

# RASCUNHOS

v.7 n.1 - jan. jun. 2020  
ISSN: 2358-3703



[Dossiê:]

POÉTICAS  
CÊNICAS NEGRAS:  
EPISTEMOLOGIAS,  
DIÁLOGOS E  
ESCRITURAS

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

v. 7 n. 1 (2020)

ISSN: 2358-3703

Organização do dossiê:  
Fernando Aleixo  
Stênio Soares

Curadoria:  
Stênio Soares

[DOSSIÊ]

Poéticas cênicas negras:  
epistemologias, diálogos e escrituras

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

## Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica  
38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Revista Rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas | PPGAC

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas | GEAC

### Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

### Editor Chefe

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

### Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Eduardo de Paula (UFU - Brasil)

Paulina Caon (UFU - Brasil)

Mário Piragibe (UFU - Brasil)

### Organização / Curadoria

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Stênio Soares (UFBA - Brasil)

### Conselho Editorial

Ana Carneiro (UFU - Brasil)

Clara Angelica Contreras (Universidad Distrital Francisco José de  
Caldas – Colômbia; UFU - Brasil)

Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)

Mara Leal (UFU - Brasil)

Narciso Telles (UFU - Brasil)

### Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFS - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (SME - RJ)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

### Diagramador

Italo Gabriel | Teatro - IARTE

### Ilustração da Capa

Thiago Costa

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas | PPGAC

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

---

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em

Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes. Vol.7, n.1 (2020) - Uberlândia:

EDUFU, 2020.

v.

Semestral

ISSN 23583703

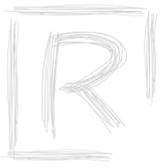
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7

---



# SUMÁRIO

[DOSSIÊ]

## **POÉTICAS CÊNICAS NEGRAS: EPISTEMOLOGIAS, DIÁLOGOS E ESCRITURAS**

[APRESENTAÇÃO]

Fernando Aleixo e Stênio Soares ..... 06

[PRIMEIRA SEÇÃO]

## **EPISTEMOLOGIAS ARTÍSTICAS A PARTIR DO CORPO NEGRO**

### **AS POÉTICAS DA NEGRITUDE E AS ESCRUZILHADAS IDENTITÁRIAS**

Stênio Soares ..... 10

### **UMA REVISÃO DA ESTÉTICA NEGRA DOS BLOCOS AFRO DE CARNAVAL BAHIANO ILÊ AIYÊ, OLODUM, MALÊ DEBALÊ E BANKOMA**

Nadir Nóbrega ..... 30

### **“O CÃO CELEBRA COM O RABO, MAS MORDE COM A BOCA”**

Victor Oliveira ..... 44

[SEGUNDA SEÇÃO]

## **CONVERSANDO COM FANON**

### **A POÉTICA DO ENSAIO NA TRADUÇÃO AFRODIASPÓRICA**

Edson César de Sousa Sobrinho ..... 57

### **TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ**

Fernanda Júlia Barbosa Onisajé ..... 75

### **PELES NEGRAS DE UMA CENA TEATRAL**

Alexandra Dumas ..... 94

### **A INFLUÊNCIA DO PENSAMENTO DE FRANTZ FANON NO ESPETÁCULO “ISTO NÃO É UMA MULATA”**

Mônica Santana ..... 110

[TERCEIRA SEÇÃO]  
**LEITURAS CRÍTICAS**

**AÇÕES PERFORMÁTICAS NEGRAS**

Janaína Machado ..... 128

**TEATRO NEGRO BRASILEIRO**

Régia Freitas ..... 143

[QUARTA SEÇÃO]

**ESCRITURAS POÉTICAS**

**EMBAIXO DESSAS, OUTRAS CIDADES**

Thiago Costa ..... 159

**ANCESTRALIDADES NÔMADES**

Zeca Ligiero ..... 168

\* \* \*

[SALA DE ENSAIOS]

**INDIVIDUAÇÃO E ABURGUESAMENTO DA AÇÃO DRAMÁTICA NO SÉCULO XVIII**

Phelippe Celestino..... 177

**CADERNO DE BORDO DO SR. CLANDESTINO**

Denisson Beretta Gargione e Lucas Graeff..... 191

**A ABORDAGEM DE CRIAÇÃO CYCLES REPÈRE E O COMPARTILHAMENTO DA FUNÇÃO DA ENCENAÇÃO**

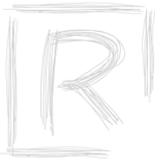
Marcia Berselli e Juliana Gedoz Tieppo ..... 213

**ATOS DE ESCRITURA**

Ivone Maria Xavier de Amorim ..... 228

**JOGAR E VER**

Willian Molina..... 242



# Apresentação

*Fernando Aleixo*

*Stênio Soares*

---

O contexto sócio-político que o país e o mundo atravessa torna esta publicação ainda mais necessária. A desigualdade estrutural que confere baixa representatividade em todos os setores e extratos sociais, também está presente na produção cultural e artística, de modo que diferentes obras e poéticas negras não alcançam a mesma visibilidade, reconhecimento, inserção em espaços de reflexão e práticas para a consolidação e difusão de conhecimento e cultural. Este dossiê, portanto, pretende colaborar com o debate acadêmico a respeito das poéticas negras da cena.

Assim, com a intenção de fortalecer movimentos que investem no estudo, na pesquisa e no debate sobre esta produção, o presente número da Revista Rascunhos reúne textos de artistas e pesquisadores das artes da cena e da presença, que participaram de três importantes eventos realizados

nos últimos anos da Universidade Federal da Bahia: 1) O seminário Conversando com Fanon, realizado em outubro de 2018 como parte do processo de criação do espetáculo “Pele Negra, Mascaras Brancas” da Cia de Teatro da UFBA; 2) O Fórum Negro de Arte e Cultura, realizado em 2019 como desdobramento do Fórum Negro de Artes Cênicas; 3) A primeira edição do Seminário Internacional Poéticas da Negritude e Encruzilhadas Identitárias, realizado em 2019 como parceria do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU, Governo do Estado da Bahia e o Programa de Residência Artística Vila Sul do Goethe-Institut de Salvador.

Organizamos o número em quatro seções: Primeira Seção: EPISTEMOLOGIAS ARTÍSTICAS A PARTIR DO CORPO NEGRO; Segunda Seção: CONVERSANDO COM FANON; Terceira Seção: LEITURAS CRÍTICAS; Quarta Seção: ESCRITURAS POÉTICAS. No conjunto, os artigos representam contribuições plurais no campo da pesquisa das artes da cena e da performance negra.

A primeira seção, EPISTEMOLOGIAS ARTÍSTICAS A PARTIR DO CORPO NEGRO, está composta por três artigos de pesquisadores do corpo e da cena, que levantam reflexões sobre a natureza da obra cênica negra brasileira. A partir da experiência do corpo negro em cena, os autores introduzem abordagens epistemológicas para situar e compreender criações cênicas negrorreferenciadas e afrocentradas. A partir do conceito de corpo-testemunha, Stênio Soares busca introduzir um quadro conceitual para abordagem da poética de artistas negros brasileiros, que situam sua experiência enquanto sujeitos sociais. Ao cercar o contexto discursivo em que as contribuições das ideias do movimento de negritude negociam politicamente com outras identidades do sujeito, o autor busca também demonstrar, brevemente, a historicidade desse conceito enquanto constructo lógico inspirado nas contribuições epistemológicas do feminismo negro. Nadir Nóbrega utiliza várias referências envolvendo corpo, movimento, ancestralidade e memória, destacando aspectos das culturas e identidades brasileiras. Ao colocar em relevo os blocos afro-baianos Ilê Aiyê, Olodum,

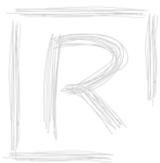
Malê Debalê e Bankoma, especialmente, situando suas criações e contribuições para os campos da dança, das artes cênicas e da música. Victor Oliveira toma como ponto de partida a observação dos currículos dos cursos superiores em dança, como espaços de reprodução de conhecimentos racistas e opressores. Em seu artigo, ele busca cercar uma experiência de “aquilombamento” na produção científica em dança, como ato de resistência e alternativa contra-hegemônica na universidade.

