os afrodescendentes pensavam sobre o tema identidade nacional. É interessante ressaltar que tanto Barros (2005) quanto Gomes (2004) trazem informações documentais referentes a comentários preconceituosos por parte da imprensa do período em relação à Companhia Negra de Revistas.

Após o rompimento entre o artista-empresário D'Chocolat e o cenógrafo Jaime Silva, fundadores da Companhia Negra de Revistas, ainda em 1926, é criada a Ba-Ta-Clan-Preta por Déo Costa, a Vênus de Jambo e D'Chocolat. O interessante é que, de 1926 a 1927, tanto pela Companhia Negra de Revistas, quanto pela Ba-Ta-Clan-Preta, transitaram muitas(os) artistas negras(os), eis aqui alguns nomes: Dalva Spíndola (irmã de Araci Cortes), Pixinguinha, Grande Otelo, Rosa Negra, Domingos de Souza (Mingote), a bailarina Imperialina Dugann, Guilherme Flores e Oswaldo Vianna (BARROS, 2005).

Por enquanto, algumas considerações

Esse panorama, no qual artistas negros transitam o tempo todo, ao mesmo tempo que se entrelaçam uns nos outros, aponta para uma forma específica de ocupação de artistas afro-brasileiros no cenário artístico. É possível identificar deslocamentos nos ambientes artísticos que em certa medida se interligam à vida cotidiana desses mesmos artistas e seus encontros, como sambas e rodas de choro. É como se o pulsar da dança, do canto e da dramaticidade que acontece nos palcos fosse a extensão da vida diária, apresentando outra lógica de entendimento de aprender arte. Nesses deslocamentos se percebe o invólucro, o retorno a si configurado em conexões sutis desses artistas uns com os outros, mesmo no circuito branco. Ao voltar os olhos para o contexto contemporâneo, veremos que a situação não é muito distante, já que políticas culturais periféricas têm se fortalecido cada vez mais por conta das relações entre artistas e coletivos negros, seja no campo da dança, do teatro, da música ou das artes visuais. Sendo assim, não seria demais retornarmos para os invólucros de artistas negras e negros do passado que, num contexto pós-abolição, formaram criativamente suas teias, para que reinventemos estratégias cada vez mais sofisticadas de aperfeiçoamento das nossas redes.

Como disse Fanon (2008, p. 28):

A sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa à influência humana. É pelo homem que a sociedade chega ao ser. O prognóstico está nas mãos daqueles que quiserem sacudir as raízes contaminadas do edifício.

A colonialidade tem uma direção muito consciente de suas escolhas e opções, uma dramaturgia com ações muito bem estruturadas, uma coreografia demasiadamente pesquisada, ciente dos seus improvisos e dos intérpretes que nutrem esse projeto, sob diversas maneiras e configurações. Precisamos sacudir essa proposta, cuja historiografia é balizada em uma verdade única. Necessitamos “modificar as posições de enunciação” (PRECIADO, 2014, p. 27) para que nossas redes sejam cada vez mais invólucros e territórios decoloniais.

Referências bibliográficas

- ARACI Cortes e seus sambas. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1931, p. 28-29.
- BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2tO9Qb3>>. Acesso em: 21 jul. 2017.
- BARROS, O. **Corações de Chocolate**. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BRITO, D. S. **Um ator de fronteira**: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- EFEGÊ, J. **Meninos, eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- GILROY, P. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.
- GOMES, T. M. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Unicamp, 2004.
- GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92-93, p. 69-82, 1988.
- MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (ed.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémico más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007. p. 127-168. Disponível em: <<https://goo.gl/hHc2Ge>>. Acesso em: 2 mar. 2016.
- MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua**

**Deslocamento de artistas negras(os) no início do século xx:
invólucro, desobediência e ocupação**

e Identidade, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/ZfGyUE>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 edições, 2014.

RUIZ, R. **Linda flor**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

Recebido em 23/04/2017

Aprovado em 06/06/2017

Publicado em 05/09/2017



OMBELA: UMA CENA ANCORADA NO IMAGINÁRIO AFRICANO

*OMBELA: A SCENE ANCHORED
IN THE AFRICAN IMAGINARY*

*OMBELA: UNA ESCENA ANCLADA
EN LO IMAGINARIO DE ÁFRICA*

Elton Soares Siqueira

Elton Soares Siqueira

Professor adjunto do curso de
Teatro/Licenciatura no Departamento
de Teoria da Arte e Expressão Artística da
Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo central investigar os procedimentos estéticos e metodológicos que, no espetáculo Ombela, do grupo pernambucano O Poste Soluções Luminosas, contribuíram para expressar na cena a ancestralidade africana. Considerando que o grupo em foco pesquisa as contribuições de Mikhail Chekhov e de Eugenio Barba para a realização de um teatro físico, tomaremos os dois autores como referências teóricas de nosso trabalho, a fim de compreender em que medida o teatro físico é, em Ombela, um recurso teórico-metodológico eficaz para a construção de uma cena de matriz africana. A pesquisa contou com anotações feitas a cada apresentação do espetáculo assistida, além de entrevistas com o grupo.

Palavras-chave: Teatro, Ancestralidade, África.

Abstract

This paper chiefly aims to scrutinize the aesthetic and methodological procedures that, in the performance Ombela, by O Poste Soluções Luminosas, a group from Pernambuco, Brazil, contributed to convey the black-African ancestry on stage. Considering that the group researches the contributions of Mikhail Chekhov and Eugenio Barba to the realization of a physical theater, we will take the two authors as theoretical references for our research, in order to understand to what extent the physical theater is, in Ombela, an effective theoretical-methodological resource for the construction of a scene of black-African matrix. This research was based on notes written during every watched performance, in addition to interviews with the group.

Keywords: Theater, Ancestry, Africa.

Resumen

Este estudio tuvo como objetivo investigar los procedimientos estéticos y metodológicos que el espectáculo *Ombela*, del grupo de Pernambuco O Poste Soluções Luminosas, contribuyó a expresar en escena sobre la ancestralidad africana. Considerando que el referido grupo hace estudios acerca de las contribuciones de Mikhail Chekhov y de Eugenio Barba para la realización de un teatro físico, tenemos en cuenta dos autores como referencias teóricas de nuestro trabajo con la finalidad de comprender en qué medida el teatro físico es, en *Ombela*, un recurso teórico y metodológico eficaz para la construcción de una escena de matriz africana. Como metodología de investigación fueron utilizados apuntes de todas las presentaciones del espectáculo asistido y de entrevistas con los integrantes del grupo.

Palabras clave: Teatro, Ancestralidad, África.

Pernambuco. Três artistas negros em busca de sua ancestralidade africana. De onde vêm? O que trazem de seu passado ancestral? Qual o ponto de partida desses artistas, que são negros? Para onde caminham? Como entender a diáspora pela qual passaram os negros africanos e que eles mesmos carregam ainda hoje em seu imaginário?

Os artistas: Naná Sodré, Agrinez Melo e Samuel Santos. Eles compoem o grupo de teatro recifense chamado O Poste Solu es Luminosas, que atua desde 2004, primeiramente como grupo de ilumina o cênica, ministrando cursos e assessorando tecnicamente diversas companhias e grupos da cidade de Recife. Só em 2008, o grupo amplia seu perfil e passa a montar seus próprios espetáculos, todos eles com uma investiga o focada no resgate antropológico da africanidade brasileira, aliada   pesquisa do teatro físico. Assim sendo, a matriz africana   tomada como base de uma ancestralidade corporal e vocal.

Mais especificamente, a pesquisa do grupo procura traçar um paralelo entre as incorpora es dos orixás nos terreiros de candomblé e umbanda com os processos de Mikhail Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba

e Jerzy Grotowski. Para tanto, a dança dos ventos, a antropologia teatral, a biomecânica, a irradiação, as entidades xamânicas e o imaginário dos orixás fazem parte do processo de trabalho d'O Poste.

O primeiro desses trabalhos foi o premiado *Cordel do amor sem fim*, que estreou em 2009. Seguiram-se a ele outros tantos: *Navio negreiro – pelas perspectivas dos orixás* (2012), *O desconhecido* (2014), *Anjo negro* (2014), *A receita* (2014), *Ombela* (2014). Fora esses, o grupo tem sido procurado por artistas que propõem fazer uma imersão teatral, de pesquisa e criação, como foi o caso do espetáculo *O açougueiro* (2015), dirigido por Samuel Santos, direção de arte d'O Poste e performance do ator Alexandre Guimarães. Em 2014, o grupo inaugura sua sede, concebida como um espaço de fomento cultural e, principalmente, de afirmação das matrizes africanas. O prédio está localizado na Rua da Aurora, bairro da Boa Vista, no Recife.

A história do negro no teatro feito no Brasil ou a história do teatro negro brasileiro ainda está por ser escrita, ou, pelo menos, sistematizada. É com o objetivo de contribuir com o debate, dando maior visibilidade ao negro – não somente na forma como a personagem negra é representada na dramaturgia, mas também registrando e valorizando nele o trabalho de ator/atriz e sua inserção na cena – que focaremos nesta pesquisa a montagem do espetáculo *Ombela* pelo Poste Soluções Luminosas.

A gênese do espetáculo foi o encontro de Samuel Santos com Manuel Rui, em Recife, no ano de 2010, quando o encenador solicitou um texto ao escritor angolano para encená-lo. Em 2011, Manuel Rui enviou a Samuel Santos um longo poema épico, escrito a partir do mito de Ombela. Na língua umbundu, na qual foi escrito todo o poema de Manuel Rui, ombela significa chuva¹.

Aporta no Brasil um texto de forte apelo poético e político

Antes de enveredarmos pelas águas abundantes do poema *Ombela*, começemos por identificar seu autor.

1. Umbundu é uma língua bantu, falada pelos ovimbundus, grupo étnico que constitui, em Angola, um terço de sua população.

Nascido em 1941, na cidade de Huambo, Angola, Manuel Rui participou do movimento civil pela libertação nacional de seu país. Vitorioso, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), na voz do então atual primeiro presidente, Agostinho Neto, proclamou a independência do país em 11 de novembro de 1975. Manuel Rui, então, foi convidado a ocupar a função de Ministro da Informação do MPLA no governo de transição estabelecido pelo Acordo do Alvor³. Também foi o primeiro representante de Angola na Organização da Unidade Africana e nas Nações Unidas. Em seu currículo, foi ainda Diretor do Departamento de Orientação Revolucionária e do Departamento dos Assuntos Estrangeiros do MPLA.

Em seus poemas, contos, crônicas e textos de crítica literária, Manuel Rui busca expressar e valorizar uma cultura de raiz angolana. A forma de apreender a realidade marca uma contraposição à forma eurocêntrica de fazê-lo. Aliás, essa não é uma característica só de Manuel Rui, mas constitui uma característica da literatura africana pós-revoluções de independência. E parece ser do pensamento africano, se considerarmos a perspectiva das epistemologias do Sul, como nos permite ver os artigos contidos na obra organizada por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010).

Por exemplo, ao contrário do grafocentrismo, que marca as epistemologias do Norte (Europa e América do Norte), a cultura africana de grupos étnicos mais tradicionais tende a se constituir mediante práticas orais, que constroem, endossam e perpetuam saberes: as oraturas. No sítio da Lusofonia, lê-se que a oratura

constitui a expressão de uma sociedade não alfabetizada, mas também e sobretudo de uma sociedade fortemente gregária que procura e encontra na convivência e na palavra um prazer lúdico, a comunicação didática e o gosto de viver.

[...] as histórias costumam aparecer entre adivinhas, ditos, passadas, provérbios e cantigas².

O tempo e o espaço se dilatam e assumem dimensões para além da lógica formal. Funda-se uma outra lógica, pautada numa realidade que é significada por crenças, cazumbis (espíritos), “que comanda as chuvas, os rios,

2. Disponível em: <<https://goo.gl/32KxMb>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

as atividades humanas e a própria noção ontológica do homem-sujeito com valor de totalidade, intrínseco em si mesmo, longe do homem-objecto” da cultura eurocêntrica (GALVÃO, 2010, p. 4).

Compreende-se, assim, a emergência e a valorização das oraturas como literaturas do saber tradicional num momento histórico em que as nações recém-independentes se encontram num processo de reconstrução de suas identidades, as quais foram maceradas e fragmentadas pelas respectivas políticas de colonização e pelo mediatismo da globalização. Podemos observar esse traço estilístico e expressivo tanto na literatura como também no teatro produzidos nesses países³.

O poema épico que Manuel Rui escreveu a pedido do grupo O Poste Soluções Luminosas, Ombela, ainda não publicado, é constituído de vinte cantos, ou, como o autor nomeia, Vinte Palavras. Manuel Rui escreve-o em duas línguas, português e umbundu, para dar voz ao mito de Ombela, deusa da chuva e das águas. Ao mesmo tempo em que o poeta constrói imagens líricas de forte impacto e significado para a cultura angolana tradicional, imprime em seus versos a denúncia da violência colonial, responsável pela morte de muitos homens e mulheres.

Ombela é chuva, ameaça de chuva (ocituto), primeira chuva (ombela lyombela), chuva fina (olume), chuva miudinha (okalusulumila), chuva torrencial (epapwilo), chuva em abundância (apengu), chuva acompanhada de trovão (elilimilambela), falta de chuva (ocitenha), chuva que dura o dia todo (ulembi), chuva acompanhada de sol (epengupengu), chuva abundante mas passageira (etande). Ao surgirem no poema, cada um desses movimentos vem acompanhado de um estado anímico da deusa da chuva.

O erotismo é flagrante nos versos de Manuel Rui, deste seu Ombela. Se a água fertiliza, a chuva é “vagina de água”, “útero matinal parindo estrela [...] marida do céu”. É da voz de Ombela que ouvimos, como ecos arquetípicos de um sagrado feminino: “Eu é que abro tudo e o vento é que pode ser/calado e falar quando eu quiser porque eu dou banho ao vento/todo nu com as minhas mãos de mulher a minha boca a minha/língua conheço o corpo todo do vento

3. Refiro-me aos países africanos de língua oficial portuguesa (Palop), os quais estão ao meu alcance: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

e sua intimidade”; “Sou eu própria chuva fêmea. Uma/boca de beijo. Meu marido céu que desengravido”

Ombela também recupera as vozes dos angolanos silenciados, “pensamentos imaginados tão de longínquos mais/que o fim do traço do mar com a terra e as vozes/que se desacorrentaram sem ser para sempre o infinito”. Como uma feiticeira, é a chuva que “amarra uma família/à volta de um fogo e fumo para as falas se cruzarem bem/com relâmpagos distantes esquecidos do som emudecido/por detrás da pedra do eco Huambo Kalunga”. É a voz que recupera nas falas das famílias os ecos de Huambo Kalunga, personagem angolana importante na região do Planalto Central, nos idos do século XVII, que se torna sebo (líder) no local que recebeu seu nome, fazendo jus a personalidades da história e cultura angolanas.

A denúncia social também é encontrada nos seguintes versos: “Eu sou a chuva em cima das lavras e dos cemitérios da guerra/que me escutam em paz assustada/filha do relâmpago e da trovoada que racham o céu/e engrandecem as pedras grandes da Caála onde me quiseram/matar com pólvora”.

Sabemos que foi em Caála, município de Huambo, que se deu a chegada do caminho de ferro, em 1912, com a exploração colonial da sociedade local pelo (ab)uso de sua força de trabalho, custando-lhe algumas mortes. Ombela pede que “contem/só cada gota contem as minhas gotas para que eu possa cair/sempre e nunca um dia a morte mate a palavra”. A palavra resiste e se afirma como testemunho de toda a violência pela qual passou o povo angolano enquanto era colônia.

Mas a denúncia não vem carregada de ressentimentos. Ao mesmo tempo em que reconhece as agruras de seu povo, Ombela assume uma postura digna ao não recusar água a seus algozes. O tempo de guerras e opressões já é passado. E a água da chuva vem varrer os escombros de uma cultura destrocada para arrancar da terra os bichos e os mortos que vivem perto das árvores amigas, para celebrar sua honradez e fertilizar o solo para a retomada cultural. “Uma água/que não cheira/a petróleo/nem a dólares/nem a morte”, pois é “mulher de água que também sabe tecer lençóis/para os namorados que fazem amor com a minha música/as faíscas/e os trovões”. E com esses versos Manuel Rui fecha seu poema, apontando para um futuro em construção e em reconstrução.

Teatro físico e ancestralidade africana

Teatro físico constitui uma categoria difusa e polêmica. Nas três últimas décadas do século XX, o termo passou a ocupar o espaço dos principais debates sobre a cena contemporânea, definindo, a despeito de sua flutuação semântica, uma série de atividades cênicas, no cruzamento entre dança, teatro, mímica e circo, que enfatiza a materialidade do evento no corpo do artista. Subentende-se, a partir do conceito, que se trata de uma ação sobre a fisicalidade, um foco sobre a disposição do corpo do artista em função de uma dada teatralidade. Cabe, nesse debate, uma pergunta: existe alguma cena que prescindia da corporeidade do artista/ator?

O espaço deste artigo não comporta uma discussão dessa ordem. Deixarei, portanto, para fazê-la numa outra oportunidade. Por ora, utilizarei esse conceito “guarda-chuva” sempre que estiver me referindo às contribuições teóricas de Mikhail Chekhov e de Eugenio Barba, mesmo que nenhum deles tenha sequer usado o termo com a carga semântica que nossas disciplinas acadêmicas costumam dar a ele.

O grupo O Poste Soluções Luminosas assume que sua pesquisa vem se baseando no teatro físico, particularmente, nos postulados de Mikhail Chekhov e de Eugenio Barba. Os artistas se identificam com esses autores e encontraram neles um modo de fazer teatro, via trabalho de ator/atriz, que atende a suas expectativas como sujeitos da cena e como sujeitos de teatro. Que postulados são esses? Vejamos alguns deles.

