

## ***SALINA*: o ator etnógrafo na cena contemporânea**

ANDREA STELZER

■ 514

Andrea Stelzer é Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, Pós-doutora em literatura comparada e no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) na UFRJ.

#### ▪ RESUMO

Este texto busca realizar uma análise crítica da peça *Salina* (2015) do Amok Teatro integrando a sua importância no contexto do teatro negro no Brasil. O Amok, desde sua inauguração, vem buscando trabalhar com as subjetividades de forma a valorizar um estudo etnográfico realizado e incorporado pelos atores ao vivenciar um encontro com outra cultura. No caso de *Salina*, trata-se de um encontro com a África e da valorização dos corpos dos atores negros em busca de sua identidade no teatro brasileiro.

#### ▪ PALAVRAS-CHAVE

Etnografia, teatro negro, Amok Teatro, identidade.

#### ▪ ABSTRACT

This text seeks to make a critical analysis of the play *Salina* (2015) of Amok Theater integrating its importance in the context of black theater in Brazil. Amok Theater, since its inauguration, has been seeking to work with the subjectivities in order to realize an ethnographic study incorporated by the actors to experience an encounter with another culture. In the case of *Salina*, it is about the encounter with Africa and the valorization of the black bodies of the actors in search of his identity in Brazilian theater.

#### ▪ KEYWORDS

Etnography, black theater, Amok Teatro, identity.

515 ■

### Introdução

Este texto propõe discutir a relação interdisciplinar entre teatro e etnologia partindo do princípio de que cada vez mais é possível encontrar uma dramaturgia teatral criada a partir de fatos reais ou tencionando ficção e real no encontro com a alteridade. Uma das tendências da cena contemporânea vem sendo a pesquisa de novas subjetividades proporcionando diferentes formas de perceber uma história individual dentro do universal. A noção de etnografia é fundamentada nos estudos culturais realizado pelo antropólogo James Clifford que estabelece uma noção pós-moderna de etnografia, que envolve a troca e o diálogo entre sujeito e objeto analisado. A etnografia pós-moderna se aproxima da noção de performance, no qual o ator não é mais somente um intérprete, mas se apresenta como parte do processo de criação.

Da mesma forma, é possível refletir sobre o espetáculo *Salina* da Amok, realizado somente por atores negros, no qual eles realizaram uma investigação de suas origens africanas a fim de buscar a teatralidade, a ancestralidade e os ritos, tão importantes para estabelecer a potência de suas performances e subjetividades. Em

*Salina*, o estudo etnográfico da cultura africana proporcionou um encontro real com a identidade de cada integrante na cena.

É preciso realizar um breve resumo da história do Amok Teatro a fim de refletir sobre um grupo de teatro que prima pela pesquisa das identidades, dos estudos culturais e do trabalho a partir do real (documentos e fatos reais). Criada em 1999, pelos diretores Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro realiza um treinamento corporal dos atores que não está dissociado de uma responsabilidade ética, no momento em que lida com a alteridade e as suas diferenças culturais. A performance e o jogo dos atores são fundamentais para a criação da dramaturgia dos espetáculos, por isso o trabalho com algumas técnicas corporais como a mímica corporal dramática, a máscara e a improvisação com os estados brutos buscam oferecer material para que o ator possa criar a sua própria partitura independente do texto.

O primeiro espetáculo da companhia, *Cartas de Rodez* (2000) sobre a internação de Artaud no hospício de Rodez, foi um monólogo representado por Stephane Brodt que revelou bem o estilo da companhia ao realizar um diálogo da escritura corporal do ator com as cartas de Artaud (conforme explicado no livro “A escritura corporal do ator contemporâneo”). Em 2008 a companhia estreou o primeiro espetáculo de uma trilogia de guerra, *Dragão*, que trabalhou com o teatro documentário realizando uma grande pesquisa de depoimentos, relatos, imagens e fatos reais sobre a guerra de Israel e Palestina e também um estudo cultural dos idiomas, das músicas e dos cantos da região a fim de potencializar a voz das vítimas por meio da poética dos atores.

O Amok realizou uma reflexão mais sensível ao mostrar a vida de pessoas comuns que convivem com a guerra de ambos os lados e que não aguentam mais sofrer, passando despercebidas pela mídia. Desta forma, os atores procuram revelar o sofrimento destas subjetividades desconhecidas, realizando um teatro político, como explicitou o filósofo Rancière no livro *Partilha do sensível*, no momento em que partilham um outro olhar e uma percepção renovada sobre esta realidade.