A segunda seção, CONVERSANDO COM FANON, é nomeada com o título do evento que lhe originou, Primeiros ensaios: conversando com Fanon, realizado como etapa de formação do processo de construção do espetáculo *Pele Negra, Máscaras Brancas*, inspirado na obra homônima de Frantz Fanon. São quatro artigos de pesquisadores e artistas que discutem a contribuição do pensamento de Fanon para a pesquisa cênica. A partir de um ensaio crítico a respeito dos modos possíveis de tradução entremeando a própria forma e a composição poética das realidades afrodiáspóricas, o tradutor Edson César de Sousa Sobrinho utilizou o corpo textual de fragmentos da obra de Frantz Fanon com o objetivo de acentuar as possibilidades tradutórias em rearranjo com as questões da negritude. A encenadora Onisajé realizou uma explanação acerca dos princípios teórico e prático que orientam a poética cênica *Teatro Preto de Candomblé*, a partir da montagem do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, da Cia de Teatro da UFBA. O texto de Alexandra Dumas evidencia que a representatividade na composição da equipe, a problematização acerca da identidade conceitual e ontológica do corpo negro, as proposições e experimentações de processos afrocentrados, a reformulação de referenciais na construção dramaturgicamente de personagens e temáticas são alguns elementos que marcam a atualidade brasileira das produções teatrais negrorreferenciadas. O artigo de Mônica Santana estabelece um diálogo da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, com o espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*. Nele, a autora compartilha seu processo criativo e articula pontos abordados pela obra de Fanon, identificados pela autora no seu próprio corpo ao longo do processo de criação e transcriados na cena, performativamente.

A terceira seção, LEITURAS CRÍTICAS, é composta por dois ensaios que cercam algumas produções estética negras, com a finalidade de colocar em evidência discursos poético-políticos. Janaína Machado reflete sobre a construção da gramática corporal negra contestatória construída como ação performática contra hegemônica a partir de três ações performativas de artistas negros “Prato à moda da Casa”, “Marca-dor” e “Em legítima Defesa”. O texto de Régia Freitas investiga algumas expressões do teatro negro brasileiro como estratégia de resistência da negritude e como os atores reivindicam em seus espetáculos pela garantia dos seus direitos civis, políticos e sociais.

A quarta seção encerra o número com ESCRITURAS POÉTICAS de dois artistas. Thiago Costa nos partilha algumas referências e atravessamentos que nutrem a criação da sua vídeo-performance Santos Imigrantes. O texto apresenta pistas para situar o “encruzilhamento”, que se formou nesse trabalho performático e áudio-visual do artista. E Zeca Ligiéro nos apresenta com duas criações que marcam seu caráter experimental. A partir da colaboração de atores, dançarinos e performers, o autor ensaia escritas cênicas, incorporadas pelo gesto e pela ação. São duas peças que não tem ligação entre si, pois nasceram de distintas colaborações, a partir de convites feitos por outros artistas. Elas partem sempre de narrativas, com referências à migração, segregação e memória.

Por fim, esclarecemos que esta publicação não abrange um resumo da produção acadêmica e artística contemporânea mas, apenas, de uma partilha curatorial de textos de alguns artistas e pesquisadores negros, que podem nos ajudar a refletir sobre epistemologias, formas de diálogos e escrituras.



AS POÉTICAS DA NEGRITUDE E  
AS ENCRUZILHADAS IDENTITÁRIAS:  
uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha

LAS POÉTICAS DE LA NEGRITUD Y  
LAS ENCRUCIJADAS DE LA IDENTIDAD:  
una aproximación desde la noción de cuerpo-testigo

THE POETICS OF NÉGRITUDE AND  
THE CROSSROADS OF IDENTITIES:  
an approach from the notion of body-witness

*Stênio José Paulino Soares<sup>1</sup>*

**RESUMO**

O presente artigo busca introduzir um quadro conceitual para abordagem da poética de artistas negros brasileiros. A partir do conceito de corpo-testemunha, pretende-se compreender como os trabalhos artísticos carregam discursos que atravessam a experiência do artista enquanto sujeito social. Demonstra-se, brevemente, a historicidade desse conceito enquanto constructo lógico inspirado nas contribuições epistemológicas do feminismo negro. Com isso, busca-se cercar o contexto discursivo em que as contribuições das ideias do movimento de negritude negociam politicamente com outras identidades do sujeito.

**PALAVRAS-CHAVES:** Corpo; negritude; encruzilhada; identidade; artistas negros

**RESUMEN**

Este artículo busca introducir un marco conceptual para abordar la poética de los artistas negros brasileños. Desde el concepto de cuerpo-testigo, pretende comprender cómo las obras artísticas transmiten discursos que cruzan la experiencia del artista como sujeto social. La historicidad de este concepto se demuestra brevemente como una construcción lógica inspirada en las contribuciones epistemológicas del feminismo negro. Con esto, busca rodear el contexto discursivo en que las contribuciones de las ideas del movimiento de negritud negocian políticamente con otras identidades del sujeto.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo; negritud; encrucijadas; identidad; artistas negros

---

<sup>1</sup> Artista da performance. Professor adjunto e atualmente exerce a função de Chefe do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA) e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFBA).

**ABSTRACT**

This article try to introduce a conceptual framework to approach the poetics of black Brazilian artists. From the concept of body-witness, it is intended to understand how artistic works carry speeches that go through the artist's experience as a social subject. Briefly, it demonstrates the historicity of this concept as a logical construct inspired by the epistemological contributions of black feminism. Thereby, it try to situate the discursive context in which the contributions of the négritude movement negotiate politically with other subject identities.

**KEYWORDS:** Body; négritude movement; crossroads; identity; black artists

\* \* \*

**Introdução**

Em nosso mundo contemporâneo, conforme defende Achille Mbembe (2018), existe um conjunto de várias maneiras pelas quais são criadas formas únicas e novas de existência social, em que vastas populações são submetidas à condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. A esse mecanismo de poder, construído através de processos históricos de dominação, o autor atribui o termo de necropolítica. A partir dessa observação, percebemos entre artistas negros brasileiros, que produzem nas mais diferentes linguagens, um recorrente esforço em expressar poeticamente tanto as denúncias de revelação da necropolítica no Brasil, como confrontos diretos às manifestações que sugerem ou imprimem formas de submissão, subordinação ou subalternidade das culturas afro-diaspóricas. Entendemos que essas poéticas estão em diálogo com ideias expressas no movimento de negritude, no sentido que elas manifestam, como produção de artistas negras e negros, um esforço para superar, para vencer os mais diferentes obstáculos ou dificuldades de sobreviver em uma sociedade estruturada racialmente, como é a brasileira. Enquanto criações da cultura, essas criações artísticas esboçam, cercam, revelam indícios ou mesmo denunciam a existência de mecanismos de necropoder no Brasil. São rastros poéticos deixados pelos indivíduos, mostrando como eles percebem que se opera na sociedade uma determinada forma de poder, capaz de gerir

um *modus operandi*, que provoca o extermínio de pessoas negras bem como a resistência desses sujeitos às formas de subalternização lhe impõem.

No Brasil, o processo de colonização contribuiu de forma significativa na constituição do racismo estrutural e que, ao dissimular a realidade, também revela um aspecto de mascaramento das condutas que são performadas socialmente: fixaram como alvo das manifestações da necropolítica os indígenas, os africanos que vieram na condição de escravizados e seus descendentes. Quando percebemos que existe uma produção de artistas negros de diferentes linguagens, com um discurso que denuncia e confronta as formas de opressão, entendemos que a produção desses artistas cerca um fenômeno social e macropolítico, mas que é percebido e expresso sob o ponto de vista dos indivíduos. E como esse discurso se reaproxima e reafirma um debate exposto e argumentado coletivamente, e as mais organizações sociais do movimento negro constatarem isso, torna-se importante também compreender essas poéticas como saberes, formas de pensamento e conhecimento sobre a resistência das pessoas negras. Historicamente, e também por contribuição de metodologias acadêmicas de sistematização das manifestações estéticas, especialmente ditadas dentro do sistema de arte, essas formas de pensamento e conhecimento costumam ser invisibilizadas, subjugadas ou sem reconhecimento.

Esse aspecto do fenômeno ganha uma importância, por que se apresenta como razão ou fundamento de um discurso que se situa no contexto de um conflito social. Muitas vezes, essas poéticas da negritude e encruzilhadas identitárias são reprimidas pelas narrativas hegemônicas na arte, que criam parâmetros que podem impedir ou limitar as leituras e interpretações dos trabalhos artísticos. Quando observamos que um dos aspectos dessas poéticas é sua expressão de resistência na cultura, favorecemos sua inteligibilidade. No contexto da arte como forma de pensamento, isso significa atribuir-lhes valor e legitimidade. E quando observamos que essa poética expressa uma tensão social percebida pelo

artista, podemos compreender o que ele próprio diz a respeito da realidade imediata em que vive.