Em seu livro *Para o ator*, editado em 1953, Mikhail Chekhov (1891-1955) apresenta alguns dos princípios que nortearam seu trabalho como ator e como mestre. Dentre os pilares de seu método, encontramos o trabalho com a concentração, com a imaginação, com as qualidades de movimento; as noções de *ensemble*, atmosferas subjetivas e objetivas, os “Quatro Irmãos” (desenvoltura/forma/beleza/inteireza). O corpo do ator é trabalhado a partir de seus centros imaginários, do gesto psicológico, na perspectiva do irradiar/receber. Para além desses aspectos, um dos legados especiais do pensamento e prática de Chekhov corresponde ao desafio de nos manter conectados à nossa autenticidade, apesar dos diversos estímulos externos a que está sujeito nosso corpo.

Eugenio Barba (1936-), por sua vez, trabalha com categorias que chama de “princípios-que-retornam”, os quais são, no corpo do ator: o cotidiano e o extracotidiano; o equilíbrio em ação; a dança das oposições; a incoerência coerente e virtude da omissão; a equivalência; e um corpo decidido. Barba se refere a esses princípios como “bons conselhos” aos atores. Cabe à antropologia teatral rastrear esses “princípios-que-retornam” e proporcionar a dilatação da energia do ator, possibilitando-lhe estar presente inteiramente em cena; daí o trabalho atento e exaustivo com a pré-expressividade.

Em entrevista feita para este trabalho, Naná Sodré explica o que o grupo toma desses autores como princípios norteadores do trabalho atoral. Nos processos de ensaio, procuram alcançar os pontos energéticos do corpo de cada ator/atriz. Na concepção de todos, trata-se de pontos de ancoramento, aterramento; são possibilidades vocais e possibilidades do corpo como um todo. O método lhes permite terem de si um conhecimento mais justo, de forma que possam se aperceber, passando a sentir o corpo da pele para dentro, para, só assim, poder expressar. Mais do que uma vivência psicológica das personagens, todo o processo consiste num trabalho que exige muita imaginação e controle das energias no uso das ações pré-expressivas e expressivas. Daí experimentar as diversas possibilidades do corpo. Em verdade, O Poste se vale dessas técnicas para o exercício diário do ator/atriz. Como se deu, então, o processo de criação do espetáculo Ombela? Passemos a analisá-lo.

Conforme já dito, o grupo investiga o corpo ancestral na cena contemporânea, em busca de uma criação cênica de matriz africana. Com relação ao trabalho com Ombela, em particular, o grupo tinha muito medo de adentrar pelo universo africano e fazer um desserviço às lutas pela afirmação das africanidades, seja caindo no estereótipo, seja ferindo princípios de algum ritual por eles desconhecidos. Com o texto de Manuel Rui em mãos, depararam com um devir desconhecido. Para suprir suas carências, eles foram assessorados por uma antropóloga, a profa. Danielle Rocha Pitta, que foi responsável por situar o elenco no mundo, nas palavras de Naná Sodré. Foram-lhes transmitidas informações bastante relevantes quanto às culturas africanas, como o compartilhamento da experiência, o respeito aos mais velhos, a relação com a terra, além de elementos constitutivos do universo imaginário dos africanos.

Como Ombela significa chuva e todo o texto torna a chuva em deusa, princípio das águas, o grupo aprofundou sua pesquisa sobre o imaginário da água. A partir do arquétipo, os artistas/pesquisadores se centraram nos três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. Depararam com a dimensão feminina subjacente ao imaginário da água. Enquanto se apropriavam do saber antropológico, trabalhavam na sala de ensaio esse saber aplicado ao corpo, a partir das técnicas já elencadas do teatro físico.

O diretor, Samuel Santos, ainda não satisfeito, propôs às duas atrizes uma pesquisa das religiões de matriz africana, algo não mencionado no texto de Manuel Rui. Do elenco, ele e Naná Sodré são da umbanda; Agrinez Melo, do candomblé. A proposta foi adentrar nesses espaços para estudar o corpo das pessoas que nos rituais recebem entidades e orixás. Foi quando decidiram visitar o terreiro da Mãe Amara, na região metropolitana de Recife. Lá, fizeram descobertas espirituais riquíssimas que muito vieram a contribuir para a concepção cênica do espetáculo que estavam por montar. Por uma questão ética, tais descobertas ficaram sob sigilo, em respeito ao terreiro que os acolheu.

Dessa experiência, chegaram a dois orixás que tomaram como inspiração para o jogo cênico: Oxum e Iemanjá. Ambas são divindades das águas do rio, constando que Iemanjá, conforme o mito, é filha de Olóòkun, deus (ou deusa) do mar, daí seu domínio se estender também às águas do mar. No espetáculo Ombela, a deusa da chuva presente no texto de Manuel Rui se desdobra, assim, nas duas divindades femininas da nação iorubá, Oxum e Iemanjá. Com as técnicas do teatro físico, cada atriz passou a aprofundar, portanto, a pesquisa de suas respectivas divindades. O eixo conceitual da cena estava, pois, traçado.

O espetáculo foi concebido, primeiramente, para o espaço próprio do grupo. As paredes do pequeno espaço foram revestidas de *pallets*, a fim de acentuar a rusticidade e aproximar o universo da cena ao universo rústico de um terreiro. O cenário é composto por uma estrutura circular, ladeada de canaletas, por onde escorre a água que sai de uma pequena bica ou vem dos alguidás e das cabaças presentes em cena. O conceito do cenário é a circularidade, simbolizando a perfeição, a homogeneidade, a ausência de distinção ou de divisão. Por não ter começo nem fim, nem variações, o círculo simboliza

o tempo. Esse conceito cenográfico se baseia em alguns elementos concretos: a gira é circular, o terreiro é circular, os rituais são circulares – todos num mesmo nível. O espetáculo, assim, gerava uma atmosfera de intimidade; fazia que os espectadores ficassem muito próximos uns aos outros e muito próximos às atrizes, chegando a receber respingos de água no rosto.

Em cena, as atrizes apresentavam-se seminuas, caracterizadas pelos seus respectivos orixás. Ora se cobriam de colares e pedras, ora lançavam mão de indumentárias inspiradas nos diversos rituais africanos. O corpo sem maquiagem é natureza, essência. Duas atrizes, dois orixás femininos ocupando o centro de um círculo. O jogo de luz explorou as cores dos dois orixás: amarelo (Oxum) e azul (Iemanjá). No espaço em que se encontravam, elas cantavam, recitavam e dramatizavam o texto de Manuel Rui, ora em umbundu, ora em português, carregando no corpo e no movimento o erotismo que é tão forte no poema, como já vimos. Destaque seja feito à música composta por Isaar, cantora, compositora e instrumentista negra pernambucana.

O público, nas apresentações em que estive presente, se envolveu profundamente com o ritual apresentado, chegando a participar dele, sobretudo depois que as ombelas (é assim que as atrizes se referem a suas personagens) ofereciam aos espectadores numa cuia uma aguardente forte, permitindo que o corpo, a mente e o espírito dos espectadores se dilatassem.

O intento se realizou.

Considerações finais

Ombela constitui, sem dúvida, um marco na cena teatral recifense. O Poste Soluções Luminosas é, no momento, o único grupo oficial em Recife formado por atores negros em busca de um teatro negro de matrizes africanas. Com o espetáculo analisado, O Poste avança em suas pesquisas sobre a ancestralidade africana na cena teatral, a começar pela dramaturgia, escrita por um angolano, Manuel Rui, a pedido do grupo pernambucano. Como vimos, o texto, escrito em umbundu e em português, simultaneamente, trabalha com mitos angolanos e fatos históricos de uma Angola pós-independência. O empenho em recuperar e afirmar a identidade cultural do povo angolano é flagrante na literatura de Manuel Rui.

Também percebemos no teatro d'O Poste um empenho em se apropriar, num trabalho antropológico e quase arqueológico, das matrizes africanas capazes de reconstituir uma identidade do povo africano, macerada pelo movimento diaspórico, a fim de compreender o homem afrodescendente na sociedade brasileira contemporânea, ainda fortemente marcada por uma história de colonização que se faz presente, a despeito de o país já ter conquistado oficialmente sua independência há quase dois séculos. Uma das marcas sutis dessa colonização corresponde ao legado cultural que recebemos da Europa que tomamos como verdade irrefutável. Por exemplo, a formação dos nossos atores passa, necessariamente, por personalidades ilustres do universo europeu. Mikhail Chekhov e Eugenio Barba são duas dessas personalidades e, inegavelmente, suas contribuições para o teatro são riquíssimas. Utilizá-los como paradigmas metodológicos para o trabalho do ator, como faz o grupo O Poste, certamente possibilita-o chegar a resultados estéticos satisfatórios. O diferencial do grupo está nessa miscigenação antropofágica de ideias e culturas europeias com ideias e culturas de matrizes africanas. Os resultados estéticos satisfatórios refletem, portanto, o diálogo proveitoso dessas epistemologias muitas vezes conflitantes.

Referências bibliográficas

- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- CHEKHOV, M. **Para o ator**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.
- GALVÃO, L. M. A criatividade expressiva na obra de Manuel Rui. In: COLÓQUIO DA LUSOFONIA, 14., 2010, Bragança. **Anais...** Bragança: Lusofonia, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/AZKsCy>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- VERGER, P. F. **Orixás**: os deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002.

Recebido em 24/04/2017
Aprovado em 10/06/2017
Publicado em 05/09/2017



CORPOS DE TRABALHO, CORPOS DE FESTA: NEGROS E MESTIÇOS NA FESTA COLONIAL TRIUNFO EUCARÍSTICO, EM VILA RICA (1733)

***BODIES OF WORK, BODIES OF PARTY: THE PARTICIPATION
OF BLACKS AND MESTIZOS IN THE COLONIAL PARTY
TRIUNFO EUCARÍSTICO, IN VILA RICA (1733)***

***CUERPOS DE TRABAJO, CUERPOS DE FIESTA:
LA PARTICIPACIÓN DE NEGROS Y MESTIZOS EN LA FIESTA
COLONIAL TRIUNFO EUCARÍSTICO, EN VILA RICA (1733)***

Mariana Soutto Mayor

Mariana Soutto Mayor

Atriz, professora e pesquisadora de teatro brasileiro. Atualmente é doutoranda no PPGAC/USP (bolsa Capes) e integrante do Lits, Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da ECA/USP.

Resumo

O trabalho tem por objetivo levantar questões para a análise das funções e formas da presença de homens e mulheres negras e mestiças nas festas coloniais do séc. XVIII em Minas Gerais, a partir do estudo de caso da festividade religiosa Triunfo Eucarístico, de 1733, em Vila Rica. O texto parte do estudo sobre a formação de artistas e artesãos negros e mestiços em Minas Gerais, e também da leitura de documentos e relatos de época, para investigar, do ponto de vista das artes cênicas, o papel dos artistas negros e mestiços nas práticas representacionais festivas que dominaram o cenário cultural da colônia desde o século XVI.

Palavras-chave: História do teatro negro, Performance negra, Festa colonial, Minas Gerais, Práticas representacionais do século XVIII no Brasil.

Abstract

This work aims to search questions for the analysis of the functions and forms of presence of men and women blacks and mestizas in the colonial parties of the 18th century in Minas Gerais, from the study of case of the religious festivity Triunfo Eucarístico, in 1733, in Vila Rica. The text starts from the study about the formation of blacks and mestizos artists in Minas Gerais, and also from the lecture of documents and reportings of the time, to investigate, from the point of view of the studies of performance and theatre, the role of blacks and mestizos artists in the representational practices which dominated the cultural scenary of the colony since the 16th century.

Keywords: History of black theatre, Black performance, Colonial festivity, Minas Gerais, Representational practices in 18th century in Brazil.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo alzar cuestiones para analizar las funciones y formas de la presencia de hombres y mujeres negras y mestizas en las fiestas coloniales de lo siglo 18 en Minas Gerais, a partir del estudio de caso de la fiesta religiosa Triunfo Eucarístico, en 1733, en Vila Rica, Brasil. El texto parte del estudio sobre la formación de artistas y artesanos negros y mestizos en Minas Gerais, y también de la lectura de documentos y relatos de época, para investigar, a partir del punto de vista de las artes escénicas, el papel de artistas negros y mestizos en las prácticas representacionales que dominaran el escenario cultural de la colonia desde el siglo 16.

Palabras clave: Historia del teatro negro, Performance negra, Fiesta colonial, Minas Gerais, Prácticas representacionales del siglo XVIII en Brasil.

No mês de maio de 1733, as ruas de Vila Rica, Minas Gerais, foram tomadas por uma série de práticas culturais e religiosas em comemoração à trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos para a Matriz reformada de N. Sra. do Pilar. Toda a população da rica vila mineira, envolvendo pequenos comerciantes, lavradores, artistas, senhores de escravos, grandes mercadores, membros da burocracia local e representantes da Coroa portuguesa, assistiu e participou do chamado *Triunfo Eucarístico*.

A festa foi muito estudada do ponto de vista de sua riqueza, já que pode ser lida como uma forma de celebração e propagandística do sucesso da mineração em Minas Gerais. Porém, pouco se fala da importância da presença de mulheres e homens negros e mestiços¹, escravizados e livres, maioria da população local, que atuaram ativamente tanto na organização como nas práticas artísticas apresentadas na festa.

Por meio de documentos da época, sabemos que esses homens e mulheres negras e mestiças atuaram na organização da festa pela Irmandade de

1. Utiliza-se aqui para denominar as populações de origem africana, afro-descendentes e mestiças no século XVIII em Minas Gerais os termos “negros” e “mestiços”. O trabalho segue a análise crítica feita por Florestan Fernandes em *A integração do negro na sociedade de classes* (1978) e *O significado do protesto negro* (1989), em que o professor assume a existência histórica de diferenças sociais entre negros e mestiços: “Como nós não temos um referencial claro, eu preferi usar as palavras negro e mulato. Se o preconceito no Brasil fosse mais definido e assumisse a forma que assume nos EUA e na África do Sul, o termo negro seria aceito por toda população negra e mestiça. O ideal de um movimento político no Brasil é essa unificação, embora o mulato não esteja preparado para isso. Objetivamente porém, a participação do negro e do mulato na desigualdade é desigual. [...] Portanto, não posso dizer que o negro e o mulato vivem o mesmo drama, mas posso dizer que o mesmo drama cabe aos dois. Subjetivamente o mulato pode não absorver esse componente dramático em sua vida, mas objetivamente ele leva vantagem em relação ao negro, isto ele leva. Se eu pegar algumas estatísticas poderemos ver, por exemplo, no que se refere às oportunidades educacionais, no nível dos diplomados, fica patente um nível de competição mais definido. Vê-se que, quando se passa do ensino primário ao nível médio, as diferenças entre negros ao superior. Ou seja, as oportunidades são distribuídas desigualmente, favorecendo mais o mulato e dando-lhes meios de competição e de ascensão que o grosso da população negra não possui.” (FERNANDES, 1969, p. 68-69). Em geral, nos documentos históricos de Minas Gerais do século XVIII há a utilização dos termos “negros”, “pardos” e “mulatos”. As próprias irmandades se dividiam entre “irmandades de pretos” e “irmandades de pardos”, marcando as diferenças que existiam por conta da relativa ascensão social em função do tom da pele do indivíduo. Historicamente, sempre houve no Brasil uma hierarquia relativa aos tons de pele. Assume-se neste trabalho essa diferença com as expressões “negros” e “mestiços”. Atualmente, os termos “pardo” e “mulato” estão sendo revistos historicamente por movimentos sociais por seu sentido pejorativo. Alguns dos trabalhos aqui citados, por uma questão histórica, como o do próprio Florestan, utilizam a expressão “mulato”. Reproduzimos os trechos originais, com as palavras escritas pelos autores.

N. Sra. do Rosário dos Pretos. Além disso, eles estavam presentes em procissões e apresentações do *Triunfo Eucarístico* como músicos, dançarinos, atores, assim como, por meio da figura do pajem, também estavam nos desfiles processionais, que “cobertos de ouro”, acompanhavam as figuras alegóricas e os carros triunfais.

As fontes documentais que chegaram até nós são exemplos dos limites de nossa historiografia do teatro negro no Brasil, pois só nos restaram registros feitos pela perspectiva das elites locais, que dominaram a produção e circulação de textos sobre os acontecimentos na Colônia, seja na forma de relatos, cartas, documentos burocráticos da câmara ou da Coroa portuguesa. Nosso esforço ao estudar a história do teatro negro e mestiço é justamente ter que lidar com documentos que oferecem perspectiva histórica. Para irmos além da história oficial, é preciso imaginar outros lados, infelizmente a partir de registros das classes dominantes.

Este trabalho procura levantar elementos para o estudo da presença dos chamados “desclassificados do ouro”² na celebração do *Triunfo Eucarístico*, do ponto de vista das artes cênicas nas festas coloniais, que dominaram o cenário cultural do Brasil colônia dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Para além de negros e mestiços serem a maioria da população local³, o principal fator que organizou sua participação na festividade foi a existência das irmandades religiosas negras e “pardas” em Minas Gerais. O objetivo inicial das irmandades, num cenário dominado pelo catolicismo, foi estimular uma vida devota e educação religiosa. Contudo, pelas escassas condições materiais da população em geral, isto é, de negros e brancos, as funções religiosas se misturaram com funções sociais. As irmandades leigas eram os principais espaços de sociabilidade numa cidade carente de tradições e

2. A expressão “desclassificados do ouro” faz menção ao importante estudo da historiadora Laura de Mello e Souza sobre a pobreza e miséria em Minas Gerais do século XVIII por meio da análise de documentos sobre homens livres pobres, negros e mestiços escravizados e forros que estavam à margem da principal atividade econômica da região, a mineração: “A gente livre pobre que descambou com frequência para a desclassificação social foi, pois, no século XVIII, predominantemente negra e mestiça, bastarda e oriunda de casas dirigidas por mulheres sozinhas. Franja da sociedade organizada, apresentava uma mescla curiosa de crime e trabalho, liberdade e cativo, norma e infração” (SOUZA, 1986, p. 144).