Esta questão do teatro como forma de resgatar uma memória ou um passado histórico para entender o presente faz parte da cena contemporânea, conforme explicitou o filósofo Didi Hubermann no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Ele afirmou (2011, p.24) que a existência e a problemática dos vagalumes seriam, antes de

tudo, política e histórica, pois se morre a esperança de um criador ou de um crítico, morrem os vaga-lumes em sua produção e em sua luz intermitente que lhe permitem continuar. O autor responde ao estudo do cineasta Pasolini sobre “o fim dos vaga-lumes” perante a grande luz do fascismo e as novas fantasias. Neste texto, o autor discorda da visão pessimista de Pasolini ao afirmar que é preciso que a arte resista com seus vaga-lumes fugidios continuando a emitir os seus sinais.

Esta ideia é fundamental para a arte atual, pois se a grande luz do espetáculo social e da mídia fosse a única forma de pensar o mundo, tudo se tornaria uma massa amorfa, sem questionamento e sem diferenças. Então, enquanto houver diferença há de haver resistência. O mundo pós-moderno diluiu as grandes ideologias e as verdades absolutas perderam seu lugar, daí a importância dos relatos etnográficos, dos depoimentos das subjetividades e dos ecos das vozes dos “vencidos” estarem ressoando e apresentando uma leitura renovada da história na cena contemporânea. É preciso que existam vaga-lumes que criem a possibilidade de resistir a um pensamento hegemônico e construam formas alternativas de pensamento que possam responder ao vazio político de acontecimentos passados, como no caso de perceber o vazio cultural de uma reflexão sobre o teatro negro no Brasil.

517 ■

Sendo assim, considero importante o trabalho que o Amok vem realizando com as diferentes subjetividades como forma de desconstrução dos dispositivos sociais (no sentido de Agamben, como regras que determinam as formas de se comportar na sociedade), considerando que a arte pode agir como um contradispositivo, ou seja, capaz de “profanar” (também no sentido de Agamben de dessacralizar o sagrado) os valores concebidos oficialmente e propor uma reflexão diferenciada do momento histórico, social e cultural do mundo. A pesquisa etnográfica constitui uma forma diferenciada de conceber o processo artístico ao valorizar a experiência e o diálogo com a alteridade e reconhecer, no Outro, uma forma interessante de estar no mundo.

### **O ator etnógrafo**

O fato de a arte contemporânea estar voltada para um retorno do real e para a busca de uma ética relacional tem ligação com a crise da representação, conforme

explicitou Derrida (2004, p 342), ao afirmar que a representação não deve ser a mimesis, como uma imitação do outro, mas sim a própria vida em si buscando uma re-representação do Outro. Derrida formula a desconstrução da representação pela noção de envio (1996, p.80), como uma remissão, que não tem estrutura de representação, nem de signos, nem de metáforas, mas de um destino que não está nunca seguro de se juntar, de se identificar, de se determinar.

Desta forma, o representado seria uma presença e não uma imitação, ou seja, o sujeito se interpreta ao mesmo tempo na estrutura da representação. Este rompimento do paradigma da representação também se apresentou na etnografia pós-moderna, conforme afirmou Clifford:

“Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma outra realidade circunscrita, mas sim como uma negação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (...) Um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda a fala, juntamente com seu contexto performativo imediato.” (CLIFFORD, 1998, p.43).

■ 518

A mudança de paradigma que Clifford aponta nas etnografias que denomina pós-modernas refere-se exatamente a não negação da experiência pessoal e à explicitação do contexto performativo imediato no qual ocorre a relação interpessoal entre etnógrafo e etnografado. Longe de pretender a representação de um Outro essencializado, como na antropologia tradicional no qual o sujeito é o produtor de conhecimento em relação ao objeto, a etnografia busca ser uma escrita coerente com a perspectiva dialógica e polifônica produzindo uma visão compartilhada da realidade.

A etnografia pós-moderna se aproxima da noção de ator/performer, no qual o ator não mais representa um Outro, mas a presença da alteridade revela uma parte de si mesmo, num espaço entre o sujeito e o objeto. Pode-se notar que a performance dos atores faz parte do processo de criação da cena do Amok ao realizar uma pesquisa e uma experiência direta com a alteridade por meio de entrevistas, de vivências e de relatos colhidos que traduzem uma responsabilidade ética e estética ao criar a dramaturgia cênica.

O diálogo e a forma de incorporar a memória física e emocional das subjetividades são relevantes quando se pensa na questão de como dar voz ao Outro, de como não mudar o seu pensamento ou manipulá-lo. Sendo assim, os atores buscam

potencializar a voz do Outro de uma forma poética por meio da corporalidade, do estudo dos idiomas, dos cantos e da música tocada ao vivo com instrumentos do local. A grande teatralidade dos atores aproxima o espectador de um outro universo, que ressoa na memória e realidade de cada um.