Essas expressões poéticas são formas de resistência do artista negro e se instauram como depoimentos, no sentido de apresentar elementos, argumentos ou indícios de uma experiência. Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do *corpo-testemunha*, e, portanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si.

O conceito de corpo-testemunha se aproxima e dialoga com o debate promovido pelo feminismo negro, no sentido de destacar uma forma de conhecimento como um *éthos* na sociedade negra sob o ponto de vista da própria pessoa negra que vive, percebe, e sofre na pele o fenômeno que observa (COLLINS, 2019). Ao situar a importância de compreender o ponto de vista das mulheres negras sobre as formas de opressão vividas por elas, essa vertente do feminismo preparou um terreno epistemológico para que outros recortes e perspectivas fossem possíveis na leitura crítica sobre as relações de opressão.

O presente artigo cercar essas discussões, articulando os conceitos enunciados, dentro de uma estrutura de pensamento que objetiva tanto descrever quanto analisar os aspectos e características do fenômeno. Para tanto, este artigo buscou sistematizar, introdutoriamente, as ideias que cercam o conceito de corpo-testemunha e como este conceito pode colaborar para compreender as poéticas de artistas negros que se aproximam tanto das ideias do movimento de negritude, quanto da reflexão sobre uma política de identidades em estado de encruzilhada. Quais seriam os principais legados que o movimento de afirmação da negritude teria erguido, transmitido, e que percebemos nas poéticas de artistas negros brasileiros na contemporaneidade? Como outras identidades convergem discursivamente

nesse corpo-testemunha? Para tanto, será importante situar a noção de corpo-testemunha e como percebemos que seus sentidos operam na construção da linguagem poética.

### **O corpo-testemunha como ponto de partida**

Acreditamos que essas ideias se estruturam no discurso do processo poético quando, a partir de uma tomada de consciência, os artistas negros brasileiros reafirmam uma luta que lhes atravessa por que é percebida, vivida e experimentada a partir do seu *corpo-testemunha*.

Determinadas poéticas cercam e expressam fenômenos sociopolíticos, a partir do ponto de vista de indivíduos, ou seja, elas respondem e confrontam a realidade imediata na qual o artista está inserido e, por isso, se apresentam como depoimentos sobre um fenômeno vivido, testemunhado, pelo artista enquanto sujeito social. O corpo-testemunha é um conceito teórico, isso quer dizer que é a maneira pela qual se concebe ou se entende uma determinada noção ou ideia; ele é também uma abordagem metodológica por que é uma forma de tratar ou encarar um fenômeno, sendo, portanto, um modo de lidar, uma maneira ou método de por em foco algo que se objetiva cercar de sentidos ou traduzi-los (SOARES, 2018). Quando me aproximo de uma determinada poética e me esforço a compreendê-la no campo da linguagem, observo o quanto há de comprometimento moral em seu trabalho e como esse comprometimento transborda um depoimento ou declaração testemunhal. Ao abordar dessa maneira uma poética, eu acabo semeando, no terreno da experiência do pensamento, formas de cercar os elementos que, ao revelar os indícios de uma experiência que tem outra forma de continuidade no ato testemunhal, também demonstram uma razão particular ou um raciocínio singular, que nos conduz ao entendimento sobre um determinado fenômeno social. Isso quer dizer que a linguagem poética não está alheia ao mundo. Ela faz parte dele, é uma coisa do mundo. Se entendermos o testemunho como uma afirmação fundamentada, cujo atestado de veracidade ou validade se dá pelo

fato da pessoa ter presenciado ou conhecido um fato, uma coisa do mundo, o testemunho está, portanto, situado sob uma perspectiva, um determinado ponto de vista no mundo e sobre ele.

Partindo desse princípio, ao se aproximar de uma poética, o espectador está diante dos rastros, dados e indícios da experiência do ser em uma totalidade que compreende um interstício entre *interioridade* e *exterioridade*. É um estado *entre*, relativo a algo subjetivo do indivíduo, e que pode ser percebido no grupo social que ele integra. Ao carregar simultaneamente esse duplo sentido de coexistência indivisa, a noção de corpo-testemunha é um interstício entre a leitura particular e subjetiva sobre um fenômeno e a leitura construída coletivamente em uma determinada comunidade.

A noção de corpo-testemunha também apareceu como uma abordagem metodológica de criação poética. Ainda guardo dúvidas sobre a relação entre a poética o método, mas ao observar retrospectivamente meu processo de criação, eu compreendia que ele tinha uma lógica própria que era capaz de moderar ou equilibrar aquela profusão de pensamentos-ações. A ideia de corpo-testemunha surgiu durante o desenvolvimento do processo poético intitulado *Negras Memórias*. Enquanto uma realização contínua e prolongada, posto que ainda sinto-me nutrido pelos atravessamentos que me motivaram à criação, eu desenvolvi três trabalhos diferentes. O último trabalho abriu um campo tão expandido que, para não me sentir perdido na abundância e transbordamento de sentidos e desejos, precisei sistematizá-lo como um projeto de três trabalhos abertos, três *work in progress*, intitulado “Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3”. Nesse projeto-obra, eu me lancei em uma encruzilhada de leituras de diferentes autores com os quais passei a dialogar. É uma verdadeira encruzilhada, no sentido de que, conceitualmente, ela se revela como um ponto crítico, quando proposições teóricas diferentes se atravessam em minha reflexão. Como eu me dedicava a aprofundar a historicidade e o conceito de corpo-testemunha, levando também em conta meu próprio processo poético, passei a observar atentamente outras escrituras poéticas.

Foi quando eu percebi que, entre outros artistas negros, tornava-se cada vez mais usual o emprego do conceito de *lugar de fala*. Notavelmente, para aquelas pessoas que tinham uma imersão ou contato com a militância política, a popularidade do termo deu uma visibilidade às ideias que elas à muito tempo já eram pautavam. A popularidade desse termo foi bastante expressiva nos anos 2000, cabendo, especialmente, às feministas negras uma defesa epistemológica dos usos do termo, assim como a revisão histórica da sua importância no contexto do protagonismo de militância das mulheres negras (RIBEIRO, 2017). Antes da popularidade do termo, durante minha formação em Ciências Sociais nos anos 2000, eu me aproximei dessa discussão tanto por meio da pesquisa quanto da extensão universitária<sup>2</sup>. Dentro de uma pluralidade de orientações, as leituras e discussões promovidas por diferentes contribuições do feminismo negro me introduziram e passaram a nutrir meus estudos acadêmicos. Fui apresentado às ideias de Lélia Gonzales e, ainda sem tradução ao português naquela ocasião, e a alguns textos de Patrícia Hill Collins, Angela Davis e Bell Hooks. Essas autoras foram fundamentais para eu compreender a complexidade dos modos de se fazer pesquisa acerca dos marcadores sociais da diferença, especialmente das relações entre raça e gênero.

Minha geração usufruiu com proveito da herança da constituição de um campo de pesquisa nas ciências humanas e sociais acerca dos marcadores sociais da diferença. No Brasil, essa abordagem cercou-se de um terreno social propício, que despertava o interesse de pesquisadores no sentido de compreender as desigualdades sociais no país. Entretanto, era também perceptível um incômodo a respeito da pretensa neutralidade da pesquisa sociológica. Era, portanto, recorrente retomarmos ao debate metodológico e, não eram raras as resistências e oposições às perspectivas de ativismos políticos. Entretanto, foi a própria militância que, no contexto da

---

<sup>2</sup> Em uma ocasião, fui bolsista no projeto de extensão “Educação e comunicação: ampliando a cidadania feminista”, orientado pela Profa. Maria Eulina Pessoa de Carvalho, experiência que rendeu uma aprendizagem singular junto a algumas entidades do movimento de mulheres na Paraíba. Em outro momento, fui contemplado com uma bolsa de iniciação científica para desenvolver o projeto de pesquisa “Terreiros de João Pessoa”, orientado pelo Prof. Giovanni Boaes, quando pude me aproximar de muitas lideranças das religiões afro-brasileiras, entre elas, algumas mulheres que atuavam junto ao movimento feminista.

minha formação universitária, diversificou as referências bibliográficas, superando a circulação hegemônica de autores brancos europeus.