3. Em 1776, a tabela de população referente acusava a existência de “70.769 brancos, 82.000 pardos e 167.000 pretos, num total de 319.769 indivíduos” (REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1899, p. 294).

memórias locais.⁴ Se por um lado a população organizada em irmandades construía templos e fazia cultos, também fazia assistência mútua para a preparação de uma boa morte, funerais, missas e sepulturas.

No caso das irmandades negras, vínculos e sociabilidade eram mais fortes, dada à condição ainda mais precária de parte de seus membros: muitos deles eram escravizados. Esses homens e mulheres viviam na tensão entre obediência ao Estado e à Igreja e a resistência social – fato que tornava as irmandades negras espaços de contradições permanentes. Ao mesmo tempo respeitavam as ordenações religiosas para a organização de irmandades, submetiam-se à paróquia de sua região e acatavam uma hierarquia de importância de irmandades, em que sempre irmandades de pardos e negros ficavam em segundo plano; contudo, também realizavam congadas e coroaamentos de reis e rainhas negras, compravam alforria de escravos e utilizavam o espaço das irmandades para a realização de cultos africanos.⁵

Devido à sua importância na vida social de Vila Rica, em grande parte foram as irmandades que estimularam a produção artística local pela encomenda de construções de igrejas, retábulos, altares, quadros, procissões, músicas etc. Assim, foi necessária a contratação de artistas especializados para essas execuções. O caso de N. Sra. do Rosário dos Pretos é exemplar na cidade, pois

4. De acordo com a historiadora Laura de Mello e Souza, a carência de tradições e memórias locais naquela região gerou a possibilidade de inventar normas diferentes das portuguesas: negros e mestiços puderam, assim, integrar instituições que *a priori* restringiam seu acesso, como câmaras, irmandades religiosas e santas casas de misericórdia. Em comentário na biografia de Cláudio Manuel da Costa, escreve: “Desde os primeiros tempos do povoamento, construíra-se em Minas Gerais uma cultura política específica, marcada pelo conflito e pela irreverência. O território vasto e acidentado, a composição complexa da sociedade só agravava as coisas: muito negro, escravo e livre; muito índio bravo, muito arrivista sem escrúpulo, tradições tênues e ainda por cima sedimentar, muita riqueza convivendo com a pobreza mais abjeta. Em 1720, houvera um levante de poderosos contra o estabelecimento das casas de fundição, e um pequeno comerciante, Filipe dos Santos, acabara morto e esquartejado sem julgamento, fazendo com que o governador, Conde de Assumar, fosse seriamente repreendido. Em meados da década de 1730, quando se procurou, mais uma vez, mudar o sistema de tributação, uma série de motins sacudiu os sertões do médio rio São Francisco, ameaçando o controle português sobre a região. Isso sem falar da centena de quilombos espalhados pela capitania e dos boatos recorrentes de que um levante escravo ia pôr a perder o controle dos poucos brancos sobre a multidão dos negros e mestiços despossuídos” (SOUZA, 2011, p. 172).

5. Muitos pesquisadores se debruçaram no tema das irmandades negras em Minas Gerais do século XVIII, com diferentes perspectivas. Em especial, os historiadores Julita Scarano, Caio Boschi, Marcos Magalhães de Aguiar, Celia Maia Borges, Lucilene Reginaldo, assim como o poeta Carlos Drummond de Andrade na crônica “Rosário dos homens pretos”, presente no livro *Passeios na ilha*, de 1952.

no *Triunfo Eucarístico* foi a irmandade que financiou a publicação do panegírico festivo escrito por Simão Ferreira Machado (1967b) e publicado em Lisboa em 1734, além de participar dos desfiles processionais e organizar a festa em conjunto com a irmandade do Santíssimo Sacramento e a Câmara Municipal.

Em decorrência dessa própria demanda interna, é possível afirmar que as irmandades eram não apenas espaços de promoção artística, mas também de formação artística de alguns de seus membros. Era comum a presença de artistas entre os membros das irmandades.⁶

Entretanto, para se analisar a grande quantidade de artistas negros e mestiços em Vila Rica que participaram da realização da festividade mineira, é preciso ir além do espaço das irmandades e considerar o fenômeno social da absorção dessa população pelas casas de artes e ofícios na segunda metade do século XVIII, na capitania de Minas Gerais. Segundo o pesquisador Jaelson Trindade:

A participação do mulato nas artes e ofícios foi maior nos centros de grande escravaria, de vida comercial mais pujante, como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Ouro Preto. Nesse contexto, a antiga Capitania das Minas Gerais foi que acolheu o maior número de mulatos artífices entre os trabalhadores urbanos da época colonial brasileira. Uma porção deles alforriados ou livres de nascimento. Essa concentração tem uma data: a 2ª metade do século XVIII. E corresponde a uma outra concentração, nunca antes vista na Colônia: uma rede volumosa e homogênea formada por núcleos como São João Del Rei, São José do Rio das Mortes (Tiradentes), Ouro Preto, Mariana, Sabará, Serro, Tijuco (Diamantina) e muitas outras vilas e arraiais. [...] A intensa atividade dos pardos na Ouro Preto oitocentista fez com que eles pudessem formar orquestras, grupos bem estruturados, passando a atender o Teatro da Ópera local, além das solenidades realizadas pelo Senado da Câmara. (TRINDADE, 1988, p. 121-129)

O fenômeno destacado por Trindade (1988) só foi possível pela extensa população de negros e mestiços em Vila Rica, que acabou ocupando espaços sociais antes destinados somente a brancos, como no caso de corporações

6. Podemos pensar no caso de Francisco Xavier de Brito e Manoel de Brito, ambos portugueses que vieram para Minas Gerais logo no início de sua formação. Os dois trabalharam na Ordem Terceira da Penitência no Rio de Janeiro e participaram em Ouro Preto na construção da Matriz do Pilar. Curiosamente, Francisco Xavier de Brito pertencia à Irmandade de São Miguel da Matriz do Pilar de Ouro Preto. (CAMPOS, 2006, p. 52).

de ofícios.⁷ Não que esses homens brancos fossem ricos ou tivessem prestígio social, pois sabe-se que ofícios mecânicos, seja de artesão, mestre de obras, musicista, arquiteto, pintor ou ator, por exemplo, eram desprezados pela elite colonial e todo o trabalho manual era ocupado por homens livres ou destinado aos próprios escravizados.

É possível pensar na tese defendida por Trindade (1988) de que entre os artistas que trabalharam em Minas Gerais, predominaram os emigrados portugueses até a década de 1770, que começaram a ser substituídos na década seguinte por oficiais mestiços em virtude da ausência de estatuto corporativo que defendesse privilégios e posições de brancos no mercado. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que, para além da ausência dos estatutos corporativos, há um aumento populacional de negros e mestiços, em proporção ao de brancos, que limita numericamente a própria atuação de brancos nas corporações (TRINDADE, 1988, p. 128).

Nesse processo histórico, negros e principalmente mestiços ocuparam cargos nas artes e ofícios de Vila Rica, dentro de determinada divisão social e técnica do trabalho. Geralmente, negros escravizados trabalhavam como aprendizes de brancos e mestiços livres ou forros, respeitando uma hierarquia que respondia a condições materiais e econômicas, mas também ao tom da pele.

São notáveis as diferenças existentes entre negros e mestiços dentro de uma mesma corporação ou irmandade, refletindo um aspecto daquela sociedade de que mestiços tinham acesso a cargos mais altos de trabalho – mas nunca ultrapassando os lugares de brancos.⁸

7. Complementando a afirmação, Charles Boxer escreve: “O fato de a maioria dos homens brancos ter filhos mulatos, legítimos ou não, constituiu-se um problema social e administrativo para gerações em sucessão. Pela lei, sangue negro era um obstáculo para ocupar qualquer cargo cívico ou oficial, tal como uma cadeira na Câmara Municipal, mas essa barreira de cor era frequentemente transposta. [...] Contanto que o habitante não fosse escuro demais, era antes a riqueza e não a cor a permanecer como critério principal, no que se referia aos cargos municipais em Minas Gerais, conforme Gomes Freire de Andrade notou muitos anos depois. Além desses homens de cor que se conseguiram fazer passar por brancos, houve, no decorrer do tempo, muitos outros que se tornaram pessoas de fortuna e bens, exercendo profissões tais como pintura, música e direito” (BOXER, 2000, p. 192).

8. O padre André Antonil, no início do século XVIII, citaria o provérbio já conhecido na Colônia daquele período de que o Brasil é “purgatório dos brancos, inferno dos pretos e paraíso dos mulatos e das mulatas”, marcando a diferença existente entre tons de pele e organização social desde o Brasil colônia (ANTONIL, 1982, p. 36).

Esse universo do trabalho artesanal e artístico se aplica às corporações de ofício, porém se relaciona diretamente com as próprias irmandades, criando um mercado interno e relações não só econômicas, mas artísticas e sociais. As corporações dependiam das irmandades e vice-versa.

Seja como artistas das irmandades, seja como membros das corporações de ofício, quando olhamos para alguns estudos sobre o teatro na Colônia ou sobre a história da música no Brasil, vemos a preponderância da participação de mestiços nos dois casos, profissionalizando-se como artistas. Nas práticas cênicas coloniais, os grupos profissionais se organizavam de acordo com o tom de pele e a condição dos integrantes serem escravizados ou não. Um grupo poderia ser de “pardos”, “crioulos” ou “negros”, ou ainda de “curiosos” – estes geralmente formados por brancos da elite local que se aventuravam no teatro, formando grupos amadores especialmente para as apresentações. De acordo com a pesquisadora Rosana Brescia:

Com relação aos actores e demais artistas que formavam os elencos dos teatros realizados em palcos efêmeros durante as festas públicas, concluímos que, dentro de uma mesma festa, as distintas representações dramáticas poderiam ser realizadas por companhias diferentes, incluindo profissionais –geralmente músicos e actores pardos já com alguma experiência na arte dramática e contratados pelo sistema de arrematações–, “crioulos” ou escravos forros pagos pelas representações, estudantes ou homens “principais da cidade” denominados “curiosos”, que subiam à cena em honra do Rei ou de uma autoridade colonial em sinal de gratidão e dedicação. De modo geral, as companhias não se misturavam, obedecendo a devida hierarquia com respeito à classe social e ao grau de limpeza de sangue de seus componentes; muito embora as companhias de origens diferentes pudessem integrar o programa de uma mesma festividade, na qual distintas óperas e comédias eram atribuídas a distintos grupos de actores, que representavam para um mesmo público em comemoração de uma mesma efeméride. (BRESCIA, 2000, § 35)

No caso das atividades musicais, como também nas artes plásticas e arquitetônicas, havia a predominância de mestiços, como afirma Curt Lange:

O mulato em Minas Gerais foi o verdadeiro orientador de toda atividade artística e quase seu único intérprete. Essa circunstância deve ter sido aceita como natural e não como irremediável. Em todo caso, foi um fato consumado. [...] Um minucioso estudo dos livros das irmandades

conduz-nos imediatamente à descoberta do “mulatismo musical”, se assim podemos chamá-lo. Os homens de cor se haviam agrupado – referimo-nos a Vila Rica, onde se conservou maior número de documentação – nas Confrarias da Boa Morte, das Mercês dos Perdões, das Mercês de Cima, de São José, de São Francisco de Paula, porém seu campo de ação não era somente o da sua própria igreja e freguesia, já que a antiga Vila Rica estava dividida em duas: N. Sra. do Pilar de Ouro Preto e N. Sra. da Conceição de Antonio Dias. Nossos músicos circulavam livremente e se apresentavam também nos templos cujas irmandades e ordens terceiras só admitiam brancos. (LANGE, 1982, p. 129)⁹

A participação intensa de homens e mulheres mestiças e negras nas atividades artísticas de Vila Rica não significava o fim de hierarquias sociais, privilégios e preconceitos. Esse fenômeno social era tolerado pela igreja e autoridades locais pelas circunstâncias históricas, mas não aceito totalmente. A sociedade de Vila Rica no século XVIII continuava mantendo uma rígida hierarquia social, sua estrutura escravocrata e os privilégios dos homens brancos, em especial da elite branca local.

Homens e mulheres negras e mestiças na festa do Triunfo Eucarístico

Se observamos o relato de Simão Ferreira Machado (1967b) sobre a festa – o principal documento histórico sobre a festa do Triunfo Eucarístico

9. O pesquisador Jaelson Trindade complementa a afirmação de Lange: “O mulato, livre ou forro, encaminhou-se em maior número para o aprendizado da música. Nos regimentos de linha e nas tropas auxiliares das milícias coloniais, os pardos ocupam as funções de timbaleiros e mestres da música; de trombeteiros, tocadores de tambor e pífano. E se metem também no coro das igrejas, nos cortejos cívicos e religiosos, nos tablados de teatro, com suas violas, violinos, oboés, flautas, charamelas, atabales, timbales, rabequinhas e zabumbas. [...] No Recife, no Rio de Janeiro e especialmente em Minas Gerais foi bastante grande essa atuação do mulato. Em Ouro Preto, há inúmeros “professores de música”, alguns deles autores de notáveis composições que os musicólogos vêm resgatando e divulgando: Francisco Gomes da Rocha, José Emérico Lobo de Mesquita, Inácio Parreira Neves e Marcos Coelho Neto, são os mais conhecidos. Há também um José Maurício Nunes Lisboa, cujo nome faz lembrar que é de origem mineira o famoso Padre José Maurício Nunes Garcia, outro mulato, que se destacou na Corte do Rio de Janeiro. Todos aqueles músicos pertenciam a outras irmandades de pretos – Rosário e Sta. Ifigênia – não se encontra, segundo Curt Lange, “o nome de músicos proeminentes, mas nelas aparecem os tocadores de instrumentos de percussão, os buzineiros, os chameleiros, os trombeteiros e gaiteiros [...] Uma categoria diferente de pretos e mulatos escravos foi educada musicalmente pelos músicos proprietários deles, que os alugavam para tocar na cabeça das procissões e anunciar, ao amanhecer, o dia da festividade religiosa” (TRINDADE, 1988, p. 129).

que chegou às nossas mãos –, podemos ter algumas pistas sobre como foi organizada socialmente a celebração colonial e, assim, estudar sobre a presença de artistas negros e mestiços no acontecimento festivo.

No que toca às artes plásticas, a celebração, que durou aproximadamente um mês, foi estruturada por meio da modificação do espaço público de Vila Rica, onde as janelas das casas foram adornadas com tecidos e tapeçarias, foram criadas decorações efêmeras e toda a vila iluminada. Em pontos importantes do trajeto foram edificados arcos triunfais, provavelmente seguindo as características da arte barroca colonial. Como arquitetura efêmera, é provável que fossem arcos provisórios de madeira ou cera, construídos por artistas da cidade, contratados pelas irmandades das corporações de ofício de Vila Rica. O Triunfo Eucarístico certamente foi elemento importante na instauração do imaginário do chamado “barroco colonial” em Vila Rica.

A temporalidade da festa foi também preparada pela anunciação prévia: por alguns dias houve mascarados que, entre trajes cômicos e graciosos, saíram pelas ruas para anunciar o cortejo. Os mascarados que saíram pelas ruas anunciando a festividade por vir são descritos de maneira simples por Machado:

Deu princípio aos festivos dias um bando por ministério de vários mascarados; uns aprazível objecto da vista nas diferenças do traje, e precioso da compostura; outros na galantaria das figuras assunto de riso, e jocosidade: todos por diferentes modos anunciaraõ ao povo a futura solenidade, desde os fins de Abril até três de Mayo. (MACHADO, 1967b, p. 193-194)

É provável que os mascarados cômicos do Triunfo Eucarístico tivessem saído pelas ruas da cidade fazendo brincadeiras e gestos grotescos. O cotidiano de trabalho da população certamente se modificou com essas figuras que falavam alto pelas ruas, cantavam e possivelmente até tocavam instrumentos. Não poderemos saber até onde ia a ousadia dos mascarados cômicos do Triunfo Eucarístico, mas começamos a ter uma ideia de como eles interviram cenicamente pela cidade. Ainda mais no caso de artistas mestiços ou negros, pois é muito provável que houvessem brincadeiras sobre as relações sociais e raciais em Vila Rica, tanto por parte dos artistas quanto por habitantes da cidade.

No dia da trasladação do Santíssimo Sacramento, houve cortejo religioso com danças, músicas, alegorias, carros triunfais, irmandades, autoridades

religiosas e políticas que saíram da Capela de N. Sra. do Rosário em direção à nova Matriz do Pilar de Ouro Preto.

A partir do estudo do relato escrito por Machado (1967b, p. 201), podemos destacar algumas funções ocupadas por negros e mestiços. A primeira delas seria a de músicos: “Vinhaõ apé oito negros, vestidos por galante estilo, tocavaõ todos charamellas, com tal ordem, que alternaõ as suas vozes com as vozes do clarim, suspendidas humas, em quanto soavaõ outras”

Por essa descrição, podemos imaginar que não se tratavam de músicos amadores, no caso dos músicos negros, além de tocarem instrumentos, como o clarim e a charamella¹⁰, faziam um arranjo vocal em coro com variações. Esses músicos são citados em outro momento da procissão, acompanhando figuras alegóricas:

Mais distancia de dous passos vinhaõ quatro negros cobertos de chapeos agaloados de prata com plumas brancas; vinhaõ em cavalos brancos de jaezes de berne tocando trombetas, de que pendiaõ estandartes de seda branca com huma custodia de prata (MACHADO, 1967b, p. 251-252).