Segundo Diane Klinger (2012, p.92), é possível pensar a noção de um ator etnógrafo dentro das premissas de um narrador pós-moderno, especialmente pelo seu caráter discursivo e interpretativo, que o torna autoreflexivo. Já o pesquisador Silviano Santiago afirmou que o narrador pós-moderno “é aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste – literalmente ou não- da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.” (Santiago, 2002, p.45). O narrador transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele.

Neste sentido, para Santiago, o narrador pós-moderno seria o puro ficcionista, visto que tem que dar autenticidade a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. O narrador pós-moderno sabe que o real e o autêntico são construções de linguagem. Não se trata somente de um discurso sobre o outro, mas de um retorno ao sujeito. Não se trata de analisar o mundo dos outros, mas o mundo entre nós e os outros.

519 ■

A meu ver, no entanto, a experiência dos atores da Amok envolve a noção do ator etnógrafo, porém os atores vão além de descrever com um olhar distanciado a sua experiência em diálogo com o outro, buscando uma experiência do “puro em si”, de algo que o afeta, que se passa com o sujeito e não somente como uma mera informação. A experiência dos atores da Amok se aproxima da noção explicitada pelo pesquisador espanhol Jorge Larrosa:

“A experiência requer um gesto de interrupção, de um olhar e escutar devagar, suspender a opinião e o automatismo da ação. (...) A experiência acontece como um ato de paixão de algo que toma posse de si, o sujeito apaixonado está fora de si, dominado pelo outro, numa eterna tensão entre eu e outro.” (2014, p.18).

O estudo etnográfico e a relação com a alteridade mobilizam os atores para uma experiência mais potente de envolvimento dos corpos e das memórias pessoais capaz de criar um pensamento renovado da realidade. O trabalho dos atores com as subjetividades, tanto na trilogia de guerra quanto no espetáculo *Salina* (2015), busca o

estudo etnográfico, a escuta e a experiência com a alteridade realizando um encontro de dois: do ator que representa e do performer que se coloca dentro e fora da cena sem nunca perder a energia do jogo.

### ***Salina e o teatro negro brasileiro***

*Salina* foi montada só com atores negros e partiu do estudo da cultura africana buscando potencializar a corporalidade dos atores e suas subjetividades para interpretar o texto escrito pelo francês Laurent Gaudé. Trata-se de uma tragédia que envolve reis, rainhas e os rituais de seus ancestrais revelando a essência do ser humano em relação ao poder, a dignidade, ao perdão, ao amor, à tradição, à liberdade e as rivalidades das tribos, tão comum na África, assim como em outros lugares do mundo. Diferente da trilogia de guerra, que foi estruturada no teatro documentário (tema de minha tese doutoral na UNIRIO), *Salina* não deixa de apresentar fatias do real na cena, principalmente nas danças e rituais realizados pela intensa corporalidade dos atores.

■ 520

Os atores negros, escolhidos para realizar a peça dentre os mais de cem inscritos, participaram do treinamento por mais de um ano até a sua estreia, trabalhando com as técnicas de improvisação com os estados brutos, além dos cantos e danças africanas. O trabalho do ator no Amok não está dissociado do um estudo da identidade que une ética e estética, real e ficção, ator e performer.

Trata-se muito mais de um teatro ritualístico, onde tudo é celebrado com danças e cantos. Este ritual se encontra também nos detalhes de cada objeto utilizado na cena: nos figurinos e acessórios, nos instrumentos tocados ao vivo, nos objetos como as grandes cestas carregadas pelas mulheres com lençóis sujos, no rio (um grande lençol azul que tem o significado sagrado de limpar as almas). As mulheres lavam o lençol sujo de sangue revelando que Salina tornou-se mulher e que já pode se casar. Tudo é celebrado como num ritual com festas, batuques e danças, tanto no amor quanto na guerra.

O drama começa quando Salina escolhe casar-se com o filho mais novo, por quem ela era apaixonada, e vai pedir a mãe dos dois filhos (Tatiana Tiburcio) para se casar com ele, mas a mãe nega dizendo que de acordo com as leis da tradição ela

deveria se casar com o filho mais velho. Este fato cria uma rivalidade entre elas: a mãe ao impor que se cumpra a tradição, enquanto Salina quer ter liberdade de escolha no amor. Sem escolha, Salina tornou-se uma mulher amarga e vingativa até ser exilada no deserto e ter um filho sozinha para se vingar de todos.

O marido de Salina morre em batalha no deserto e como vingança ela vai enterrando cada vértebra dele, enquanto sua mãe vai tentando encontrar todas as vértebras para que seu filho possa descansar em paz. A cena do reencontro das duas depois de velhas no deserto é marcante, pois ambas estão gastas pelo sofrimento da vida. Salina encontra a mãe dele cega e sem forças e resolve ajuda-la lavando seu rosto, até que vai pegar algo em sua bolsa e descobre as vertebrae que ela havia enterrado, reconhecendo-a. A mãe pede que Salina entregue a última vertebra do filho, mas ela não entrega como vingança por não ter deixado se casar com seu filho mais novo. A guerra entre as duas continua até que seu filho mais novo se casa com uma mulher de outra tribo que vai oferecer um de seus filhos para Salina criar em troca do perdão entre eles.