Mencionei, anteriormente, a perspectiva de Patricia Hill Collins (2019) a respeito de um *éthos* na comunidade negra, no sentido de uma forma de conhecimento sob o ponto de vista da própria pessoa negra que vivencia, percebe, e sofre na pele o fenômeno que observa. Collins referia-se, especialmente, aos relatos de mulheres negras, trabalhadoras domésticas em casas de pessoas brancas, que contribuíram com visões específicas sobre as contradições ideológicas internas da classe dominante que lhes explorava economicamente. Nesse sentido, não se trata de uma observadora distante do fenômeno, mas de uma pessoa que observa atenciosamente por que seu corpo está comprometido na realidade. Essa perspectiva fez crescer as bases do feminismo negro e situou a importância do ponto de vista das mulheres negras, sobre as opressões as quais eram vítimas. No Brasil, a contribuição de Lélia González (1984) foi importante no sentido de discutir e debater os instrumentos de opressão articulados, enfatizando, a partir da sua própria perspectiva como pessoa na realidade social em que vivia, como determinados grupos são alvos de discriminação, desprezo, maus tratos, acentuando desigualdades particulares já existentes. Somava-se a essas autoras, um coro de outras pensadoras contemporâneas, que realizavam um trânsito importante entre a academia e os movimentos sociais, e abordavam questões em torno das relações étnico-raciais, gênero, sexualidade e diferenças socioeconômicas nas pesquisas científicas.

Ao situar a importância de compreender o ponto de vista das mulheres negras sobre as formas de opressão vividas por elas mesmas, preparou-se um terreno epistemológico para que outros recortes e perspectivas fossem possíveis. Hoje entendo que o conceito de *lugar de fala* se refere também a algo testemunhal, no sentido de ser um depoimento, algo fundamentado na experiência e que indica sinais ou indícios da existência de um fenômeno. Não obstante, quando se menciona *lugar de fala*, deseja-se apontar a experiência da pessoa como sujeito de uma comunidade, que percebe como se operam as relações opressão por que seu corpo combina os

marcadores sociais que se configuram como alvo dessas opressões.

Embora as ideias que cerquem o conceito de *lugar de fala* tenham sido aprimorados dentro do debate promovido pelo feminismo negro, hoje, elas se estendem para outros contextos, por vezes completamente diferentes e que pode, em essência, divergir dos princípios que lhe foram basilares. E foi com essa preocupação, respeitando a historicidade do conceito de *lugar de fala*, que ao lidar com minha linguagem poética e com a linguagem poética de outros artistas, acreditei que o conceito de *corpo-testemunha* contemplasse melhor o que gostaria de argumentar, reconhecendo, entretanto, a historicidade conceitual que ele carrega.

Outras noções e ideias também corroboraram na compreensão do *corpo-testemunha*, notavelmente no campo de estudo da linguagem e também das observações antropológicas no campo do fenômeno religioso, que aprofundei em minha tese de doutoramento (SOARES, 2018). A partir da presente explanação do corpo-testemunha como ponto de partida, convém que possamos situar como este conceito se articula às linguagens poéticas de artistas negras e negros.

## **Negritude e encruzilhadas identitárias**

Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche,  
 Estátua de granito denegrado,  
 Ante quem o Leão se põe rendido,  
 Despido do furor de atroz braveza;  
 Empresta-me o cabaço d'urucungo<sup>3</sup>,  
 Ensina-me a brandir tua marimba<sup>4</sup>,  
 Inspira-me a ciência da candimba<sup>5</sup>,  
 As vias me conduz d'alta grandeza.(GAMA, 1859, p. 2-3).

O poeta parece deixar em segredo o nome da sua musa, enquanto esboça uma figura a qual lhe interessa seus traços e tudo aquilo que lhe desperta a atenção como características determinantes da sua essência ou natureza. Delicadamente ele as apreende como qualidades distintas

---

<sup>3</sup> Instrumento musical africano usado no candomblé e na capoeira.

<sup>4</sup> Marimba ou dimba é um instrumento de origem angolana, de forma semelhante ao xilofone.

<sup>5</sup> Ciência exclusiva dos sacerdotes do candomblé, religião de matriz africana.

fundamentais ao delinear uma imagem poética na qual um símbolo da cultura grega, portanto, europeia, que é a figura da musa como mulher amada, fonte de inspiração de um poeta, tem uma ancestralidade negra, portanto, uma hereditariedade africana. Sua pele negra traceja uma beleza escultural, que define uma presença capaz de submeter uma fera a desapossar-se de seu ímpeto violento. Sua musa é a detentora de nobres conhecimentos e artes, os quais o poeta almeja para alcançar um esplendor e superioridade. E ao esboçar sua musa através de seus atributos e importância, o poeta desenha um sentimento de orgulho racial e um pertencimento cultural. Esses versos de Luiz Gama reverberam até os dias de hoje, seja no retrato de uma mulher negra altiva pintado por Yedamaria, seja em uma canção do bloco afro Ilê Ayiê dedicada à deusa do ébano.

Embora as ideias do movimento francês da negritude tenham ganhado força e popularidade no Brasil na década de 1940, principalmente, por meio do Teatro Experimental do Negro (TEN), admite-se que muito tempo antes, dentro do movimento abolicionista brasileiro inaugurou-se poeticamente as questões da negritude como um discurso de afirmação racial no país. A antologia *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, do poeta, líder abolicionista e advogado, Luiz Gama, publicada pela primeira vez em 1859, é tida por muitos como um marco histórico. Contemporânea e igualmente importante, a obra da escritora Maria Firmina dos Reis revela uma dupla inquietação sobre o racismo e o sexismo. O conto *A Escrava*, publicado em 1887, retoma essa dupla opressão, que foram temas que atravessaram os trabalhos publicados anteriormente pela autora, sendo uma das primeiras vozes femininas a erguer o discurso contra opressão racista e sexista. Para Abdias Nascimento (1968, p. 50), um dos fundadores do TEN, o movimento de negritude na sua fase moderna, liderado por Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, tem como seus antecedentes brasileiros Luíz Gama e Lima Barreto, entre outros. Mais recentemente, a revisão crítica histórica pode identificar também a contribuição desse corpó-testemunha de Maria Firmina dos Reis, contemporânea à Gama e Barreto. Tenta-se destacar que esses artistas foram precursores e expoentes locais,

que abordaram com sensibilidade o protagonismo do povo negro brasileiro. Alguns estudiosos acreditavam que, no Brasil, do movimento de negritude foi um ideário que emergiu como expressão de protesto de um pequeno grupo de intelectuais negros em resposta à supremacia branca. Entretanto, ao identificar a presença de Maria Firmina do Reis, uma mulher negra, operária e *outsider* do seleto grupo de intelectuais contemporâneos, percebe-se que as raízes do movimento de negritude têm historicidades que ainda merecem atenção e revisão histórica. Muitos intelectuais negros figuram como protagonistas na história do movimento de negritude no Brasil, entretanto, também existe um esforço de promover a visibilidade à sujeitos e ações que demonstram o protagonismo de artistas de classes populares. Mesmo na experiência do TEN, é possível identificar algumas ações que revelaram esse interesse. Além do ator Solano Trindade, cuja militância dava uma conotação popular e revolucionária ao movimento de negritude, a atriz Arinda Serafim foi fundamental na criação do curso de alfabetização de trabalhadoras domésticas. Serafim era empregada doméstica, portanto, conhecia de perto a realidade da categoria profissional e articulou, tanto o curso de alfabetização para trabalhadoras domésticas realizado pelo TEN, como colaborou, em 1950, com a fundação da Associação de Empregadas Domésticas. Igualmente engajada foi a pesquisa cênica de Ruth de Souza, a partir da obra “Quarto de despejo” de Carolina Maria de Jesus. Ou seja, o cenário de produção artística e ativismo social negro brasileiro é mais complexo e diverso daquele apresentado pela história, cabendo situar os elementos que constituem os discursos de cada corpo-testemunha. De um modo geral, ao se identificar a assimilação da ideologia do branqueamento e a constituição de um racismo estrutural nas relações sociais, foram diversas as ações que se articulavam no sentido de responder, inspirados no postulados da negritude, sua luta pela transformação e reconhecimento social, político e cultural das pessoas negras.

Segundo Kabengele Munanga (1990, p. 111), a negritude é uma retomada à afirmação dos valores da civilização do mundo negro. Uma retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual,

na crença de que a pessoa negra é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que se precisa promover sua restauração. Ainda que tivessem existido no Brasil espaços importantes para o debate de teses divergentes a respeito do conceito de negritude<sup>6</sup>, pode-se afirmar que essas frentes convergiam na busca pela valorização do povo negro, defendiam uma positivação das culturas herdadas pelos africanos, no contexto da diáspora, e repudiavam a violência simbólica ou real que se perpetrava aos afrodescendentes. O conceito de negritude difundiu-se no país, aumentou seu alcance e inserção social e ganhou novos contornos e significados. A partir da década de 1970, a negritude veio a ser o símbolo de um processo de tomada de consciência racial da pessoa negra brasileira. Pode-se perceber que, no campo da cultura, a negritude representava a valorização dos símbolos culturais negros. No contexto da política, a negritude manifestava-se como expressão antirracista, defendida pelas diversas entidades do movimento negro, que denunciavam e combatiam o conjunto de condições negativas, oriundas do longo processo de sujeição do povo negro, especialmente causados pela colonização e escravismo modernos, capazes de lhes causar danos e sofrimento nos dias atuais.