Em trajes finos, esses músicos negros seguiam a lógica de fausto e ostentação da festa, suspendendo o cotidiano de Vila Rica, onde negros escravizados nem sequer usavam sapatos. A descrição constante de Machado sobre as pedras e metais preciosos, tecidos expostos na festa por figuras alegóricas, músicos, carros triunfais e pelos próprios negros escravizados, revelam a cultura do ouro na qual estava mergulhada Vila Rica. Porém, as diferenças sociais e raciais estão marcadas. O tom do texto de Machado nos dá pistas sobre essas questões:

Vinhaõ ás estribeiras seis pajens; três a cada lado; mulatinhos de gentil disposição; todos da mesma estatura e semelhantes no traje. [...] Precedia a todas (as irmandades) um gaiteiro, que por singular fabrica do instrumento e boa agilidade da arte fazia uma agradável consonância. Vestia á Castelhana de seda encarnada; e por um lado o seguia um moleque vestido da mesma seda tocando um tambor. (MACHADO, 1967b, p. 206-207)

10. Segundo Afonso Avilla (1967a, p. 288), *charamella* é “antigo instrumento, com uma palheta metida em cápsula ou barrilete, onde se soprava com força, como nas buzinas, e que se pode considerar precursor do oboé ou clarinete”

Chama atenção nesse trecho o termo “mulatinhos,” como forma de falar dos seis pajens que seguiam uma figura alegórica. Há duas possibilidades de interpretação desse termo: pode-se pensar o uso do diminutivo como forma de o autor destacar o fato de serem crianças mestiças; como também é possível pensá-lo com uma carga pejorativa e racista, em que está implícito um juízo de valor, já que a presença de músicos e artistas negros e mestiços na procissão era tolerada, mas não valorizada pelos membros da elite branca letrada.

Segundo a historiadora Silvia Hunold Lara, as danças e manifestações apresentadas nas procissões das festas coloniais por negros, mestiços ou índios tinham um sentido de enaltecer as glórias do Império português, marcando a dominação e a conquista sobre esses povos:

Com os integrantes dispostos em longas e numerosas procissões que desfilavam diante de palanques e camarotes especialmente construídos para a ocasião, tais danças de índios, caboclos ou pretos revestiam-se de um sentido diretamente relacionado às glórias do Império português. Assim como as alegorias dos continentes combinavam com as representações das virtudes da nobreza de sentimentos ou de máximas morais, elas traziam para o contexto laudatório da monarquia um exemplo das gentes da conquista e seus costumes. (LARA, 2007, p. 187)

No caso do Triunfo Eucarístico, de acordo com o relato de Machado, não houve a apresentação de nenhuma dança africana ou indígena, como no caso de outras festividades; porém, podemos imaginar o contraste que era a presença de artistas negros e mestiços numa festa organizada para a exaltação da cultura cristã e de modelos europeus, marcando as forças sociais em tensão. No relato de outra festa colonial mineira que ocorreu pouco tempo depois do Triunfo Eucarístico em 1748, em Mariana, intitulada Aureo Throno Episcopal, há a seguinte descrição, que revela bem as tensões sociais em jogo:

Seguia-se às sobreditas figuras huma dança de Carijós, ou gentio da terra. Era esta ajustada de onze mulatinhos de idade juvenil, nus da cintura para cima, a qual cingião varias plumas cinzentas cahidas até os joelhos, formando saio: rodeavão as cabeças penachos das mesmas plumas, e outros fingidos de papel pintado, e latas crespas; nos braços, e pernas tinham varias prisões de fitas, maravilhas, e guizos; na variedade das mudanças ufavão de huns arcos, com que formavão diversos enleios, cantando ao mesmo tempo celebres toadas ao som do tamboril, flautas, e pífaros pastoris, tocados por

outros Carijós mais adultos, que na grosseria natural dos gestos excitavam motivo de grande jocosidade. (AVILA, 1967a, p. 454-455)

O comentário final escrito no relato, com uma adjetivação pejorativa ao modo de dançar dos “mulatinhos” a dança indígena dos Carijós, confirma o juízo de valor preconceituoso, marcando a dança em questão como algo pitoresco, grotesco, bizarro. A apresentação de uma expressão artística genuína dos povos originários do Brasil na festividade religiosa serve mais como legitimadora da dominação colonial do que como possibilidade de integração social. A pesquisadora Marianna Monteiro analisa esse aspecto das festas coloniais do ponto de vista da dança:

Todavia, não estamos na corte. No Balé Ambulatório, o que se organiza para a dança é toda uma vila. Os lacaios do palácio são os “escravos da guiné”. [...] No lugar dos “nostálgicos” nobres da pastoral cortesã europeia, são os mestiços, os negros e os índios os personagens desse teatro da religião, que é também teatro da opressão, da guerra contra o infiel e do martírio cristão. [...] No cortejo colonial, a presença do escravo, do índio, do mulato e do negro fazia da procissão um momento da administração efetiva de forças sociais em tensão. Com a participação efetiva das irmandades, da câmara e das corporações de ofício e milícias, modificava-se em profundidade o sentido da festa barroca no Brasil que passava a ser concretização no plano espetacular e simbólico da missão atribuída a Portugal por Deus. (MONTEIRO, 2001, p. 821)

No palco do tablado de madeira erigido especialmente para as apresentações de peças do Século de Ouro espanhol nas noites seguidas à procissão, é provável que os atores fossem esses mesmos artistas negros e mestiços, participantes de grupos profissionais, que interpretavam nobres, príncipes, viúvas e mocinhas espanholas nas peças *El secreto a voces*, de Calderón de la Barca, *El príncipe prodigioso*, de Don Juan de Matos Frago e Don Agustín Moreto, e *Donde hay agravios hay zelos, y amo criado*, de Francisco Rojas. Esses atores negros e mestiços interpretavam o texto retórico em castelhano, de elogios à honra e ao amor. O cotidiano de barbárie escravista vivido pelos atores era por algumas horas sublimado pelas falas em versos e brigas de cavalheiros, deixando escapar que talvez as ideias estivessem fora do lugar.¹¹

11. Aqui há a referência ao texto de *As ideias fora do lugar*, do crítico Roberto Schwarz.

Pode-se observar que na festa também havia as figuras de pajens acompanhando alegorias e irmandades. Esses pajens, sendo negros, mestiços ou até mesmo brancos, estavam em uma relação de servidão. Não há dados para saber quais grupos sociais da população de Vila Rica representavam essas figuras, entretanto, elas deveriam corresponder a funções servis daquela sociedade. Tudo na festa espelhava a sociedade de Vila Rica, a condição de uma Colônia imersa em ouro e ao mesmo tempo na escravidão, ora de forma refletida, ora refratada, ora distorcida:

Pelos lados a seguiaõ apé dous pajens, como pinta a antiguidade a Mercurio: nas cabeças davaõ nos chapeos ao vento duas azas: vestiaõ justilhos brancos de Olanda, do que sahiaõ nas costas duas azas: cingiaõ três fraldins de seda encarnada com flores de varias cores: calçavaõ de branco com servilha de talhares: nas mãos os caducos columbrinos. (AVILA, 1967a, p. 211-212)

Ao olhar para relatos de outras festividades coloniais, percebe-se que homens negros e mestiços também estavam em relação servil ao assumir a função de figuras de apoio na procissão para o bom funcionamento dos carros triunfais. Esses homens poderiam atuar inclusive como cocheiros, montados a cavalo. Na festa recifense, de 1745, em comemoração a São Gonçalo Garcia, há duas descrições no relato de época que nos ajudam a imaginar as funções exercidas por eles:

Tiravão do sobredito carro quatro homens pretos com aceyo vestidos. Cobrião-lhes as cabeças triumphas á mourisca com laços de fitas, e pontas perdidas na parte posterior. Cobria este carro a Irmandade do Santíssimo da freguesia, em número mais de quarenta. (RIBEIRO, 1926, p. 33)

E ainda:

Tiravão a esta portentosa machina dous cavalos ruços pombos cobertos de mantas de tafetá [...] Guiavão a estes dous homens pretos ornados á trágica: cobrião-lhes as cabeças dourados capacetes com plumas, e cocares brancos, que rematavão laços de fitas: vestião camizas crespas: pendiaõ-lhes dos hombros laços de fitas, e bolotas de ouro. (Ibid., p. 38)

Num dos momentos de maior destaque da procissão do Triunfo Eucarístico, na saída das irmandades locais, negros e mestiços estavam

presentes representando suas próprias irmandades. Apesar de serem descritos com ênfase nas roupas e adereços finos, havia uma rígida hierarquia entre as irmandades, colocando em destaque as confrarias dos brancos ricos, que eram as últimas a integrar o desfile. A Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos, embora tenha participado da organização da festividade e financiado a publicação do relato da festa, era a segunda a desfilarem – o que do ponto de vista da hierarquia das irmandades, era ser considerada “menos importante” que as outras:

Seguia-se a irmandade da Senhora do Rosário dos pretos, numerosa de muitos irmãos, todos com opas de seda branca. No meyo dela hiaõ três andores: o primeiro de Santo Antonio Calatagirona: o segundo de S. Benedito: o terceiro da Senhora do Rosario: nas imagens era muito vistoso o ornato em sedas de ouro, e diamantes: nos andores em sedas, galoens, e franjas de ouro; e variedade, e galantaria de diferentes flores de diversas matérias, e alternadas cores. (RIBEIRO, 1926, p. 253-254)

Tudo na festa parecia remeter às relações sociais e raciais em Vila Rica, apesar de a suspensão do cotidiano da vila e dos esforços em enfeitar qualquer elemento e qualquer participante – inclusive os cavalos – com pedras e metais preciosos. Os protagonistas da festa são quem dita as regras daquela sociedade, que ocupa os lugares privilegiados em desfiles, camarotes, banquetes, arquibancadas e igrejas. Aos negros e mestiços, escravos, artesãos e artistas daquele local, restava cumprir seus trabalhos em figurinos de ouro, na contradição de que nem no momento festivo podiam se esquecer de suas condições sociais e raciais. A perspectiva desses homens e mulheres ainda está para ser contada em nossa história do teatro.

A festa como fenômeno cultural e social confirma historicamente, apesar dos disfarces das pedras e metais preciosos, que a particularidade da Colônia foi a escravidão negra e indígena. Esse fato bárbaro, presente em todos os processos políticos e econômicos da nossa história, também aparece refletido e mediado em nossas práticas culturais.¹²

12. Para melhor compreensão do assunto, recomenda-se a leitura de alguns autores, como Caio Prado Jr., Jacob Gorender, Fernando A. Novais, Decio Saes e Luiz Felipe de Alencastro.

Referências bibliográficas

- ANTONIL, A. J. **Cultura e opulência do Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- AVILA, A. **Resíduos Seiscentistas de Minas Gerais**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. v. I. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967a.
- _____. **Resíduos Seiscentistas de Minas Gerais**. v. II. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967b.
- BOXER, C. R. **A idade do ouro no Brasil**: dores de crescimento de uma sociedade colonial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BRESCIA, R. M. O teatro efêmero na América Portuguesa: do teatro do *Siglo de Oro* ao teatro “ao gosto português?” **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [On-line], Paris, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/KSBMec>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- CAMPOS, A. A. **Introdução ao barroco mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Cortez, 1989.
- LANGE, C. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. v. 1. Belo Horizonte: Publicações do Arquivo Público Mineiro, 1979.
- _____. A música barroca. In: FAUSTO, B.; HOLLANDA, S. B. (org.). **História geral da civilização brasileira**: administração, economia, sociedade. São Paulo: Difel, 1982.
- LARA, S. H. **Fragmentos setecentistas**: Escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACHADO, S. F. Triunfo Eucarístico, exemplar da cristandade lusitana em pública exaltação da fé na solene trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para um novo templo da Senhora do Pilar em Vila Rica, corte da Capitania das Minas. In: AVILA, A. **Resíduos Seiscentistas de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967b, p.129-283.
- MONTEIRO, M. F. M. A dança na festa colonial. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (org.). **Festa**: cultura e sociabilidade na América portuguesa. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 2001, v. II.
- RIBEIRO, S. S. Summula Triumfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, tomo 99, v. 153, 1926.
- REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **População da Província de Minas Geraes**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1899. Disponível em: <<https://goo.gl/hwQCyJ>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- SOUZA, L. M. **Os desclassificados do ouro**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. **Perfis brasileiros**: Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 59-83.

TRINDADE, J. B. Arte colonial: Corporação e escravidão. In: ARAÚJO, E. (org.).

A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

Recebido em 09/02/2017

Aprovado em 02/06/2017

Publicado em 05/09/2017



A DIALÉTICA DA MÁSCARA NEGRA: NEGO FUGIDO CONTRA O BLACKFACE

*THE BLACK MASK DIALETIC:
NEGO FUGIDO AGAINST BLACKFACE*

*LA DIALÉCTICA DE LA MÁSCARA DEL NEGRO:
NEGO FUGIDO CONTRA EL BLACKFACE*

Monilson dos Santos Pinto

Monilson dos Santos Pinto

Doutorando em Artes Cênicas pela Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo.

Resumo

Este artigo propõe um diálogo entre as expressões populares da cultura brasileira e o conhecimento hegemônico acadêmico por meio do teatro didático brechtiano, introduzindo reflexões acerca dos aspectos teatrais, corporais, visuais e musicais do Nego Fugido. A comunicação aponta para a necessidade de se pensar um teatro pautado em epistemologia da resistência negra e em estéticas quilombolas como possibilidades de criação cênica para grupos de teatro negro de periferia. A máscara negra da cultura popular e o *blackface* aparecem em oposição para revelar como elementos cênicos e aspectos teatrais dessas expressões populares são malcompreendidos, malbaratados e, muitas vezes, apropriados de forma insipiente por alguns encenadores e grupos de teatro contemporâneos.

Palavras-chave: Cultura popular, Bertolt Brecht, Teatro político, *Blackface*.

Abstract

This article proposes a dialogue between popular expressions of brazilian culture and the prevailing academic knowledge through Brechtian epic theater, introducing reflexions about theatrical, corporeal, visual and musical aspects of Nego Fugido. The communication points to the necessity of conceiving a theater based on epistemology of black popular resistance and black communities aesthetics as possibilities of scenic creation to suburban black theater groups. The black mask of popular culture and the blackface appear in opposition to reveal how scenic elements and theatrical aspects of these popular expressions are misunderstood, undermined and, many times, appropriated in an insipient manner by staggers and contemporary theater groups.

Keywords: Popular culture, Bertolt Brecht, Political theatre, Blackface.

Resumen

En este artículo se propone un diálogo entre las expresiones populares de la cultura brasileña y el conocimiento hegemónico académico a través del teatro brechtiano didáctico, introduciendo reflexiones sobre los aspectos teatrales, corporales, visuales y musicales del Nego Fugido. La comunicación apunta para la necesidad de pensar un teatro basado en epistemología de la resistencia negra y en estéticas de quilombos como posibilidades de creación escénica para grupos de teatro negro periféricos. La máscara negra de la cultura popular y el *blackface* aparecen en oposición para revelar cómo elementos escénicos y aspectos teatrales de estas expresiones populares son mal comprendidas despilfarrado y, muchas veces, apropiados de manera imprudente por parte de algunos directores y grupos de teatro contemporáneos.

Palabras clave: Cultura popular, Bertolt Brecht, Teatro político, *Blackface*.

As águas calmas da Baía de Todos os Santos se agitam, tambores ecoam, gritos e lamentos se ouvem pelas ruas de terra de uma vila de pescadores... Ao pé dos atabaques, homens, mulheres e crianças de almas negras encobrem de fé seus corpos bronzes com uma mistura de óleo e carvão. Cicatrizes. Um mergulho no vazio, máscara preta e missa de corpo presente. Dois mundos, cara a cara! O tempo se perde e a batalha recomeça. As sendas que outrora cortavam o canavial e davam passagem ao avanço do sistema escravista agora são o cenário do *Teatro das aparições* do Nego Fugido: tocando, dançando e declamando em ladainhas, os moradores de Acupe incorporam seus deuses africanos, seus poderes, suas habilidades de guerreiros, seu senso de Justiça, seu espírito de luta, fazendo de si a imagem e semelhança de seus ancestrais para tecer o enredo de uma saga: a dos escravos que assumiram o poder na Colônia e subjugaram o rei de Portugal, escravizando-o, por sua vez, e contradizendo a história oficial do Brasil ao colocar o negro como protagonista da aquisição da sua liberdade (PINTO, 2014).

Foi a necessidade de refletir acerca da teatralidade, corporalidade, visibilidade e musicalidade do Nego Fugido – em sua perspectiva estética e política – que me fez atravessar as ruínas da escravidão de Acupe. Em 2011, pintei

meu rosto de carvão, vesti meu jaleco, meu chapéu de couro e minha saia de palha e fugi para São Paulo, um Nego Fugido querendo estudar artes cênicas.

No início da pesquisa de mestrado, fui convidado a discutir conhecimentos adquiridos nas práticas das expressões populares da cultura do Recôncavo baiano, no evento organizado pelo Núcleo de Artes Afro-brasileiras da Universidade de São Paulo (USP), possibilitando-me, logo de cara, vestir a carapuça do pesquisador. Intencionalmente, meu discurso emotivo revelava que o Nego Fugido era mais do que um objeto de pesquisa. Falar sobre o grupo era falar da minha vida, de pertencimento, da construção da minha identidade e da comunidade de Acupe, embora eu soubesse que estava em um espaço que exigia certo distanciamento, diante de um público que esperava o discurso de um pesquisador e não de um brincador emocionado pelas descobertas que fazia sobre si.