A crítica e pesquisadora Tania Brandão afirmou, em sua crítica sobre o espetáculo: *Salina, O teatro assassinado*, no blog Folias teatrais, que os atores negros nunca tiveram chance de representar a sua própria cultura no teatro brasileiro, que sempre fizeram papéis de escravos ou de coadjuvantes, mas nunca protagonistas:

“E neste ponto reside o que de melhor se pode desfrutar desta encenação. De súbito, num golpe de palco, o Amok trouxe de volta para o centro da cena a discussão mais fundamental da história do teatro brasileiro que o palco daqui calou, omitiu, sufocou desde o século XIX. Nossos primeiros atores, entre o amadorismo e o exercício profissional, eram mulatos e negros, posto que aos brancos de família da época não assentava a transgressão de estar em cena. Estes negros e mulatos omitiram os seus batuques, empoaram de talco as faces e digladiaram com as palavras para recitar os versos clássicos da moda, sob o escárnio de muitos da plateia, que os viam como degoladores de poesias, incapazes de honrar tais textos. A profissionalização, no século XIX, reforçou cada vez mais a estética branca e relegou, em escala crescente, os negros e mulatos aos batuques das senzalas e guetos. Nosso grande espetáculo, a escola de samba, nasceu e cresceu longe do teatro.”

A Amok rompeu com mais uma barreira ao colocar atores negros representando a sua própria cultura ancestral de forma tão potente quanto em



qualquer tragédia de Shakespeare. Trata-se de afirmar a identidade negra como parte do mundo ocidental, de reconhecer a sua força e importância dentro do universo. O escritor moçambicano Mia Couto escreveu vários contos e romances que se passam na África sem nunca estabelecer nenhuma barreira com a cultura do mundo ocidental, ao contrário, buscando sempre aproximar-se da realidade da essência humana. Os dramas de seus personagens tanto podem se passar com um negro como com um branco, porém a sua literatura não deixa de revelar os problemas que a África enfrenta. Uma vez perguntaram para Mia Couto o que era a cultura africana e ele respondeu com outra pergunta: o que é a cultura europeia? Será que existe mesmo esta diferença entre elas? Todos os povos têm seus hábitos, costumes e diferentes crenças, mas a essência do ser humano continua a mesma.

Com este pensamento do escritor Mia Couto, pode-se pensar que a arte, ao invés de segmentar as diferentes culturas, deve buscar aproximá-las dentro de suas especificidades. Da mesma forma, as diferentes identidades trabalhadas nos espetáculos do Amok buscam aproximar o espectador de sua própria realidade. O fato de o teatro agir como potência para reconhecer o outro, com suas histórias e conflitos, ajuda a refletir sobre quem somos, visto que nós também não existimos sem o olhar do outro.

### **Conclusão**

*Salina* foi um espetáculo que buscou mostrar a identidade negra, sua ancestralidade e ritos rompendo com o estereótipo do negro sempre relacionado com os papéis de escravos e empregados e colocando-o dentro da cultura ocidental, da mesma forma como os brancos. O estudo etnográfico realizado pelos atores do Amok deu início a pesquisa da origem africana sem esquecer que, no Brasil, os negros são latino americanos. Torna-se importante perceber que mesmo na cultura negra, há diferenças de hábitos e de ritos que se perdem ou se transformam. As formas se hibridizam nos corpos dos atores transitando entre a cultura africana e a latino-americana potencializando suas performances.

A performance dos atores incorporam o real na cena, desconstruindo a sua qualidade de evento puramente ficcional. O ator assume tanto a representação de referenciais fora do palco (do texto) quanto a apresentação presente de seu eu. O que

vemos em cena são corpos fortes, vigorosos, harmônicos, dançantes que partilham experiências que podem ser comuns a todos os seres humanos, aproximando o espectador de um olhar renovado de uma etnia que sempre foi tida como inferior nos palcos e na vida. Trata-se, enfim, de um desvelamento dos vaga-lumes de nossa sociedade híbrida e brasileira.

#### Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BRANDÃO, Tania. **O teatro assassinado**. In blog folias teatrais, 2015.

CLIFFORD, James. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: SANTOS, José Reginaldo (Org.). **A experiência etnográfica**. A antropologia e literatura no sec. XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **La deconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Barcelona: Paidós, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: \_\_\_\_\_ **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 2 ed, 2002.

523 ■