Tornando-se um grande sinal de esperança para as pessoas negras, o movimento de negritude se revelou também como uma resistência aberta, fortalecida por diversas artistas negras e diversos artistas negros. Era um esforço militante de limpar o símbolo da negritude, reconstituindo o sentimento de dignidade e, por isso, comprovando a força da humanidade em resistir à opressão. O termo negritude tinha sido construído e por muito tempo foi formado pelos significados mais desfavoráveis à pessoa negra. Ele foi criado no seio de uma ideologia racista e, inicialmente, era preenchido de um julgamento mediano, sem conhecimento abalizado ou ponderação. Como ponto de partida, o esforço militante dessas artistas negras e artistas negros era o de formar de novo, produzir novamente o sentido em sua própria

---

<sup>6</sup> Destacaria o I Congresso do Negro Brasileiro (1950) e o Jornal Quilombo, dirigido por Abdias Nascimento.

simbólica com base em um conceito positivo de negritude.

O ideário que cerca a construção dos discursos da negritude no Brasil é muito complexo. Há um longo debate com nuances que necessitam ser examinadas minuciosamente, especialmente, para compreender as diversas perspectivas existentes e como elas impactam, atualmente, a construção das noções de identidade cultural. À luz do pensamento de Stuart Hall (2006), quando observamos a cultura e a política como duas frentes discursivas das poéticas de artistas negros brasileiros, entendemos que noção de negritude, tal como emerge em alguns trabalhos, se constitui em *encruzilhada identitária*. Cabe mencionar que, se tomarmos o conceito de *encruzilhada* como um operador de linguagens e discursos, conforme sugere Leda Maria Martins (1997, p.28), convém, entretanto, indicar qual ou quais noções ou concepções atribuímos ao termo no referido contexto. Aqui, recuperamos um sentido figurado de *encruzilhada*, que se refere a um estado, situação ou ponto crítico, em que uma decisão deve ser tomada. Já abordamos essa acepção do termo alhures (SOARES, 2018). Esse ponto crítico é um lugar de análise e de juízo da identidade cultural, isso quer dizer, ele revela um estado ou situação na qual a pessoa evoca uma avaliação, discernimento ou ponderação das características e marcadores sociais que carrega. Ou seja, fazemos referência a *encruzilhada identitária* como um constructo lógico que revela um estado ou situação na qual o sujeito negocia, conforme o contexto cultural, as identidades culturais que lhe constituem. Quando se revelam aparentemente contraditórias entre si, essas identidades podem se entrecruzar, se justapor ou ainda desarticular. Isso tem a ver com afirmação de Leda Maria Martins que as “noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais” (MARTINS, 1997, p. 28). O ideário da negritude não está desassociado ou isolado, por exemplo, das noções que atravessam questões de classe e gênero. E, nesse sentido, ao considerar os diferentes discursos postos em contraste, que por vezes se revelam de forma sutil entre fenômenos mais ou menos similares, pode se

perceber uma encruzilhada identitária. Ao considerar os impactos sociais no capitalismo, podemos ser levados a conceber a classe social como uma “identidade mestra”, na qual diversas outras identidades orbitariam em torno dela. O movimento negro ao realizar uma revisão histórica da colonização e da escravidão já pontuou que a estrutura de classes foi intrinsecamente constituída de forma racial. Como tratou Stuart Hall, é difícil considerar a classe social como uma identidade singular, em que ela pode alinhar todas as diferentes identidades com uma “identidade mestre” única, abrangente, na qual se pudesse, de forma segura, basear uma política. A classe social não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os vários interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas. Para o autor, com a erosão da “classe mestra”, se emerge a atenção sobre identidades que já se arranjavam entre si, pertencentes à nova base política definida pelos discursos dos movimentos sociais. Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática. Ela é politizada e negociada. Hall afirmar que, em determinados contextos, esse fenômeno sofre uma mudança de uma política de identidade (classe) para uma política de diferença. Nesse sentido, se entendemos a negritude em uma encruzilhada identitária, é por que, ao considerar o atual debate sobre identidade cultural, precisamos levar em consideração que existem diversos marcadores sociais da diferença que operam na maneira como o sujeito é interpelado ou representado pelo outro e por si. Dessa maneira, o discurso de negritude vai se constituindo como um lugar em que, a partir da sua faculdade de análise e de julgamento, o sujeito pode discernir, ponderar e negociar dentro de uma política de identidades.

Considerando as poéticas de artistas negras e negros, quando identificamos essas encruzilhadas identitárias, é recorrente encontrarmos a questão da negritude presente. Na antologia intitulada “Dramaturgia negra”, com curadoria de Eugênio Lima e editada pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), foram reunidas dezesseis negras vozes de todas as

regiões do país, em que se apresentou um argumento, que ratifica o que chamamos de corpo-testemunha:

o material se guia pelo direito a narrar a própria história. Sobre as possibilidades estéticas (e políticas) do teatro escrito por autorxs negrxs brasileirxs. A disputa é pela narrativa: quem conta, como conta e quais são as formas de que se lança mão para contar essa história (LIMA; 2018, p. 12).

Essa narrativa, ao considerar o sujeito que conta, pode carregar em si o cruzamento e pluralidade de diversos discursos.

Quando observamos os trabalhos contemporâneos de alguns artistas brasileiros de diversas linguagens, é possível perceber proposições poéticas que entrecruzam discursos de identidade cultural. Em uma breve menção sobre os temas e abordagens, identificamos questões de pertencimento cultural e leituras sobre xenofonia, denúncia de violência e assassinato de pessoas negras, identificação e apresentação de formas de divisão racializada de renda e classe social, leituras a partir da mulheridade negra, interfaces plurais com questões referentes à sexualidade, denúncia do encarceramento seletivo e aplicação seletiva racializada do direito penal, denúncias de racismo religioso assim como o enaltecimento de matrizes religiosas africanas e afro-brasileiras. São plurais e diversas as encruzilhadas identitárias que podemos identificar nas poéticas de artistas negros.

Diversos artistas evidenciam no enegrecimento do título dos seus trabalhos ou ainda, conforme proposição, situam sua corporeidade negra como meio e fim da própria poética. É comum ouvir que muitas vezes essas poéticas são reprimidas pelas narrativas hegemônicas na arte, que criam parâmetros que podem impedir ou limitar as leituras e interpretações dos trabalhos. A manifestação frequente desse fenômeno é percebida, principalmente, quando as artistas negras e os artistas negros observam como alguns temas, abordagens e procedimentos costumam ser privilegiados no sistema de arte<sup>7</sup>. Entende-se que o tema é uma proposição e, portanto, é

---

<sup>7</sup> Refiro-me ao sistema de arte no sentido de um conjunto de elementos, concretos ou abstratos, com ideias logicamente solidárias, que se inter-relacionam. Artistas, obras, espectadores, instituições e lugares de fruição, a crítica de arte, espaços de circulação das

um constructo lógico e linguístico; ele está sujeito à abordagem, o modo como é tratado ou encarado. Tudo isso, nas mãos de um artista, sofre os efeitos de um modo de fazer no qual se reúnem métodos e técnicas específicas. Diante da observância de preceitos, ou ainda do rigor, como prefere um academicismo formalista, os temas, abordagens e procedimentos do fazer artístico podem estar repousados em determinadas doutrinas e convenções do sistema de arte. O artista é um sujeito social, ele não está isolado do mundo, pelo contrário, ele faz parte do mundo, logo carrega consigo as coisas oferecidas pelo mundo e as coisas que ele artista constrói e deixa no mundo. Quando o sistema de arte se baseia em preceitos, normas e regras elaboradas sob determinados discursos estéticos, construídos no seio de tradições culturais intimamente relacionadas ao modo de pensar e construir linguagem de determinadas culturas, ele elege esses discursos estéticos que passam a ser parâmetros universais, e o próprio sistema de arte indica artistas e obras que são privilegiados por que respondem por sujeição às normas historicamente construídas e postas. O próprio sistema de arte se encarrega de distinguir, sob uma dicotomia maniqueísta, o que é bom ou ruim a partir dos seus princípios e por intermédio de relações de comparação universais. Não obstante, é significativo, mas não é algo novo nem surpreendente, que o sistema de arte seja ocupado majoritariamente por pessoas não negras. E quando os artistas negros, à margem ou dentro do sistema de arte, apontam os temas, as abordagens e os procedimentos privilegiados, o que eles estão realizando é um exame de princípio ou ideia percebido, para produzir uma apreciação estética da arte.