Após alguns minutos de conversa, passei a comentar sobre o uso da anilina, do carvão e do óleo de cozinha na produção da maquiagem que caracteriza os integrantes como negros e escravos, pensando esse processo dentro da perspectiva de afirmação da identidade negra e como fundamental para se alcançar os estados alterados dos participantes do Nego Fugido. No andar do meu discurso, irrompe da plateia um questionamento frio e distanciado que me alertou sobre o solo em que pisava: *“Por que as pessoas precisam pintar o rosto de preto já que todos os brincantes do Nego Fugido são negros? Se Spike Lee¹ visse uma apresentação do grupo, o que ele diria?”*

Senti-me na responsabilidade de replicar à altura, seja por uma resposta contundente aos moldes acadêmicos, seja pelo anacronismo e pela ironia que me parecia o questionamento. Baixou o acadêmico e uma resposta foi soprada nos meus ouvidos: *“se Bertolt Brecht tivesse visitado Acupe durante suas buscas incessantes por um teatro vivo e moderno, ele teria dito que o teatro didático já acontecia no Brasil antes da Alemanha, ainda no século XIX, precisamente no Recôncavo baiano com a encenação do Nego Fugido?”* A comunicação se restabeleceu! Aplausos calorosos da plateia davam sinais de que

1. Spike Lee é um cineasta e ator negro estadunidense que fez fama como um diretor criativo e polêmico pela mídia especializada, sempre abordando temas raciais. O filme *A hora do show*, lançado em 2000, enreda-nos num labirinto que escancara as tensões racistas entre negros e brancos no Estados Unidos. Ele conta a história de um diretor de televisão que remonta, de forma escrachada, os shows *Blackface* dos séculos XIX e XX.

eu havia aterrissado em solos acadêmicos com segurança, todavia ainda em espaço distante da cultura afro-brasileira, legitimada pelo pensador alemão.

Alguns artistas, pesquisadores e militantes da causa do negro parecem ainda não ter compreendido os códigos e jogos simbólicos que envolvem o fazer de expressões populares da cultura brasileira. Vejamos de perto.

Depois de dois anos realizando trabalho de campo na comunidade de Acupe, retorno a São Paulo em 2017 para iniciar o doutorado. Alguns amigos brancos, negros, artistas populares, simpatizantes ou militantes do movimento negro e da cultura popular comentaram sobre a nova armadura que alguns grupos de artistas do teatro e de movimentos sociais tentam enquadrar as expressões populares da cultura. Os comentários giravam em torno da polêmica acerca do debate realizado pelo Itaú Cultural e a companhia de teatro Os Fofos Encenam, em maio de 2015, após o cancelamento da peça *A mulher do trem*, acusada de utilizar da técnica racista *blackface*². Na mesa de debate estavam o diretor da companhia, pesquisadores de teatro, professores universitários, militantes e intelectuais negros. Alguns debatedores brancos e outros brancos da plateia defenderam o uso de *blackface* a partir da ideia de que a máscara negra seria parte da tradição teatral ocidental – independente de uma função ideológica e discriminatória que possa ter havido na sua origem no Brasil – e alegaram que a crítica à peça seria um ato de censura. Um professor branco de teatro, convidado para compor a mesa de debate, relacionou as máscaras pretas presentes na trajetória do circo e do teatro ocidental com as máscaras pretas da cultura popular brasileira, mencionando exemplos como a Folia de Reis e o Cavalo-marinho. Esse tipo de discurso generalista, que enxerga todas as manifestações culturais do país exclusivamente sob o paradigma ocidental eurocêntrico, não contribui para um debate aprofundado sobre o tema e provavelmente tem influenciado em alguma medida os escárnios que expressões populares que usam a máscara preta vêm sofrendo recentemente. Após esse debate, manifestos vêm acontecendo em várias capitais do Brasil durante apresentações de grupos centenários de luta e resistência da cultura popular negra, acusados agora de práticas racistas.

2. *Blackface* é uma prática racista praticada nos Estados Unidos, por volta de 1830, por homens brancos que se pintavam de preto para ridicularizar pessoas negras, apresentando-se para grupos formados por aristocratas brancos, ganhando espaço nos cinemas e televisão posteriormente.

O ator e bonequeiro cearense Cleydson Catarina, incomodado com os constrangimentos que a cultura popular tem sofrido, comentou comigo sobre o protesto realizado por militantes do movimento estudantil da Bahia e Minas Gerais durante uma apresentação do grupo de maracatu Rei Zumbi na 10ª Bienal da União Nacional dos Estudantes realizada em Natal no início de 2017, que relacionou a máscara preta usada pelo grupo ao *blackface*. Catarina relatou também protestos de repúdio ao *blackface* durante apresentações de um grupo de Cavalo-marinho em São Paulo.

Há várias versões acerca da origem da máscara preta das figuras do maracatu e do Cavalo-marinho, que colocam o negrume em oposição ao *blackface*. Catarina me disse, referindo-se aos personagens negros do teatro de bonecos:

Mateus, Bastião, João Redondo, Benedito, Catirina e outros são da mesma linhagem do Boi/Cavalo-marinho e ganham vários nomes em diferentes regiões do Nordeste. Foram esses bonecos quem me ensinaram a ser negro e a me reconhecer como negro. Colocar a máscara é reforçar o lugar de onde viemos, a nossa ancestralidade. Não colocamos a máscara para zombar da nossa ancestralidade, mas para reacender a relação com ela. (Informação verbal)

Colocando lado a lado as máscaras do maracatu do Ceará, do Cavalo-marinho de Pernambuco e do Nego Fugido da Bahia, com suas singularidades e similaridades, revela-se o quanto é anacrônico, autoritário e perverso relacionar as máscaras das expressões populares da cultura ao *blackface*.

Façamos um retorno à mesa de debate na USP. O posicionamento de uma pessoa, aparentemente negra, em um espaço de resistência de expressões da cultura afro-brasileira dentro da universidade, revela como alguns movimentos artísticos e sociais erroneamente compreendem essas expressões de maneira reducionista, fragmentada e generalizada. Uma visão colonizadora, na maioria das vezes, influenciada por uma “trajetória perversa de manipulação” por parte da elite intelectual que pretendia encaixar a cultura popular em um modelo modernista, transformando-as em bens de consumo (PINTO, 2014). Esse acontecimento dá muito “pano pra manga.” Por hora, serei obrigado a vestir meus antolhos e me ater à proposta desta comunicação, porém, sem deixar fugir a oportunidade de colocar o dedo em algumas feridas.

Nego Fugido e Brecht: ressonância no anacronismo

No meu retorno a São Paulo, em 2017, participei de uma oficina de teatro negro, organizada por um coletivo de teatro da cidade. A maioria dos participantes se considerava negros, moradores da periferia de São Paulo. Em meio às atividades corporais da oficina, rodas de conversas versavam acerca da trajetória do negro no teatro brasileiro, o racismo sofrido pelos atores negros na dramaturgia do país e a história de luta dos movimentos artísticos negros, antigos e atuais, por reparação sociocultural. Em um desses giros de conversa, um dos participantes comentou sobre o traço áspero e afirmativo do discurso político transmitido pelo teatro negro de periferia. E o diálogo continuou: *“Em um determinado momento do crescimento do teatro de temática negra, a cultura popular foi apropriada por alguns grupos a fim de propor um discurso menos áspero e mais agradável aos ouvidos do público”*. Outro comentário foi lançado na roda: *“Precisa ter tambor e reproduzir dança de orixás pra ser considerado teatro negro? Pensar uma linguagem cênica voltada para a ancestralidade negra é reforçar estereótipos racistas”*.

Esses comentários se referem ao mesmo problema de dificuldade de compreender a cultura popular em si e seus significados políticos no contexto atual, despertando alguns questionamentos: Estaria o teatro popular ou o teatro negro do Brasil correndo o risco de cair num abismo de estereótipos racistas ao se aproximar da ancestralidade afro, dos seus códigos e jogos simbólicos, mesmo evitando os simulacros baratos? Tomando como referência o processo de formação artístico e sociocultural dos participantes da cultura popular afro-indígena, observada na fala de Catarina, seria possível pensar em uma epistemologia da resistência ou em uma estética quilombola a partir da teatralidade, corporalidade, visualidade e musicalidade dessas expressões culturais? Seria anacrônico refletir sobre a cultura popular e suas possibilidades cênicas a partir de territórios hegemônicos do saber acadêmico?

O teatro brasileiro sempre ignorou os aspectos cênicos e o discurso político da cultura popular. Atualmente, o teatro antropológico vem se rendendo aos aspectos teatrais da cultura popular, mas, na maioria das vezes, de forma insipiente. Por não compreender suas linguagens, códigos e jogos simbólicos, as companhias de teatro no Brasil, sobretudo alguns grupos de teatro negro,

buscam suas referências no saber acadêmico como única forma possível de criação cênica.

Na oficina de teatro negro, o discurso que cruzou as rodas de conversa versava que o teatro negro está à mercê das lutas de classes e na defesa do povo marginalizado da periferia. Esse também não seria o princípio do teatro didático brechtiano?³ Permita-me mais uma vez estabelecer comparações entre o teatro didático brechtiano e o Nego Fugido para refletir sobre o discurso político da cultura popular.

No início de minha pesquisa de mestrado, minha orientadora Marianna F. Monteiro manifestava o interesse de aproximar a encenação do Nego Fugido com o teatro didático brechtiano. No entanto, a pesquisadora demonstrava certo receio:

Não seria um anacronismo pensar o Nego Fugido nas correlações com a performance e com a peça didática brechtiana? Não seria correr o risco de perder suas particularidades e sua singularidade analisar as teatralidades populares a partir de um referencial culto? Todavia, ter em vista as relações constantes e intensas entre cultura popular e erudita implica pensar seja a tradição culta do teatro ocidental, sejam as teatralidades populares, no interior dessas relações, incluindo aí, sem dúvida, a superação desse medo dos anacronismos – ainda mais (e principalmente) quando se trata de análise de fenômenos determinados intrinsecamente pela situação de “contato”, como é o caso das manifestações de cultura afro-brasileira. (MONTEIRO, 2013, p. 382)

Mas o que há de Brecht no Nego Fugido e vice-versa? Para Brecht, o teatro teria que ser provocador, ousado e com um forte apelo às disputas de classe: uma arma de transformação social. Brecht não estava interessado na produção de um gênero coletivista a exemplo do teatro dramático aristotélico que exigia da arte um efeito que superasse de imediato os antagonismos de classes sociais. Ao contrário, o teatro didático reforçava as diferenças, dividindo o público.

3. O teatro denominado “épico” surgiu na Alemanha alguns anos após a Primeira Guerra Mundial, como forma experimental relativamente nova de representar, explorando discursos nitidamente narrativos e descritivos, denotando um conteúdo de profunda preocupação social. A partir de então, “o palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a famílias, a religião [...] passaram a fazer parte do tema do teatro” (BRECHT, 2005, p. 67).

O Nego Fugido, a exemplo do teatro didático, é um “espetáculo” da luta diária dos moradores de Acupe que, sem qualquer rodeio, escancara os dramas sociais da comunidade, dividindo opiniões e gerando conhecimento coletivo e individual. O grupo não é considerado um manifesto político, não há por parte dos participantes consciência sobre seu ativismo político e social. São pescadores, marisqueiras e seus filhos que encenam, de forma peculiar, por meio de rememoração e celebração, o processo de aquisição da liberdade dos negros escravizados no Brasil. Ao contrário do que algumas pessoas pensam sobre a máscara preta, o uso da maquiagem está longe de ser associada à exploração de uma imagem estereotipada do negro nas sociedades atuais, ridicularizando-o, enquadrando-o como pessoa ou classe inferior. A máscara do Nego Fugido escancara as diferenças como processo de luta de classes, um teatro crítico da luta diária, como o teatro proletário buscado Brecht.

Brecht visitando Acupe diria: “o *Nego Fugido* é um teatro de acontecimentos cotidianos que provoca estranhamento e divide as pessoas”. Essa fala poderia vir da sua observação sobre a relação conflituosa e contraditória que o grupo tem com a população de Acupe, que se sente provocada pelos participantes.

A relação entre o Nego Fugido e a comunidade de Acupe sempre foi carregada de tensões. Muitos moradores não gostam do grupo, alegando que os integrantes pintam o rosto e brincam com assuntos sérios e religiosos para incomodar as pessoas. Desse modo, estabelece-se o ponto-chave do paralelismo que Monteiro (2013) buscou entre a peça didática e o Nego Fugido. Um dos aspectos da peça didática é que a encenação deve ser vivenciada e não assistida, o ator é espectador dele mesmo. A pintura e o comportamento jocoso e provocativo das figuras do Nego Fugido parecem colocar os moradores de Acupe diante de seus próprios conflitos sociais, de seus fantasmas, estimulando seu posicionamento crítico.

O teatro didático, tanto quanto o Nego Fugido, diz Monteiro (2013), não visa fixar ideias, mas modificar o método de pensar pela imitação, fora do modelo de texto dramatúrgico, livre para dirigir-se a objetos, gestos e atitudes já experimentados na vida, na realidade dos participantes ou em sua imaginação. Segundo a pesquisadora, o atuante está em estreito vínculo com sua experiência, com seu cotidiano, eliminando a possibilidade de ações

meramente representativas, a imitação é uma elaboração crítica de sua experiência. Comportamento muitas vezes confundido, incompreendido e malbaratado pelos moradores de Acupe e pesquisadores.

A figura do capitão do mato é um exemplo dessa elaboração crítica. Ele retrata a experiência trágica da violência social que representou o regime da escravidão. É por meio dele que a comunidade de Acupe faz uma releitura, de forma jocosa, dos conflitos nas relações entre negros escravos, libertos e senhores de engenho. É uma espécie de figura/narrador, o elemento do qual irrompem todos os conflitos, meio pelo qual se dá a exposição escancarada das cenas chocantes de violência. A figura em cena revela comportamentos de uma pessoa confusa, contraditória, no limiar entre a figura de um homem mau que alude a uma memória de terror, provocando medo e desprezo das pessoas, e uma figura cômica, desengonçada, que provoca gargalhadas no público.

Retornando à discussão sobre a máscara preta da cultura popular e a ideia do *blackface*, tanto o capitão do mato quanto as outras figuras que representam o sistema escravista no Nego Fugido, como o rei e os militares, não usam a máscara preta (Figura 1).

Figura 1 – Capitão do mato



Foto: Jr. Nascimento (2012)

Esse comportamento contraditório do capitão do mato aparece em seus movimentos, gestos, numa irritação por uma ordem não cumprida, no andar desequilibrado, nas pernas manquejando, no corpo côncavo, nas investidas contra o público, nas ações exageradas de violência em ataques a seus pares (os caçadores), no comportamento confuso de ataques e defesas das negas, no olhar vazio, na conversa solitária, em vozes estranhas e gritos desesperados etc. O público, por sua vez, reconhece aqueles códigos corporais e contracenam com a figura do capitão do mato que, muitas vezes, é provocado, insultado e escorraçado.

Assim como no teatro didático de Brecht, em que os personagens estabelecem uma relação direta com o espectador, no Nego Fugido o público é um dos atores sociais da encenação, parte integrante da construção daquela história. As ações exageradas de violência e as brincadeiras das figuras provocam, algumas vezes, a intervenção e a invasão do público na encenação, contribuindo para a impressão de estarmos frente a uma cena malelaborada, de um teatro malfeito, que se opõe ao teatro calcado na ilusão cênica. Verdade e ficção se misturam, estendendo a encenação a outro universo de significado, numa completa estrutura de teatro brechtiano.

Encerro aqui o suposto anacronismo que empreendi para mostrar que um olhar mais atento à cultura popular revela que ela tem mais de Brecht do que de *blackface*.

Vale ressaltar que essa tentativa de estabelecer diálogo entre o saber “tradicional” da cultura popular e o saber hegemônico contemporâneo das artes cênicas, aqui representado por Bertolt Brecht, também está presente no terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado “Prefácio entre o Nego Fugido e as linguagens teatrais” (PINTO, 2014), no qual traço comparações entre a expressão cultural e pensamentos ou procedimentos metodológicos de autores como Antonin Artaud, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski – que em alguns aspectos de suas pesquisas aparecem em oposição – para refletir sobre os elementos teatrais, musicais, corporais e visuais do grupo. No entanto, o Nego Fugido, tal qual ocorre em *Acupe*, dificilmente poderia ser considerado um espetáculo no sentido tradicional desse termo. É realizado por pescadores e marisqueiras, por não atores, pessoas que nunca foram a um teatro e não vivem essa expressão como uma manifestação de teatro ou

mesmo atribuem qualquer sentido artístico a ela (MONTEIRO, 2013). Longe de tentar enquadrar a expressão popular a um modelo cênico, a proposta do capítulo da dissertação é ampliar as possibilidades de reflexão acerca de sua construção simbólica e estética. A originalidade do Nego Fugido está na pluralidade de sua linguagem, que gera formas culturais híbridas: em cada canto, dança e música se observa a incorporação de elementos múltiplos, resultantes de processos históricos e sociais. Lanço a hipótese de que as lembranças traumáticas de luta, revolta e resistência da população escrava do Recôncavo baiano são os elementos norteadores do grupo que, a partir de uma reconstrução do passado, revela o quadro das tensões e dos problemas sociais, culturais e políticos atuais de Acupe. Uma forma de epistemologia da resistência que gera códigos, jogos simbólicos e elementos teatrais que nos possibilitam refletir sobre perspectivas cênicas pautadas em questões socio-culturais e políticas.

Referências bibliográficas

- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MONTEIRO, M. Nego Fugido, teatro didático e “agitprop”. In: DAWSEY, J. C. et al. **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- PINTO, M. S. Prefácio entre o Nego Fugido e as linguagens teatrais. In: _____. **Nego Fugido**: o teatro das aparições. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

Recebido em 22/04/2017

Aprovado em 06/06/2017

Publicado em 05/09/2017



MILITÂNCIA CÊNICA NO TEATRO NEGRO BRASILEIRO

*SCENIC MILITANCY IN BRAZILIAN
BLACK THEATER*

*MILITANCIA ESCÉNICA EN EL TEATRO
NEGRO BRASILEÑO*

Régia Mabel da Silva Freitas

Régia Mabel da Silva Freitas

Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-Institucional em Difusão do Conhecimento, na Universidade Federal da Bahia, sob orientação da professora doutora Rosângela Costa Araújo. Docente de Graduação e Pós-Graduação em faculdades privadas e articuladora de arte e cultura dos ensinos fundamental e médio da rede pública do estado da Bahia. Autora de *Bando de Teatro Olodum* (2014).