Em resumo, embora algumas poéticas de artistas negros e negros sejam atravessadas pelo ideário de negritude, o trabalho artístico pode revelar como algumas identidades culturais são negociadas em função do

---

ideias dessa fruição, espaços de educação e transmissão de modos de fazer artístico, o próprio comércio da obra de arte, enfim, eles se relacionam entre si em um sistema altamente complexo e sofisticado, com desdobramentos e especificidades no segmento de cada linguagem artística. Portanto, no sistema de arte, as artes cênicas têm suas instituições, indivíduos e discursos, assim como as artes visuais terá sua especificidade, a música também, etc. Essa forma de organização ou instituição sofre diversas transformações e cabe um estudo específico sobre a manifestação desse fenômeno em outro momento.

contexto em que o artista como produtor está inserido. E, ainda, com sua forma classificação peculiar, o sistema de arte pode ser significativo na constituição de outras formas de situar e promover a circulação dessas obras da cultura. E nesse sentido, os trabalhos dos artistas negros parecem se dispor em duas formas encruzilhada: aquela constituinte e inerente ao processo poético do sujeito, na qual percebe-se a política de negociação de identidades, e aquela em que a obra de arte irá “enfrentar” um sistema de arte, cuja historicidade estética se afina em processos de universalização de discursos estéticos.

### **Considerações finais**

Vimos no presente artigo a possibilidade de compreender a poética contemporânea de artistas negras e negros, a partir do conceito de corpo-testemunha. Em vista disso, identificamos como a práxis das relações étnico-raciais pode nutrir tanto o conteúdo discursivo, quanto as formas e procedimentos incorporados nas poéticas das artistas e dos artistas. E, nesse sentido, faz-se necessário a permanente revisão histórica com o objetivo de cercar e compreender como o ideário do movimento de negritude, experimentado no Brasil, reverbera na arte como forma de pensamento. Entre as ideias, mencionamos algumas que se originam nas frentes do discurso político e da cultura, como discursos de resistência reiterados pelo ativismo negro.

Visto que o movimento de negritude e a luta do povo negro brasileiro, dependendo da experiência subjetiva do corpo-testemunha, são perspectivas que animam o espírito das poéticas, torna-se importante compreender que as subjetividades, que se constroem como depoimentos através da poética, são também expressões do testemunho do artista a respeito da realidade imediata em que vive. Sob uma perspectiva antropológica, a criação artística não seria mera reprodução da luta contra o racismo na sociedade brasileira, mas ela pode revelar um modo particular do artista, enquanto sujeito social, de depor a respeito de um fenômeno que é

social e compreende uma experiência na sociedade. E, nesse sentido, o corpo-testemunha do artista revela uma maneira própria de manifestar esse depoimento, justamente por que testemunhou de maneira particular o fenômeno social.

As ideias do movimento de negritude, como expressões da luta e resistência do povo negro na cultura, não se apresentam de forma isolada, isso quer dizer que elas estão em constante negociação dentro política de identidades, que tratamos como encruzilhadas identitárias. Trata-se de um desafio, no exercício de aproximação a essas poéticas, identificar os aspectos das encruzilhadas identitárias, criando condições para sua inteligibilidade, de modo a lhes atribuir valor e legitimidade como produções artísticas.

Nesse sentido, percebe-se que pessoas negras estão, dentro do contexto da arte, disputando narrativas sobre os acontecimentos e fenômenos, especialmente quando buscam evidenciar os conflitos étnico-raciais por meio das suas obras, que tornam-se importantes dados sobre a realidade brasileira. Acontece que a cultura brasileira, sob as condições desiguais da sociedade, também faz emergir o artista como seu autêntico produtor das coisas que toda civilização deixa como a essência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. E se todo artista é produtor de criações culturais que atingem uma qualidade alta e complexa e que despertam, por meio da experiência, os sentidos à flor da pele, não estamos falando de outra coisa senão das linguagens de um corpo-testemunha.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BAIROS, Luiza. A mulher negra e o feminismo. In. COSTA, Ana A. A; SARDENBER, Cecília M. B. (org.) **O feminismo no Brasil**: reflexões teóricas e perspectivas. Salvador: UFBA/NEIM, 2008. Disponível em: <<http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/feminismovinteanos.pdf>>.

Acesso em: 10 dez. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

\_\_\_\_, Aprendendo com aoutsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado** (UNB), Brasília, v. 31, n. 1, 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 6 dez. 2019.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

GAMA, Luiz Gonzaga Pinto da. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. [S.I.]: Domínio Público, 1859. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000101.pdf> >. Acesso em: 10 dez. 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista de Ciências Sociais hoje**, ANPOCS, 1984.

\_\_\_\_, Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p.133-141. 1988. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Porto%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Porto%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. 2d. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2013.

\_\_\_\_, **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_, Quem precisa de identidade? In. SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

LIMA, Eugênio; Ludemir, J (org.). **Dramatugia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUNANGA Kabengele. **Negritude**: Usos e Sentidos. São Paulo, Atica, 1986, p. 33-49.

\_\_\_\_\_, Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista De Antropologia** (USP), São Paulo, n. 33, p. 109-117, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1990.111217>. Acesso em 06 dez 2019.

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

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

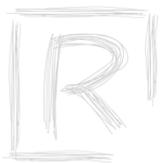
SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_, “Encruzilhada poética”: as religiões afro-brasileiras e sua importância social e política. In.: IPIRANGA JÚNIOR, P.; GARRAFFONI, R. S.; BRANDÃO, B. **Modos de vida**: crenças, afetividades, figurações de si e do outro. Belo Horizonte: Crisálida, 2017. p. 171-180.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



UMA REVISÃO DA ESTÉTICA NEGRA DOS BLOCOS AFRO  
DE CARNAVAL BAHIANO ILÊ AIYÊ, OLODUM, MALÊ  
DEBALÊ E BANKOMA

UNA REVISIÓN DE LA ESTÉTICA NEGRA EN EL GRUPOS  
DE CARNAVAL AFRO BAHIANO DE ILÊ AIYÊ, OLODUM,  
MALÊ DEBALÊ Y BANKOMA

A REVIEW OF BLACK AESTHETICS IN THE BAHIAN AFRO  
CARNIVAL GOUPS ILÊ AIYÊ, OLODUM, MALÊ DEBALÊ  
AND BANKOMA

*Nadir Nóbrega Oliveira<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Neste artigo eu faço uso de várias referências envolvendo corpo, dança, ancestralidade e memória nos blocos afro baianos: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, destacando aspectos das culturas e identidades brasileira nestas criações. Não se pode desconsiderar as grandes contribuições destes blocos afro de carnaval em várias questões, cuja herança é bastante significativa para os campos da dança, das artes cênicas, da música entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança, Corpo, Estética negra

**RESUMEN**

En este artículo utilizo varias referencias que involucran cuerpo, danza, ascendencia y memoria en los bloques afro salvadoreños: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê y Bankoma, destacando aspectos de las culturas e identidades brasileñas en estas creaciones. No se pueden ignorar las grandes contribuciones de estos grupos de carnaval afro en varios temas, cuya herencia es bastante significativa para los campos de la danza, las artes escénicas, la música, entre otros.

**PALABRAS CLAVE:** Danza, Cuerpo, Estética negra

**ABSTRACT**

In this article I make use of several references involving body, dance, ancestry and memory in the Bahian Afro groups: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê and Bankoma, highlighting aspects of Brazilian cultures and identities in these creations. One cannot disregard the great contributions of these Afro carnival groups on various issues, whose inheritance is quite significant for the fields of dance, performing arts, music, among others.

**KEYWORDS:** Dance, Body, Black aesthetic

---

<sup>1</sup> Pós-Doutora em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA. Licenciada em Dança pela UFBA. Coreógrafa, dançarina e escritora. Professora aposentada Adjunta da Universidade Federal de Alagoas.

Você pode até achar que impressiona  
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de negona  
(Mário Pam)

Início aqui esse artigo com essa epígrafe da música *Alienação do bloco afro carnavalesco Ilê Aiyê*. O Brasil mudou a “sua cara”, a partir dos anos 1970, pois foi nessa época que se iniciaram decisões políticas e culturais para negros, indígenas e brancos, nas questões referentes a gênero, raça e classe, redefinindo, assim, a sociedade brasileira. Muito dessas lutas foi imposto pelo Movimento Negro e organizado a partir da obrigatoriedade da aplicação da Lei Federal de nº. 11.645/ 2008. O termo “negro” ainda é criticado por muitos, argumentando que esta palavra inferioriza as pessoas que possuem tons de pele escura, preferindo intitulá-las de “moreninha”, “escurinha”, “jambete”, “roxinha”, “morena escura” e até mesmo “mulata”<sup>2</sup>.

Ainda é difícil para alguns, aceitarem-se como negro na sociedade, essa palavra representa o sinônimo de “pobre” e de “escravizado”. Os blocos afro e outros compositores brasileiros utilizam este termo étnico, nas suas canções, para reivindicar um passado ancestral e as desigualdades que refletem no psicológico, podendo se resumir nesta canção da sambista carioca Dona Ivone Lara “Sorriso Negro” (1982) que diz assim: “Um sorriso negro/ um abraço negro/ Traz felicidade/ Nêgo sem emprego fica sem sossego/Negro é a raiz da liberdade”.

Estas histórias orais que constituíram as tessituras deste artigo, estão associadas a minha história de vida no bairro do Uruguai, em Salvador, no convívio do meu lar, constituído pelos meus avós maternos Edelvira e Manoel. Acredito que, desde criança, já tinha sensibilidade para a arte estimulada pelos meus familiares. O meu avô gostava de tocar violão

---

<sup>2</sup> Com o propósito de apontar respostas e indicar alternativas para possíveis estratégias das políticas públicas afirmativas, visando inserção da população negra nas instituições universitárias, principalmente, as consideradas de tradição e prestígio na sociedade brasileira, existe na UFBA o Programa “A Cor da Bahia” desde 1997, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Delcele Mascarenhas Queiroz. Assim sendo, a UFBA tornou-se em 1998, a primeira instituição universitária do país a dispor de informações que permitem conhecer a cor dos que nela ingressam, assim como dos que nela não conseguem ingressar. Maiores detalhes, em Queiroz (2002).

e a minha avó de sambar e frequentar as festas de largo e procissões. Naquela época, já me emocionava a percorrer o bairro do Uruguai, para ver os altares de Santo Antônio, criativamente, ornados com papel crepom e laminados, de comer o Carurude Cosme e Damião na bacia sobre uma toalha branca, dividida para 07 crianças que ficavam todas sentadas no chão e com os adultos em suas voltas, cantando para estes santos gêmeos.

Era bom sentir os cheiros das comidas e dos incensos bastante peculiares durante estes festejos. Entre as lembranças de minha infância e da minha juventude, o carnaval ocupa um lugar privilegiado na minha história de vida. Recordo-me da minha primeira fantasia de baiana, feita de tecido de cetim com rendas, um turbante acompanhado de uma cestinha cheia de frutas tropicais de massa plástica, das máscaras feitas com tecidos e espumas, dos lança-perfumes adquiridos clandestinamente no porto e que nos perfumava.

Como estudiosa dessas práticas na cidade de Salvador, Estado da Bahia, posso falar com valor de pertencimento aos processos de ações sociopolíticas e culturais (criações artísticas, formações profissionais, construções de identidades), com os quais estes blocos desenvolvem nos seus bairros de origem: Ilê Aiyê, no Curuzu, Olodum, no Pelourinho, Malê Debalê em Itapuã e o Bankoma em Portão. Na perspectiva “desde dentro” eu posso afirmar que as ações desses blocos afro antecedem a Lei 10.639/20037, modificada para a Lei 11.645/2008.

Conheci o bloco afro Ilê Aiyê enquanto aluna do curso de Licenciatura e dançarina do Grupo de Dança Contemporânea – G.D.C., da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, nos períodos de 1975 a 1978, em uma das reuniões do movimento negro que ocorriam no Instituto Cultural Brasil Alemanha – ICBA. Nesta época, faziam parte também do G.D.C., os dançarinos e fundadores do bloco afro Ilê Aiyê: Macalé e Ana Meire, unidos na militância social e também nos eventos coordenados pelo Núcleo Cultural Afro-Brasileiro<sup>3</sup>, mesma época em que surgem para mim outros ensinamentos coreográficos, musicais, teatrais de base afro-

brasileira. Sempre participo de atividades culturais no Ilê Aiyê, nos concursos de escolhas das suas Deusas do Ébano e na Escola Mãe Hilda como arte-educadora aplicando a técnica de colagem, contribuindo para o entendimento e a importância da Arte na formação psicossocial daqueles estudantes.

Em 2001, eu sou convidada pela Coordenadora geral da Escola Criativa do Olodum, Sra. Simone Magalhães, para atuar na coordenação pedagógica assim como também ser facilitadora nesta parceria do Olodum com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Já em 2006, eu atuei como apresentadora na escolha do rei e rainha negros Malê no bloco afro Malê Debalê e de 2006 a 2008 fui professora de técnica de dança de matriz africana e coreógrafa do bloco afro Bankoma.

Danço e canto nessas associações carnavalescas baianas organizadas por negros (as), nos chamados “blocos afro<sup>4</sup>”. Sou sujeito encarnando nessas invenções e recepções destas obras. Os ritmos das suas baterias e das suas coreografias enriquecidas e acrescidas pelos cabelos trançados, ouriçados e/ou em *dreadlocks*, num jogo de cores, de colares e fantasias, que durante os seus desfiles do carnaval, passam-me a sensação de serem uma grande montanha e nós, os (as) foliões (ãs), um rio correndo mansinho na sua base.

Sou dois sujeitos num só: sou artista e pesquisadora que olha, envolve-se e tenta se distanciar destes lugares que são as “casas oníricas” e “raízes” (BACHELARD, 1991) de muitos sujeitos, que acolhem, protegem e mostram horizontes. Estes blocos abrilhantam esta cidade barroca com suas canções e danças, fazendo do carnaval da cidade de Salvador uma África “reinventada” (Risério, 1981), rizomática e mítica.

O artista capta as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação. A partir das suas referências pessoais,

---

<sup>3</sup> Este grupo, na década de 1970, antecedeu o Movimento Negro Unificado, tendo como fundadores e lideranças o Sociólogo Manoel de Almeida e Roberto Santos.

<sup>4</sup> A denominação bloco afro foi dada pela Bahiatursa – empresa oficial de turismo da Bahia. Essa institucionalização teve, segundo Risério, “o objetivo de domesticar preventivamente o fenômeno afro-carnavalesco, a partir de sua regulamentação” (Risério, 1981, p. 121-124). Com essa inserção dos blocos africano-brasileiros na estrutura oficial do carnaval, continua Risério, “A Bahia conseguiu não só disciplinar o fenômeno carnavalesco, como, além disso, logrou estabelecer um vínculo, ou mais precisamente, forçou os blocos afro a estabelecer um vínculo com ela”.

condições socioculturais e de todas as impregnações que o cercam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais, partituras musicais, canções, figurinos entre outro. Estes blocos afro através das práticas espetaculares nos apresentam vários elementos dos valores civilizatórios afro brasileiros que são: Circularidade, religiosidade, oralidade, corporeidade, energia vital (axé), ludicidade, musicalidade, memória, cooperativismo/comunitarismo e ancestralidade.

O continente africano enriqueceu e ainda enriquece o nosso país, materialmente e religiosamente. Nesse último aspecto, ele se faz presente em núcleos civilizatórios: as comunidades – os terreiros de Candomblé, as Irmandades religiosas, os grupos de *afoxés*, os grupos artísticos e sociopolíticos que se constituem em uma das faces mais conhecidas e difundidas da Bahia como também temos os blocos afro, cujos temas para os seus desfiles carnavalescos na maioria das vezes estão relacionados à esse continente.

Através dos coloridos das suas fantasias ou figurinos, nos trançados dos cabelos, nos ritmos musicais do samba *Ijexá* e do samba *reggae*, nas suas coreografias, nos seus colares de miçangas, de sementes e de búzios, nos adereços de mãos e de cabeças e nas maquiagens em tons dourados e marrom, consideradas e vistas como heranças africanas – uma África reinventada.

Através das canções dos blocos afro, as pessoas vão pedindo proteções aos ancestrais, elevando a autoestima, afirmação da negritude, enriquecidas pelos sons dos seus tambores, dos timbales, das guitarras, dos pandeiros, entre outros instrumentos, como mostra o compositor Luciano Gomes, na música Faraó<sup>5</sup>:

Faraó Divindade do Egito  
Deuses, divindade infinita do universo  
Predominante esquema mitológico  
A ênfase do espírito original, Shu  
Formará no Éden um ovo cósmico  
A Emersão  
Nem Osíris sabe como aconteceu  
A Emersão

---

<sup>5</sup> Composição musical do ano de 1987, do bloco afro-baiano Olodum, primeiro samba-reggae gravado no Brasil.