Resumo

Esta pesquisa investiga a militância cênica no teatro negro brasileiro. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, os dados foram coletados com revisão bibliográfica e análise documental. O referencial teórico aponta-se em livros, revistas, produções acadêmicas, sites, blogs, vídeos, documentários entre outras fontes que abordam o teatro negro como elemento de resistência e difusor de questões da negritude. Percebeu-se que cotidianamente os atores sempre discutiram com denodo em seus espetáculos a luta pela cidadania plena dos negros em busca da garantia dos seus direitos civis, políticos e sociais. Destarte, considerou-se o teatro mais uma estratégia negra afro-brasileira de resistência.

Palavras-chave: Teatro negro, Militância cênica, Difusão de questões da negritude.

Abstract

This research inquires the scenic militancy in Brazilian black theater. Through a qualitative nature, an ethnographic type and a descriptive exploratory way, the data were collected based on bibliographic review and documentary analysis. The theoretical reference is supported by books, magazines, academic productions, sites, blogs, videos, documentaries among other sources that approach the black theater as a resistance element and a diffuser of blackness aspects. It was perceived everyday that the actors always discussed in their shows hard for resourcefulness full citizenship of blacks in pursuit of warranty of their civil, political and social rights. Therefore, it was considered the theater black afro-Brazilian resistance strategies.

Keywords: Black theater, Scenic militancy, Blackness aspects diffusion.

Resumen

Este texto investiga la militancia escénica en el teatro negro brasileño. De naturaleza cualitativa, etnográfica, exploratoria y descriptiva, la recopilación de datos se hace por revisión de la literatura y análisis de documentos. El marco teórico se basa en libros, revistas, producciones académicas, sitios web, *blogs*, vídeos, documentales y otras fuentes que abordan el teatro negro como elemento de resistencia y como difusor de temas de la negritud. Se percibió que de manera cotidiana los actores siempre discutieron con denuedo en sus espectáculos la lucha por la ciudadanía plena de los negros en busca de la garantía de sus derechos civiles, políticos y sociales. Por lo tanto, se consideró el teatro más una estrategia negra afrobrasileña de resistencia.

Palabras clave: Teatro negro, Militancia escénica, Difusión de temas de la negritud.

Subindo as cortinas

O teatro é a arte que traz, etimologicamente, o verbo “olhar” como possibilidade de enxergar a outrem e a si. Num espaço geográfico organizado para um público ver, tacitamente de caráter formativo, oportuniza-se conhecer e refletir. Essa forma de expressão sociopolítica, que dialoga com outras linguagens artísticas, como as artes plásticas, a dança, a literatura, a música entre outras, é uma difusora cultural e política.

Desde João Cândido Ferreira (De Chocolate) com as Companhias Negra de Revistas (1926) e Teatral Ba-Ta-Clan Preta (1927) e, mais tarde, em 1944, Abdias do Nascimento com o Teatro Experimental do Negro (TEN), acoplou-se a palavra “negro” a essa arte teatral. Mais que uma mera decisão semântica, foi um posicionamento ideológico. Essa plêiade de artistas negros decidiu intensificar a crítica contra o preconceito e socializar politicamente experiências, memórias e valores culturais ainda não devidamente apresentados pelos discursos e palcos branco-ocidentais.

A expressão Teatro Negro, cunhada conscienciosamente pautando as suas concepções cênicas num projeto de mobilização política como mais uma estratégia de resistência, foi a insurgência de mais um movimento sociocultural

negro. Mais do que apresentação de performances negras (bumba-meu-boi, congadas), ultrapassando a presença negra com personagens subalternizados e/ou arquetípicos (cômico, anedótico, feio), potencializa espetáculos declaradamente militantes (LIMA, 2011).

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

além de lidar com as questões derivadas de sua condição política (afirmar seu discurso e combater o que o contradiz), ainda tem que justificar a necessidade de sua própria existência. Ora, é a sua própria existência, em condição de resistência, que justifica sua necessidade. Necessidade de preencher lacunas, tais como a ausência de atores, autores, textos e personagens negras, livres de estereótipos e da coisificação. (Ibid., p. 84)

A abertura de um espaço de militância cênica que utiliza o discurso político em prol da cidadania dos negros como mola-mestra é contínua nas mais distintas regiões brasileiras. Essas companhias teatrais são espaços multireferenciais de aprendizagem em que as culturas negras se constituem com “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 1997, p. 25).

O Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, o Bando de Teatro Olodum, a Companhia Teatral Zumbi dos Palmares, Os Crespos e o Grupo Teatral Caixa Preta enegrecem palcos com sua arte político-ideológica, promovendo formação intelectual e dramática para a plateia e os artistas. Como traços norteadores dos seus respectivos discursos cênico-dramáticos, temos:

1. O contínuo exercício de uma memória cultural dialógica [...], entrelugar de cruzamentos culturais, filosóficos, metafísicos;
2. A utilização de estratégias que exprimem a teatralidade das manifestações culturais

negras; [promove] um processo de desrealização e desconstrução do estereótipo; [e] procura questionar certas verdades universais. 3. A atualização de formas de expressão rituais negras, religiosas e seculares, como intertextos constitutivos do discurso teatral. 4. A reposição histórica da figuração do negro, movendo-o e deslocando-o da situação de objeto enunciado para a de sujeito produtor de discurso; 5. A construção de imagens que desfiguram os emblemas da branquidão, realçando traços da diferença negra. 6. A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia. (MARTINS, 1995, p. 87-88, grifos nossos)

Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra

Em 25 de julho de 1986, em Belém, no Pará, ouviu-se um “bambarê” (em quimbundo, “muitas vozes”) com o objetivo de superar o racismo e o preconceito impostos pela sociedade brasileira. Esse coro foi entoado por Edson Catendê, artistas negros paraenses, pernambucanos, baianos e maranhenses que criaram o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra. Difundindo e fomentando expressões artísticas através de teatro, dança, música e performances, atores, autores e técnicos abordam questões das populações tradicionais de matriz africana.

Essa companhia participou de festivais de teatro em Belém e de eventos nacionais como os Fóruns Nacionais de Performance Negra, organizados pelo Bando de Teatro Olodum (e a Companhia Comuns, em Salvador, na Bahia). Ela também colabora com ações da Coordenadoria de Educação para a Promoção e Igualdade Racial local, divulgando e refletindo sobre as propostas do ensino da cultura afro-brasileira nas escolas.

Além disso, a companhia desenvolve atividades com o intuito de incluir socialmente a população negra e afro-religiosa e divulgar o candomblé como religião e resistência cultural, promove projetos como o Patùwá, com oficinas de teatro, poesia, dança e música para levar essas manifestações a comunidades distintas. Além disso, organiza e participa da Rádio Exu – comunicação comunitária de matriz africana, um

projeto de mídia étnica e racial que difunde os valores civilizatórios da matriz africana na diáspora brasileira e prima pelo combate ao racismo e pelo fortalecimento de redes solidárias de lutas sociais e das culturas

negras com protagonismo negro, de povo tradicional de matriz africana (terreiro) e de juventude de terreiro. (RÁDIO EXU, 2016)

O Bambarê faz parte da Associação dos Filhos e Amigos do Ile Iya Omi Ase Ofá Kare¹ (Afaia), também criada por Catendê, uma referência na área metropolitana de Belém, apartidária, sem fins lucrativos e ligada ao movimento negro. Face Negra Face – a história que não foi contada (1986), Negritude (1987), Êmí – a concepção yorubana do universo (1990), Ébano (1994), Griot e os Espíritos da Terra – da Era Cantida aos Dias Atuais (2011) são algumas das suas montagens.

Esse teatro afro-paraense leva ao palco a beleza da negritude brasileira, baseando-se nos saberes e músicas ritualísticas e populares, danças tribais, contos, poemas etc. Para a atriz Janaína Andrade (ESPETÁCULO..., 2016), “o teatro é uma das ferramentas da militância negra, [...] ferramenta primordial para estabelecer o diálogo. O teatro político, o teatro do oprimido, é a construção do corpo político em cena.”

Bando de Teatro Olodum

Em 17 de outubro de 1990, Marcio Meirelles (direção), Chica Carelli (codireção e preparação musical), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal) criaram um grupo teatral de presença, estética e público-alvo populares. Ele apresentou uma proposta de linguagem cênica para tratar a realidade baiana ao presidente do Grupo Cultural Olodum João Jorge Rodrigues, que aceitou e firmou uma parceria com autonomia financeira e temática. Surgiu, assim, um bando de atores negros que, pelo viés do teatro, reiterava o rufar já intenso de protesto percussivo dos tambores do olodum (Bando de Teatro Olodum)².

Após perder o apoio institucional do olodum, em 1994, por dissensão ideológica, o Bando manteve-se homônimo e deixou de ter em cena a Banda Mirim do Olodum, que se apresentava nos espetáculos; neste momento, os

1. O blog desta associação está disponível em: <<https://goo.gl/koTfXa>>. Acesso em: 30 dez. 2016.

2. O blog deste grupo está disponível em: <<https://goo.gl/HqBdCu>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

atores passaram a revelar e intensificar seu próprio talento percussivo. Ainda na década de 1990, saíram Milet, Ornelas e Alves e ingressaram no grupo o coreógrafo Zebrinha (José Carlos Arandiba, 1993) e o diretor musical Jarbas Bittencourt (1996). Esse teatro afro-baiano

trouxe à cena baiana memórias da África e dos seus signos de pertencimento e deu voz e vez ao movimento social negro na contemporaneidade. Encenando temáticas político-sociais e também refletindo sobre questões contemporâneas e locais, o Bando – grupo residente do Teatro Vila Velha desde 1994 – utiliza o palco como estratégia de resistência em seus espetáculos artístico-militantes. (FREITAS, 2014, p. 209)

Através da presença e temática negra até então quase inexistente nos palcos soteropolitanos, a reflexão sobre questões político-ideológicas em seus aportes estéticos e temáticos, a produção colaborativa dos partícipes, a pesquisa de campo para elaborar espetáculos e promover debates, fóruns, laboratórios, oficinas, palestras, seminários para robustecer o capital cultural, essa companhia promove um exímio teatro negro.

Seu repertório artístico inclui *Essa é nossa praia* (1991), *Onovomundo* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992), *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993), *Bai Bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), *Ópera de três mirreis* (1996), *Cabaré da Rrrrraça* (1997), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998), *Sonho de uma noite de verão* (1999), *Já fui* (1999), *Material Fatzer* (2001), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?* (2003), *O muro* (2004), *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006), *Bença* (2010), *Dô* (2012), *Erê* (2015), entre outros.

O Bando também promove projetos como Outras Áfricas (oficinas de teatro em escolas públicas), Respeito aos mais velhos (oficinas de memória, identidade, dança e música em cidades das pesquisas de campo) e Tomaladacá (abertura de espaço para artistas de escolas públicas, igreja e teatro de bairro), organiza festivais (A cena tá preta!) para visibilizar a arte negra local, coordena oficinas de performance negra (formação teórico-artística para jovens) e, com a Companhia dos Comuns, realizou três edições (2005, 2006 e 2009) do Fórum Nacional de Performance Negra (promoção de palestras, mesas redondas, debates, oficinas e grupos de trabalho).

São outras atividades do grupo: *Essa é nossa praia*, na Televisão Educativa (Bahia); participações no clipe internacional “Samba Reggae”, de Jimmy Cliff (1991), no clipe “Jesus Cristo”, de Mara Maravilha (1993), nos filmes *Jenipapo*, de Monique Gardenberg (1994) e *Jardim das folhas sagradas*, de Póla Ribeiro (2011); publicação da *Trilogia do pelô* (livro composto por *Essa é nossa praia*, *Ó Paí, Ó!* e *Bai Bai Pelô*, além de outros textos) em 1995; a adaptação homônima do espetáculo *Ó Paí, Ó!* para o cinema (2007) e para a minissérie da Rede Globo (2008 e 2009).

Companhia Teatral Zumbi dos Palmares

Em 20 de novembro de 1695 morreu o herói negro Zumbi dos Palmares, em 20 de novembro de 1996 morreu o ator, considerado o anjo negro da Bahia, Mário Gusmão e, em 20 de novembro de 2004, nasceu mais um grupo teatral negro almejando militar cenicamente: a Companhia Teatral Zumbi dos Palmares, em Goiânia. Paulo Vitória, Maria Rosalina Paula, Marli Silva, Uander Silva e Israel Neto não poderiam escolher uma data mais significativa (Dia da Consciência Negra, instituída desde 2003 pela Lei nº 10.639/2003³) para fundar um coletivo que também prima debates e reflexões sobre questões raciais (COMPANHIA TEATRAL ZUMBI DOS PALMARES, 2013).

A história de luta pelo viés artístico da Zumbi confunde-se com a própria trajetória do movimento negro local. O seu intuito é promover a

a) valorização dos artistas negros e das artistas negras do estado de Goiás; b) Realização de atividades de inclusão social; c) Conscientização sobre a importância da Educação, Cidadania, Direitos Humanos e Meio Ambiente, rumo à igualdade racial d) Realização de espetáculos, cenas curtas, estudos teatrais, oficinas teatrais, baseado em vários teatrólogos, dentre eles Abdias do Nascimento. (COMPANHIA TEATRAL ZUMBI DOS PALMARES, 2013)

O nome do grupo foi resultado da participação de Vitória no I Fórum Nacional de Performance Negra. Esse evento, além de instrumentalizá-lo conceitualmente, estimulou a realizar o I Fórum de Arte e Cultura Negra

3. O texto completo desta lei está na *homepage* do Planalto. Disponível em: <<https://goo.gl/cMua9C>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

do estado de Goiás. Integrante do Fórum Étnico-Racial de Educação, do Observatório Social, do Fórum Nacional Ensino Religioso, do curso de capacitação para implementar a Lei nº 10.639, junto ao Ministério da Educação, em Mato Grosso do Sul, e do Comitê Estadual de Direitos Humanos, a Zumbi faz esquetes, produz textos artísticos, promove oficinas teatrais nos encontros Afro-Goianos, entre outros.

A companhia, além de participar do Fórum de Educação da Diversidade Étnico-racial do Estado de Goiás, Encontro de Gestores da Questão Étnico-Racial, Conferência Nacional dos Direitos Humanos, engaja-se também em outras frentes, participando do Conselho Estadual da Mulher, do Conselho de Segurança Alimentar do Estado de Goiás, do Fórum Goiano de Combate aos Agrotóxicos, da luta Contra a Homofobia. Dentre os espetáculos apresentados, temos *Senhora liberdade*, *Anjo Abdias* e *Um novo olhar negro*.

Os Crespos

Em 13 de maio de 1888 foi assinada a Lei Áurea. Longe de ser uma dádiva da princesa bondosa num gesto caritativo, essa rubrica deu respaldo jurídico de libertação aos legítimos sujeitos históricos responsáveis pelo seu processo de emancipação: os negros. Em 13 de maio de 2005, na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, iniciou-se mais um processo de autonomia também protagonizado por negros, com a criação do grupo de estudos Negros em Questão, formado por atores-pesquisadores como Gal Quaresma, Lucélia Sergio e outros.

Esses jovens universitários negros desejavam “discutir a sua formação e como foco estudar a história do negro nas artes cênicas e nos multimeios no Brasil, numa instituição em que esta discussão não existia.” (GRUPO..., 2009). Para tal, promoveram eventos, como o Encontro Pensando a Negritude, com mostra de curtas-metragens do cineasta Jéferson De (Narciso do Rap, Carolina, e Distraída pra Morte), exposição permanente Traços e Relatos e também mesas-redondas com atores, diretores, dramaturgos, docentes e discentes.

Além disso, com o intuito de verticalizar seus conhecimentos, participou da II e III edições do Fórum Nacional de Performance Negra. Esse núcleo de estudos resolveu criar a Companhia Filhos de Olorum, que depois passou a

se chamar Os Crespos. Partindo também da experiência do TEN, esse grupo teatral de pesquisa cênica e audiovisual, composto de atores negros, promove debates e intervenções públicas para formar plateia e construir um discurso poético que debata a sociabilidade do indivíduo negro na sociedade contemporânea e seus desdobramentos históricos.

A ininterrupta pesquisa para fundamentação teórica de seus espetáculos, mistura de linguagens (vídeo, música, fotografia, instalação etc.) para facilitar a compreensão da plateia e a busca por desfazer estereótipos da identidade negra e rever nosso lugar na sociedade delatam com veemência a militância cênica do grupo. Como instrumento político, os textos dramáticos trazem em seu bojo a crítica social no combate a injustiças raciais, sexuais, de gênero e outras.

Dentre as montagens, encontram-se *Ensaio sobre Carolina* (2007), *Anjo Negro + A missão* (2008), *A construção da imagem e a imagem construída* (2009). Como parte do projeto de pesquisa sobre racismo na história do Brasil e seus desdobramentos na contemporaneidade, fez também quatro curtas: *Desculpa, D.O.R., Imagem e Autoimagem*, e *Nego Tudo*. Os espetáculos *Além do ponto* (2011), *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013), *Cartas a Madame Satã – ou me desespero sem notícias suas* (2014) formam a trilogia *Dos desmanches aos sonhos*.

O projeto De Brasa e Pólvora – Zonas Incendiárias, Panfletos Poéticos trouxe espetáculos que revisitam a historiografia sobre o potencial insurrecional negro (*Ninhos e revides – mirando o Haiti, Alguma coisa a ver com uma missão*, e continuará em *Revolta das vassouras – garis, domésticas, coveiros e outros fodidos*). Dentre os eventos estão I e II Mostra Reflexiva de Cinema Faz lá o Café, Reflexiva de Filmes, I Mostra de Teatro Negro de São Paulo e a publicação da revista *Legítima Defesa – uma revista de teatro negro*.

Grupo teatral Caixa Preta

Em 2002, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Jessé Oliveira, Vera Lopes, Marcelo de Paula e Márcio Oliveira criaram mais uma companhia teatral com o intuito de resgatar e aprofundar a proposta do TEN com realização e identificação negras: o Grupo Teatral Caixa Preta. Assim como o sistema de registro dos aviões, essa Caixa Preta tem o intuito de (re)lembrar o potencial

da arte negra, enaltecer a cultura afro-brasileira e reconhecer a história do negro, representando-o em suas diferentes dimensões.

Desejando ampliar o restrito espaço dos artistas, diretores e técnicos negros e primando por sua formação técnica, intelectual e criativa, esse grupo, que se considera um polo catalizador de ações no campo da cultura negra contemporânea, através de um notável engajamento político-cultural, desvela sua militância cênica com o escopo de

instrumentalizar atores negros na sua formação técnica em estilos de representação, habilidades corporais e teóricas, uma vez que, em sua maioria, seus integrantes possuem uma formação puramente empírica e descontinuada, muitas vezes baseadas em modelos dramáticos tradicionais, principalmente no realismo-naturalismo e em fórmulas advindas de modelos associados ao audiovisual. Também se propõe a trabalhar as questões pertinentes à formação ideológica, elemento imprescindível à atuação integral do ator como artista e cidadão sem, entretanto, perder de vista que o objetivo é fazer arte, uma arte engajada e qualificada em seus propósitos. (GRUPO..., [201?])

Transegun (2003), *Hamlet sincrético* (2005), *Madrugada, me proteja* (2006), *Antígona BR* (2008), *O osso de Mor Lam* (2009), *Dois nós na noite* (2010) e *Ori Oresteia* (2014) são algumas de suas montagens. Esse coletivo também edita a *Revista Matriz*, periódico que se dedica à arte negra brasileira e latino-americana como mais um instrumento de reflexão e debate, realizando seis edições do Encontro de Arte de Matriz Africana com o intuito de alargar as fronteiras e estabelecer salutares interações entre grupos artísticos, reverenciando a diversidade cultural brasileira.

Descendo as cortinas

Na apresentação de seus espetáculos político-filosóficos, pesquisas de autores e dramaturgos negros, elaboração de textos dramáticos, cruzamento cultural através de estudos comparativos entre mitologias, organização de eventos (encontros, fóruns, mesas-redondas e seminários), promoção de cursos e oficinas, produção de revistas, parceria com órgãos locais e intercâmbios para formação artístico-teórica, o Bambarê, a Zumbi, o Bando, Os Crespos e o Caixa Preta militam cenicamente.

“O prazer de ser negro manifesta-se, no palco, pelo desejo de mostrar-se negro, exibindo-se o corpo como fala, enunciação”. Essa relação decolonial apresenta nos palcos um contradiscurso da vigente narrativa secular de anomia social e incapacidade intelectual negra, opõe-se aos “efeitos corrosivos do racismo na constituição do sujeito” e almeja mudar a situação do negro no Brasil “pela releitura do corpo, pela reversão da história, pela revitalização da memória, pela vontade política de promover mudanças” (MARTINS, 1995, p. 144-146).

Esses artistas negros, com posicionamento crítico, ressemantizam o legado ancestral e delatam, aliado ao seu caráter artístico, sua veia político-social. Essas manifestações artísticas se pautam nos repertórios histórico-culturais de seus intérpretes, que reelaboram a múltipla e diversa tradição africana e transcendem os entraves impostos pelo preconceito branco-ocidental.

Referências bibliográficas

- COMPANHIA TEATRAL ZUMBI DOS PALMARES. **Histórico**: Cia Teatral Zumbi dos Palmares. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/hoU2eJ>>. Acesso em: 13 jan. 2017.
- ESPETÁCULO premiado fala sobre a história dos negros no Brasil. **G1**, Belém, 12 nov. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/WthPHk>>. Acesso em: 30 dez. 2016.
- FREITAS, R. M. **Bando de Teatro Olodum**: uma política social in cena. Recife: UFPE, 2014.
- GRUPO caixa preta: histórico. **Ocupação Cênica Hospital Psiquiátrico São Pedro**. [S.l.]: [201-?]. Disponível em: <<https://goo.gl/69ZF6r>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- GRUPO teatral companhia os crespos: histórico do grupo. **Negro é Arte**, Salvador, 15 ago. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/RfWZWi>>. Acesso em: 31 jan. 2017.
- LIMA, E. T. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- RÁDIO EXU. **Funcionamento da Rádio Exu**: o projeto. [201-?]. Disponível em: <<https://goo.gl/RhjA8k>>. Acesso em: 30 dez. 2016.

Recebido em 13/04/2017

Aprovado em 06/06/2017

Publicado em 05/09/2017



QUERENÇA: CONSTRUÇÃO DE UMA CENA AFRO-BRASILEIRA

*QUERENÇA: AFRO-BRAZILIAN
SCENE CONSTRUCTION*

*QUERENÇA: ESCENA AFROBRASILEÑA
EN CONSTRUCCIÓN*

Vanessa S. Soares

Vanessa S. Soares

Arte-educadora licenciada em Teatro.
Mestranda em Educação – Movimentos
Sociais pela Ufscar – Sorocaba.

Resumo

Este artigo trata de Querença, vivência cênica realizada pelo Grupo Saramuná, inspirada nas reminiscências acerca da religiosidade afro-brasileira presente nas manifestações populares. Esta pesquisa foi desenvolvida pela autora usando como metodologia o laboratório de criação “Ancestralidade – Matrizes – Cena Afro-brasileira”, com a finalidade de colocar em questão os desdobramentos da cultura tradicional em diálogo com as artes da cena, na perspectiva de construção de uma cena afro-brasileira fundamentada, cuja estrutura baseia-se na compreensão da memória ancestral e nas suas correlações com o religioso e o sagrado, as artes cênicas e a educação. Conclui-se que é importante para a artista negra fazer vibrar o potencial da participação e pertencimento que as culturas de matriz africana possibilitam.

Palavras-chave: Manifestação afro-brasileira, Mulher negra, Religiosidade, Teatro.

Abstract

This article deals with Querença, a scenic experience by the Saramuná Group, inspired by the Afro-Brazilian religion reminiscences present in popular manifestations. This research was developed by the author using as methodology the workshop “Ancestralidade – Matrizes – Cena Afro-brasileira”, with the purpose of questioning the unfolding of the traditional culture related with the arts of the scene, aiming to build a grounded Afro-Brazilian scene, whose structure is based on the understanding of the ancestral memory and its correlations with the religious and the sacred, the performing arts and education. The conclusion is that it is important for the black artist to move the participation and belonging potential that African matrix cultures make possible.

Keywords: Afro-brazilian manifestation, Black woman, Religiosity, Theater.

Resumen

Este texto trata de *Querença*, encenificação realizada por el grupo Saramuná, inspirada en las reminiscencias acerca de la religiosidad afrobrasileña presente en las manifestaciones populares. Esta investigación fue desarrollada por la autora con la metodología de trabajo el laboratorio de creación *Ancestralidade – Matrizes – Cena Afro-brasileira*, con el fin de poner en discusión los despliegues de la cultura tradicional en diálogo con las artes de la escena, en la perspectiva de construir una escena afrobrasileña, sostenida en la memoria ancestral y sus correlaciones entre lo religioso, lo sagrado, las artes escénicas y la educación. Se concluye que es importante para la artista negra hacer vibrar el potencial de participación y pertenencia que posibilitan las culturas de matriz africana.

Palabras clave: Manifestación afrobrasileña, Mujer negra, Religiosidad, Teatro.

É na fé que o ser humano vê refletido seus sonhos. É na bênção do sagrado que ele encontra forças para ser, assim, só ser mesmo, como se o existir fosse presente divino, mesmo na vida castigada com carmas, penas e sinas. Este artigo trata da Querença, uma vivência cênica realizada em Sorocaba/SP no ano de 2015 pelo Grupo Saramuná, pautada nas memórias, nas alegrias e nos infortúnios da vida do ser humano, das marcas de dor de um povo sofrido pelas chibatadas e o seu legado de resistência e persistência que a lei da sobrevivência inspira e obriga em perpetuar. A fé na vida, louvada com cantos, danças e batuques em agradecimento àqueles que, nos céus, louvam por nós, apesar dos pesares. A Querença – benquerença, crença... – tece colchas de retalhos de histórias, que possam fazer sentido, justificar, afirmar ou contradizer a possível estância do devir da vida.

Yabá, anciã de um terreiro assolado por mazelas advindas de todas as dificuldades da vida, sob a perspectiva sócio-histórica brasileira, trazendo as sequelas de um território construído sob o sistema escravocrata, é a personagem-guia desse experimento cênico. Perde um filho e, defronte a dor que avassala sua existência feminina e materna, só encontra força na crença de que tudo o que passamos é sina. E na caminhada das dores não se sustenta

sozinha, o sagrado, o divino se fazem presentes na “força forçada”¹ em ter que seguir com a vida. É na amizade com São Benedito, o santo dos pretos, que Yabá, em meio a descobertas lúcidas sobre a vida e sobre as memórias um pouco endoidecidas pelo tempo, conta ao público sobre sua vida, seu povo, suas histórias, lutas e honras. Todo esse enredo sendo abarcado pela simbologia viva e presente na Manifestação Popular Afro-brasileira Tambor de Crioula, a qual propõe apenas um espaço-tempo de experiência.

Não há uma definição assertiva sobre o que é essa vivência, e sim uma proposta coesa no seu desenvolver. É teatro, é dança, é música, é performance, é manifestação popular, é ato religioso, é vida que se vive, sem paradigmas na ação efêmera e profunda das artes cênicas. Trataremos aqui como vivência cênica, uma vez também que o público faz parte diretamente deste momento como sujeito, sendo proposta, em seu processo de fruição, uma participação ativa, de quem recebe e devolve sensações, reflexões e percepções do que acontece ali. No momento em que se vive, ele toma decisões sobre o seu percurso e, assim, altera e transforma suas relações com a arte no momento presente, circundando, inclusive, uma dúvida se aquilo que está acontecendo “é de verdade ou não?”. Esta é uma vivência cênica decorrente de estudos e pesquisas voltados às práticas tradicionais da cultura popular afro-brasileira trazidas, para a cena espetacular, individualmente pela atriz (autora do artigo) ou de forma coletiva, pelos atuantes do Grupo Saramuná, por meio de um processo construído sob o fazer e sob as reflexões advindas desse processo. Tal grupo é formado por não artistas, participantes das oficinas formativas que contemplavam este projeto e que se integraram ao grupo – corroborando e fazendo parte do processo de criação e construção deste trabalho, que teve também a colaboração do Mestre Tião Carvalho, maranhense radicado em São Paulo, artista negro, mestre de culturas tradicionais, ator, músico, cantor e pesquisador das artes e culturas afro-brasileiras.

Tratamos aqui de comunidades negras remanescentes da época escravocrata brasileira, negros escravizados líderes de quilombos e resistentes à escravidão, que foi tão assombrosa e cruel em solo brasileiro. Tratamos de saberes de mestres e líderes de comunidade que trazem anos (séculos)

1. Cacofonia usada para melhor exprimir essa imagem.

de resistência, lutas, manutenção e permanência de sua identidade, que representam a força de seus antepassados que serve como base para seus legados. Mas ainda assim, com tanta força e potência no existir, essas manifestações são histórica, cultural, religiosa e socialmente subjugadas pela lógica hierárquica e racista da nossa sociedade, cujos valores privilegiados são os ocidentais, cristãos, brancos e masculinos.

No decorrer do processo histórico brasileiro, os homens e mulheres negras sempre lutaram e resistiram bravamente a toda forma de opressão e discriminação. Eles forjaram formas elaboradas de lidar com a vida, com o corpo, assim como expressões musicais múltiplas. Construíram uma estética corporal que está impregnada na cultura do povo brasileiro. Por meio da resistência política, da religião, da arte, da música, da dança e da sensibilidade para com a ecologia o negro produz, participa e vivencia a cultura afro-brasileira. (MUNANGA; GOMES, 2004)

Cada comunidade que resiste ao tempo e ao sistema hegemônico que quer aniquilá-las é um ato político e transgressor, podemos dizer um ato de rebeldia de não se permitir e não se deixar persuadir pelo discurso invasivo, opressor e preconceituoso. E é por isso que se faz necessário conhecê-las intimamente tanto quanto possível para aprender e multiplicar as ciências e saberes ancestrais fundamentais para o desenvolvimento humano em sociedade e para a construção do ser. Pois bem, pensando numa valorização e difusão de práticas tradicionais de matriz africana para além de seus espaços originários, pergunta-se: como se estabelece a transmissão do saber das tradições populares nas comunidades e grupos sociais que se praticam tais manifestações? E como promover um processo de construção de uma identidade étnico-cultural acerca das reminiscências culturais afro-brasileiras para além das comunidades, neste caso num processo artístico, vivendo em um ambiente que, sistematicamente, se nega a valorizar as contribuições trazidas pelo povo da África à nossa cultura?

A manutenção dos movimentos afro-brasileiros surge como uma medida não só de não permitir o esquecimento do que se preserva, mas na urgência em estender esses saberes tradicionais a novos interessados, como uma necessidade de permanência e sobrevivência de uma cultura que vive na iminência de se colapsar por falta de valorização e continuidade.

A escolha de trabalhar as manifestações populares na cena deve-se ao fato de portarem variados aspectos: coreográficos, visuais, formas de cantos, dramatizações e simbologias na sua organização e manutenção. Além disso, trazem em seu bojo elementos referentes à formação histórica, econômica, política e social brasileira, questões de extrema importância a serem discutidas, principalmente no atual contexto político do país. A função da arte é criar consciência, uma consciência de si, do outro, uma consciência do mundo, “não necessariamente verbal ou verbalizável, sistematizável” (BOAL, 2001, p. 33), considerando-se as diversas formas de organização das coisas empreendidas pela arte, que não somente usa palavras, mas movimentos, gestos, cores, sons, ações humanas, objetos, simbologias, no tempo e no espaço, uma vez que a “comunicação estética é a comunicação sensorial e não apenas racional” (BOAL, 1996, p. 13), sendo ela múltipla e não única como a própria cultura. Na educação popular, os processos de transmissão de saber nessas comunidades e grupos tornam-se imprescindíveis para a formação do ser consciente do seu espaço geográfico e do seu território cultural, ressaltando a importância de se estabelecer pontes entre as experiências de participação nos campos da arte e da educação. No prefácio da *Pedagogia do Oprimido*, encontramos paralelo com a questão dos processos conscientizadores e humanizadores:

Não têm a ingenuidade de supor que a educação só ela decidirá os rumos da história, mas têm, contudo, coragem suficiente para afirmar que a educação verdadeira conscientiza as contradições do mundo humano, sejam estruturais, superestruturais ou interestruturais, contradições que impelem o homem a ir adiante. As contradições conscientizadas não lhe darão mais descanso, tornam insuportável a acomodação. Um método pedagógico de conscientização alcança as últimas fronteiras do humano. E como o homem sempre se excede, o método também o acompanha. É a educação como prática de liberdade. (FREIRE, 1994, p. 29)

Faz-se necessário romper os estigmas da suposta inferioridade negra e a supremacia branca, que foi propagada como forma de justificar a escravidão do negro. Tal estratégia resultou na construção de uma imagem condenada e desumanizada do negro, o negro como objeto *coisificado*, não como sujeito de si, de sua história e de seus caminhos. A sensação de não pertencimento

à categoria humana traz efeitos nefastos para a construção de sua autoimagem. Há uma dívida social para com o negro e é preciso reparação em todas as instâncias do coletivo. Neste trabalho, o caminho da conscientização pela educação afetiva por meio da arte desenha novos devires para a ascendência afro-brasileira para/com/pelo sujeito, senhor de sua história, sua palavra, sua narrativa. A constituição dessa autoimagem se dá a partir da relação com o outro e com o mundo, uma vez que o homem é de natureza social e sua práxis se dá na realidade concreta de suas relações. Considerando que vivemos em um meio contaminado por valores, é evidente que a criança negra irá constituir sua autoimagem a partir desses códigos de valores socialmente estabelecidos. Para tanto, a importância em reconhecer os valores culturais herdados da memória africana para consolidar uma identidade étnico-cultural brasileira é indispensável para a construção do ser negro, como sujeito de suas manifestações e de suas histórias. A cultura popular é um dos caminhos mais plausíveis de mudança e transformação dessa perspectiva, seja pela organização ontológica de suas tradições, seja pelas manifestações de seus saberes por meio da música, da dança, da poesia, das artes visuais, da história etc., e é na luta em resistir aos preconceitos que o negro se reconhece, que faz ponte intelectual e espiritual com seus ancestrais e, assim, torna-se consciente do papel importante da memória, da tradição e da permanência, preocupando-se em endossar a transmissão de saberes, a divulgação e a continuidade de uma tradição que não deve se solidificar no passado, mas seguir rumo às novas gerações e aos novos espaços, legitimando a identidade brasileira. Sobre isso, Munanga e Gomes (2004, p. 152) fazem um apontamento importante:

De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção da identidade.

Pensando em intervir intencionalmente, promovendo a desconstrução de processos desumanizadores e opressores, é que o processo artístico se dá em diálogo direto com essas manifestações e comunidades tradicionais.

A questão aqui está em mudar a perspectiva do olhar para a denúncia pela poesia e para as reminiscências culturais, como fatores positivos desse processo histórico doente. Para o trabalho cênico, havia uma preocupação em sistematizar essas discussões, horizontalizar e expandir a pesquisa do corpo afro-brasileiro e seus ritos em cena. E o desdobramento desse processo de pesquisa se deu com a vivência cênica Querença, uma vivência-espetáculo como tentativa de desvendamento de um dos aspectos da cultura popular brasileira, a fé, tendo a manifestação popular Tambor de Crioula² e todos os temas que a circunda como assunto e inspiração para a criação cênica.

A manifestação do Tambor de Crioula é tratada neste trabalho como legado, transmissão de saber dos antigos mestres às novas gerações, e Querença é a possibilidade de ressignificar essas reminiscências sob a perspectiva da arte cênica. Retratar em cena o universo poético da religiosidade afro-brasileira é dar voz aos diversos avôs e avós griôs³ presentes no imaginário popular, estes que foram escravizados, estes nossos antepassados que hoje, neste tempo, são a representação dos saberes. Gente brasileira simples, sabida da vida e crente na melhora da sua lida. Querença tem, então, a possibilidade de discutir artisticamente e divulgar um posicionamento crítico de resistência e ascendência da cultura afro-brasileira. O Tambor de Crioula foi escolhido por tratar de aspectos relativos às reminiscências culturais afro-brasileiras não só na temática, mas na história, fundamento e resistência desse folguedo. É uma manifestação afro-brasileira herdada dos escravizados, na qual se utiliza o canto, a dança e a percussão para realizar seus rituais de “benquerença” aos seus santos de proteção. Uma roda de Tambor de Crioula se dava sempre quando alguém ou um grupo necessitava da bênção do santo, seja no cumprimento de uma promessa, ou agrado para fazer um pedido, ou até mesmo num funeral, na despedida de um ente querido. O santo mais popular nas manifestações afro-brasileiras é São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, por serem considerados “os santos dos pretos”; e é principalmente a São Benedito que se dedica a realização deste folguedo, marcando a relação

2. Tambor de Crioula é uma dança de matriz africana praticada por descendentes de escravos africanos no estado brasileiro do Maranhão, em louvor a São Benedito, um dos santos mais populares entre os negros.

3. Griô é um termo utilizado na cultura africana, para denominar os contadores de histórias, geralmente mais velhos, considerados conhecedores dos saberes e do axé da vida.

sincrética da religiosidade brasileira. Nos dias de hoje, não é preciso data certa, ou momento específico, os brincantes têm a liberdade de boiar⁴ sempre que acharem necessário, comandados pela cabeça ou pelo coração. Essa é uma manifestação bastante intensa e a união da comunidade que a pratica é bastante acentuada, pois necessita de uma organização sistemática para realizar o folguedo, são muitos elementos e muitas etapas para se fazer a roda: é preciso acender a fogueira para afinar os tambores, é preciso preparar o altar para o “São”, é preciso reunir os brincantes, é preciso pensar na comida para todos e, de ordem prática do fazer da roda, ela requer força para tocar os tambores e resistência física para dançar os trupés característicos da dança. Na roda, tradicionalmente, só os homens tocam e só as mulheres dançam, por isso também é considerada uma dança feminina, na qual a mulher demonstra e representa todo seu trejeito de sensualidade e feminilidade; sendo o, bastante teatral, jogo da punga⁵entre as coreiras⁶⁷, as quais representam a personificação do útero, ressaltando a fertilidade da mulher, e não necessariamente a representação materna. Os coreiros⁷ são a representação da força e virilidade, e é na comunicação entre coreira e coreiro que se dá o momento poético, simbólico e religioso, pois o tambor é a ponte de ligação entre o sagrado, o divino, e o profético entre os santos e os humanos. É nesse momento do batuque de umbigada que os brincantes repletos de “benquerença”, depois de um dia de lida, aos céus agradecem, cumprem a missão e se realizam como gente diante dos olhos bondosos da sua crença.

A pesquisa teórica se deu por uma perspectiva dialética, Mito – História – Realidade, que envolveu conhecer a representação mitológica de São Benedito, como ele se incorporou na história da cultura afro-brasileira e como se dá essa relação nos dias de hoje na feitura da roda. Do mesmo modo, isso ocorreu na pesquisa prática, principalmente na construção dramatúrgica (literária, da cena, do corpo, da dança), na qual a tríplice se deu da seguinte

4. É um termo usado entre os praticantes do folguedo e quer dizer dançar, brincar, viver.
5. Punga é um termo específico do Tambor de Crioula, da umbigada dada entre as dançarinas, esta é realizada quando uma dançarina quer entrar na roda e tem que tirar a outra. A punga é dada no ritmo do tambor, há um momento certo dentro da cadência musical para ser realizada.
6. Coreira ou Crioula é o termo utilizado para denominar as dançarinas de Tambor de Crioula.
7. Coreiro ou Tambozeiro é o termo usado para denominar os homens tocadores dos tambores, feito de tronco de árvore e couro de boi.

maneira: Ancestralidade – Matrizes – Cena Afro-brasileira. O contato com alguns saberes tradicionais advindos da história e da memória ancestral, pertencente à essência da manifestação, e o aprendizado das matrizes da dança e da organização, ressignificam esses aprendizados em cena, buscando a identidade da cena afro-brasileira. Querença se constitui na simbologia da manifestação trabalhada e nos reflexos que esta sugere nas correlações e coexistência do misterioso, divino e sagrado tão presentes na memória do imaginário popular brasileiro em diálogo com o espetacular. É a possibilidade de falar das atrocidades históricas ocorridas em solo brasileiro sob a perspectiva do que é positivo e das manifestações sagradas e profanas por meio da poética cênica. Querença traz em si uma potência simbólica, num tempo-espaço em que o corpo da atriz e a música percussiva comungam da tessitura de uma dramaturgia pautada na organicidade do tempo-(em)memória. A relação com São Benedito é o centro dessa trama, na qual se busca um espetáculo atingido pelas verdades do corpo, priorizando as questões da contemporaneidade do grupo social que retrata o corpo da mulher negra, a fé, a solidão, a festividade, o sagrado, os dramas e alegrias vividos no imaginário popular, não perdendo o foco fundamental do ser humano e de sua essência.

A importância do figurino em se ater à tradição do Tambor de Crioula é um posicionamento político. A mulher vestida de saia longa rodada estampada, anágua e adornos, que compõem a figura da coreira e sua significação dentro do contexto afro-brasileiro, faz referência aos ritos religiosos de matriz africana e ao quanto os adornos são representativos, cheios de elementos e significados que compõem a mitologia afro-brasileira, pautada na mitologia dos orixás e no homem vestido de calça comprida e camisa estampada. Os elementos que compõem os figurinos, como a saia bem rodada, a anágua, a blusa de renda, os colares, turbantes e camisas estampadas representam, junto com a personagem, a sua crença e a sua posição social diante a manifestação a que faz parte, já que são características resguardadas desde os tempos de escravizados. A saia é um elemento bastante importante dentro das danças populares, pois ela dá movimento, balanço e cor à dança, é um parceiro na performance da dançarina, pois a ajuda a criar movimentos para que cause o efeito da roda, do contínuo, princípio mitológico africano de grande importância nas organizações sociais que seguem esses saberes.

É partindo desse pressuposto que se mantém no experimento cênico as saias longas e rodadas, de acordo com a tradição, pois, mais do que um adorno de composição de personagem, torna-se também um elemento de cena. A opção por utilizar tecidos de cores fortes e estampados dialoga para a plasticidade da obra e retrata bem o foco de pesquisa do espetáculo, que trata do imaginário popular brasileiro, gente simples, em um universo lírico, penoso e poético.

O terreiro é o espaço simbólico de trabalho, repleto de simbologia, significantes e significados acerca da religiosidade afro-brasileira e suas culturas. A terra é compreendida como transmissor de saber e de energia: é dela que nascem as plantas, a água, é para ela que se vão os mortos, é na terra que o corpo se equilibra, é para a terra que a gravidade empurra o corpo e este luta para não ser derrubado. Por isso, a necessidade de um olhar para o corpo negro, afro-brasileiro. Aqui, o tambor é visto como elemento de representação e força de uma estética negra, sendo ele um elemento sagrado e histórico, e, por isso, não há neutralidade em se colocar um tambor em cena, por si só ele carrega séculos de memória, resistência em ecoar saberes ancestrais a quem possa e esteja disposto a ouvir. Há diversas maneiras de conversar com o batuque, seja pelo toque do tambor ou pela escuta deste, seja pela dança ou pelo seu entendimento antropológico, no qual todos esses elementos se somam e completam uma manifestação popular brasileira bem-feita. É do tambor que nasce a energia da realização do folguedo, dos sentidos e significados ritualísticos da dança, e é para ele que se reverencia o poder da dança de cada brincante, a apreciação e o respeito com o legado a que pertence, isso se dá ao mesmo tempo, numa conversa afinada e honesta, um depende do outro e eles não existem separados.

O teatro é o tempo do ator, que tem como criação a extensão de seus membros, ideias e emoções. O pesquisador-criador tem o desejo das possibilidades diversas de si próprio, é livre e autônomo sobre a arte que deseja fazer, de acordo com suas estéticas, políticas, e das urgências que necessita comunicar. O corpo feminino, a alma e a importância da mulher refletem, nessa vivência cênica, os anseios em tratar do assunto primordial da condição do papel da mulher negra retratada em cena, na cena, para a cena e pela cena. É o corpo feminino negro descoberto, explorado e afirmado em diálogo

com o tom da cultura brasileira. Que corpo é esse que trabalha, samba, sente, pari a vida, vela a morte, lida com a marginalidade e tem o dever de ser/estar resiliente? São questões como essa que disparam a criação em cena e a pesquisa contínua que a emergência do existir artista suscita. Enquanto manifestação de arte negra – cena afro-brasileira – mais que nunca o teatro precisa cumprir o ritual de colocar as pessoas, olhos nos olhos, para compartilhar a vida em profundidade, é preciso soltar a voz e aniquilar o silenciamento que nos é submetido há séculos.

Referências bibliográficas

- BOAL, A. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. “Boal Exilado”: entrevista com Augusto Boal. **Caros Amigos**, São Paulo, v. 4, n. 48, 2001.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- MUNANGA, K.; GOMES, N. L. **Para entender o negro no Brasil de hoje**: história, realidades, problemas e caminhos. São Paulo: Global, 2004.

Recebido em 08/05/2017

Aprovado em 10/06/2017

Publicado em 05/09/2017



Revista ASPAS
ppgac - USP

FORMA LIVRE

Primeiro grupo: corpos de festa

As duas gravuras são de autoria do alemão Johann Moritz Rugendas que na primeira metade do século XIX visitou o Brasil e produziu uma série de gravuras sobre o cotidiano da população brasileira no primeiro império. A imagem *Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres*, de 1835, representa uma festa do Rosário produzida por homens e mulheres negras do Rio de Janeiro, provavelmente ligados à irmandades religiosas. Na obra podemos ver um grupo social diverso executando funções artísticas e religiosas, como a de músicos, dançarinos, rei e rainha do congo, carregadores de estandartes dos santos homenageados etc. Por meio dessa imagem podemos imaginar um pouco do que seria a presença de homens e mulheres negras em uma festa colonial, mesmo com a distância temporal e considerando as diferenças entre os tipos de festividades. A segunda gravura complementa a primeira pelo seu contrário. A obra *Lavage du mineral d'Or près de la montagne de Itacolomi*, também de Rugendas, de 1835, representa uma cena do cotidiano do trabalho de homens negros escravizados em uma lavra na montanha do Itacolomi – bem próxima à cidade de Ouro Preto. Vemos as relações hierárquicas do trabalho e as múltiplas funções desempenhadas na mineração. “Os corpos de trabalhos” e “os corpos de festa” aparecem nessas duas imagens. As gravuras somadas a um pouco de imaginação podem nos ajudar a pensar nesses homens e mulheres negras e mestiças que se tornaram a grande maioria da mão de obra barbaramente escravizada, mas que ao mesmo tempo constituíram os principais artistas do século XVIII no Brasil.



Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres. [Festa de Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos negros]

Crédito: Rosario Rugendas



Lavage du mineral d'Or près de la montagne de Itacolumi

Crédito: Lavage Rugendas

Segundo grupo: espetáculo *Dikanga Calunga*

Sinopse

“*Dikanga Calunga*”, em quimbundo, significa “mar distante”. Calunga é mar, mas também céu e cemitério. Em suas múltiplas acepções remete sempre a algo grandioso que permeia todo o ciclo da vida, transitando entre a criação, o terreno e o divino. Sob a perspectiva do feminino, tendo a água como elemento transformador, que conecta o homem ao que lhe é ancestral e sagrado, *Dikanga Calunga* nos remete ao fluxo entre ancestralidade, tradição e contemporaneidade e que encontra seu lugar no corpo, corpo-encruzilhada: onde as experiências são continuamente reorganizadas e redimensionadas pela dança.

Estreia: 5ª Mostra Circuito Vozes do Corpo, no CEU Casablanca, em São Paulo/SP

Ficha técnica

Pesquisa e concepção do espetáculo: Kanzelumuka e Murilo De Paula

Concepção coreográfica: Kanzelumuka

Direção e dramaturgia: Murilo De Paula

Elenco: Kanzelumuka, Leandro Perez e Sandro Lima

Trilha sonora original: Leandro Perez e Sandro Lima

Música “Iansã”: Fernando Santos

Poemas: Edmilson de Almeida Pereira

Iluminação: Diogo Cardoso

Cenário: César Rezende e Murilo De Paula

Máscara: Murilo De Paula e Ateliê Duas Coroas

Figurino: Éder Lopes

Preparação corporal – danças urbanas: Tiago Meira (Boogaloo Begins)

Realização: Nave Gris Cia. Cênica

Duração: 45 min.



Crédito: Maisa Sá



Crédito: Maisa Sá



Crédito: Mônica Cardim



Crédito: Mónica Cardim

Terceiro grupo: espetáculo *O jardim das flores de plástico – ato 3: por baixo do saco preto*

Sinopse

O espetáculo-cortejo saúda as ruas da periferia de Fortaleza ocupando os espaços da cidade e refletindo sobre os traumas urbanos gerados pelo extermínio da juventude negra e periférica. A partir do ritmo dolente do maracatu cearense, a cena tenta revelar o quê de oculto e dissensual por baixo do saco preto utilizado por legistas: uma periferia avivada pelo encontro, pela partilha e pela vida em comunidade.

Data de estreia: 14 de maio de 2015.

Ficha técnica

Texto: Criação Coletiva

Direção: Altemar Di Monteiro

Elenco: Kelly Enne Saldanha, Henrique Gonzaga, Doroteia Ferreira, Jefferson Saldanha, Bruno Sodré, Gil de Souza, Jonas de Jesus, Gleilton Silva e Angélica Freire

Apoio: Nayana Santos, Amanda Freire e Edna Freire

Figurino: Valne Lima

Fotografia: Altemar Di Monteiro

Confeção de figurinos: Dona Mazé

Adereços e maquiagem: O Grupo

Produção: Nós de Teatro



Crédito: Eduardo Magalhães



Crédito: Eduardo Magalhães

Quarto grupo: espetáculo *Ombela*

Sinopse

Após cair, Ombela (a chuva) resolve deixar duas gotas que se transformam em duas entidades, personificações da chuva ganhando corpo e voz. Essa(s) Ombela(s) inventa(m) rios e desdobra(m)-se ao som do vento e a cada gota faz(em) nascer ou morrer coisas, gente e sentimentos. Ao longo da sua jornada aqui na terra, vemos as duas tomarem formas variadas, absorvidas pelo processo de humanização que passam. A peça, além de ser interpretada em português, apresenta trechos em umbundo, língua banta falada pelos Ovimbundos das montanhas centrais de Angola.

Data e local de estreia: 1º de novembro de 2014 no espaço O Poste – Recife/PE

Ficha técnica

Texto: Manuel Rui

Encenação, cenografia e plano de luz: Samuel Santos

Desenho de cenografia: Douglas Duan

Atrizes: Agrinez Melo e Naná Sodré

Consultoria/estudos em antropologia: Danielle Perin Rocha Pitta

Composição de trilha sonora: Isaar França

Preparação musical: Surama Ramos

Professor de umbundo: Alcides Pedro Matuza

Figurino: Agrinez Melo

Identidade visual: Curinga Comunicê

Fotos: Lucas Emanuel

Plano de maquiagem: Naná Sodré

Produção: O Poste Soluções Luminosas

Classificação: 16 anos



Crédito: Lucas Emanuel A. de L. e Menezes



Crédito: Lucas Emanuel A. de L. e Menezes



Crédito: Lucas Emanuel A. de L. e Menezes



Crédito: Lucas Emanuel A. de L. e Menezes



Crédito: Lucas Emanuel A. de L. e Menezes

Quinto grupo: Nego Fugido

No primeiro ato da encenação do Nego Fugido a figura do caçador representa o sistema escravista e o processo de opressão do povo negro no Brasil. Homens que se especializaram em capturar negros em fugas nas matas sob o comando do capitão do mato. No segundo ato a figura passa a lutar contra o próprio sistema que representa, possibilitando a vitória do povo negro na batalha travada contra a monarquia de Portugal e a conquista de sua liberdade.



Caçador do Negro Fugido

Crédito: Zeza Barral (2013)



Caçador do Nego Fugido

Crédito: Daniel Dória (2010)

Sexto grupo: espetáculo *Isaro: aquele que foi esquecido*

Espetáculo produzido pelos jovens participantes do Teatro Hillbrow, em Johannesburgo, África do Sul.

Direção: Gcebile Dlamini

Coordenação: Gerard Bester



Crédito: Arquivo do Projeto Outreach Foundation



Crédito: Arquivo do Projeto Outreach Foundation



Crédito: Arquivo do Projeto Outreach Foundation



Crédito: Arquivo do Projeto Outreach Foundation



Crédito: Arquivo do Projeto Outreach Foundation