Nem Osíris sabe como aconteceu  
 A Ordem ou submissão do olho seu  
 Transformou-se na verdadeira humanidade  
 Epopéia  
 Do código de Gerbi  
 E Nut gerou as estrelas  
 Osíris proclamou matrimônio com Ísis  
 E o mau Set, irado, o assassinou e impera  
 Hórus levando avante a vingança do pai  
 Derrotando o império do mau Set  
 É o grito da vitória que nos satisfaz  
 Cadê?  
 Tutancâmon  
 Ei, Gizé  
 Akhaenaton  
 Ei, Gizé  
 Tutancâmon  
 Ei, Gizé  
 Akhaenaton  
 Eu falei Faraó  
 É, Faraó  
 É, eu clamo Olodum Pelourinho  
 É, Faraó  
 É Pirâmide, a base do Egito  
 É, Faraó  
 É, eu clamo Olodum Pelourinho  
 É, Faraó  
 É que mara, mara, mara maravilha, ê!  
 Egito, Egito, ê! Faraó, ó, ó, ó!  
 Pelourinho  
 Uma pequena comunidade  
 Que porém Olodum unira  
 Em laço de confraternidade  
 Despertai-vos para a cultura Egípcia no Brasil  
 Em vez de cabelos trançados  
 Veremos turbantes de Tutancâmon  
 E nas cabeças, enchem-se de liberdade  
 O povo negro pede igualdade. Deixando de lado as separações.

Essa canção bastante conhecida possibilita maravilhosas performances quando executada. Para Zeca Ligiéro “o estudo da performance aplicado ao estudo das tradições cênicas dentro e fora do palco, no Brasil, depara-se primeiramente com a questão do corpo expressivo”(2011, p. 14). O surgimento dos blocos afro contribuiu para o empoderamento da população negra, visando que elas e eles busquem formas de como tratar e arrumar os seus cabelos, como também para a afirmação do corpo negro de seios fartos, nádega avantajada e nariz e pés achatados. Além disso, estes blocos estimulam a criação de como se vestir,

criando um estilo próprio, tanto na indumentária do cotidiano quanto no carnaval.

Tanto no bloco afro Bankoma quanto nos outros blocos, os cabelos são reinventados através de trançados com fibras sintéticas da marca *Kanekalon*<sup>6</sup>. Para estas e estes jovens, o ato de trançar o cabelo é uma questão política, associada à ideia de identidade e de beleza negra, elevando a construção da autoestima, reforçando, assim, as suas identidades étnico-raciais.

**Destaque dos cabelos trançados com fibras sintéticas e coloridas, da marca *Kanekalon*, no carnaval baiano.**



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2012.

O espetacular desses blocos afro transcende os limites dos espaços considerados apenas como culturais, é orientado pela estética negra através de uma identidade mítica fundamentada em aspectos simbólicos da cultura afro-brasileira. As suas atuações foram inspiradas em espaços considerados de resistência negra brasileira os quais podemos citar como exemplo: os

---

<sup>6</sup> Sobre estes materiais bastante utilizados pela população negra, a China é o principal país fabricante destes produtos.

terreiros de Candomblé, as escolas de samba e os blocos de índios. Para Pavis, “o espetacular é uma noção bastante fluida e todas as categorias são definidas a partir da recepção do espectador” (PAVIS, 2005, p.145). O diferencial nesses blocos é que, através dos movimentos do Ijexá e do *giká* do Candomblé, o espetacular traz bases de memórias culturais africanas-brasileiras articuladas com a contemporaneidade, trazendo para nós um modo de dançar bastante peculiar nesses espetáculos que é o que Suzana Martins chama de *get down*<sup>7</sup>, – o uso do peso do corpo voltado para o chão com ênfase no nível baixo do espaço, visíveis nas danças de matrizes negro-africanas.

A dança não é o único meio de comunicação humana e tampouco precisa de uma etnia comum para se realizar, podendo ser uma expressão de tempo e espaço, usando o controle dos movimentos, dos gestos para comunicar e expressar emoções. Nos blocos afro, as danças são, geralmente, apresentadas nos palcos e nas suas quadras/sedes, cujo elenco na maioria das vezes está com os pés descalços, porém, durante o carnaval ou em outros eventos nas ruas, os dançarinos e as dançarinas dançam usando alpercatas de couro sintético, sapatilhas ou tênis. As danças apresentadas pelos blocos afro fazem parte do que é convencionado como dança afro-brasileira, com alguns elementos técnicos corporais<sup>8</sup>, que são:

1. Pés planos em contato direto com o chão e flexionados, e pernas semiflexionadas em posições paralelas;
2. Pés dobrados e deslizando na meia ponta;
3. Braços semiflexionados, balançando para frente e para trás e elevando-se de maneira alternada;
4. Movimentos executados, geralmente, obedecendo aos ritmos estabelecidos pelos blocos: samba *Ijexá*, *Aguéré de Òxòssi*, samba *reggae*, entre outros;

---

<sup>7</sup> É o uso do peso do corpo voltado para o chão com ênfase no nível baixo do espaço. Maiores detalhes sobre esta temática ver MARTINS, Suzana, em A Dança de Iemanjá Ogunté: sob a perspectiva do corpo. 2008.

<sup>8</sup> Sobre estes elementos e aspectos históricos da dança afro-brasileira ver em OLIVEIRA, Nadir, em Dança Afro: Sincretismo de Movimentos, 1991.

5. Coluna vertebral nos planos vertical e sagital (com flexão e extensão para frente e para os lados). podendo ser movimentos requebrados, soltos percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão;
6. Movimentos assimétricos e circulares com paradas (pausas, expandindo o tempo e o espaço contrastando com o ritmo ou pulsação da música);
7. Bacia óssea em movimentos de retroversão, que no senso comum é conhecido como “bacia desencaixada”.

É interessante notar que, na discussão sobre a estética negra, esses blocos afro desde as suas fundações apresentam a música imbricada com a dança, com os cabelos, com os figurinos e adereços, materializando as ancestralidades africanas brasileiras. Tal como na África, a dança e a música são a alma dos blocos afro carnavalescos, elas são Inter e Transdisciplinares, são multidimensionais e têm impactado em muitas áreas do conhecimento da humanidade. Acredito, assim, que os pilares fundamentais e estruturais de danças de matrizes negro-africanas, pesquisadas pela coreógrafa norte americana Kariamu Welsh-Asante (1985), são visíveis em coreografias desses blocos afro e também nas danças sagradas do Candomblé, são eles: a polirritmia ou múltiplos metros, o policentrismo e o holismo.

O Corpo pode aplicar diferentes ritmos para diferentes movimentos evoluindo de maneira integral, podendo a cabeça e as mãos executarem movimentos vibratórios e ao mesmo tempo circulares, enquanto a pélvis contrai, dobrando o ritmos e os pés marcando o metro do tempo. O pilar policentrismo pode ser facilmente observado nestes corpos executando o samba *Ijexá* e o samba *reggae*, os quais se locomovem no espaço de maneira expandida estimulados pelos toques das percussões. Já a filosofia holística que baseia o terceiro pilar, que tem “como uma das características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si” (MARTINS, 2008, p. 120). Estas ações são coordenações motoras transmitidas, oralmente e, aparentemente fáceis de execução, porém, como

um “ser de dentro” destes blocos afro, vejo que estas coordenações motoras exigem determinadas habilidades corporais, pois a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são atividades de forma sutil.

Aproveito aqui para apresentar alguns registros fotográficos de algumas danças por mim criadas com as minhas ex-alunas, como resultado de uma oficina de Técnica de Dança Afro, por mim ministrada no Terreiro São Jorge da Goméia, no bairro de Portão, séde do bloco afro Bankoma, no qual apliquei os pilares fundamentais e estruturais de danças de matrizes negro-africanas de Kariamu Welsh-Asante<sup>9</sup> e a dança senegalesa Sabah. Nas fotografias é possível ver a interligação e a inter-relação com o ritmo, a música, os gestos, o figurino, os adereços e o simbolismo das cores, configurando assim um caráter espetacular.

**Alunas da oficina de Técnica de Dança Afro, durante as suas performances trajando as fantasias do bloco afro Bankoma: Géssica Catarina, Daniela e Liane, demonstrando o nível médio, os movimentos dos braços apontam para o chão.**



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

---

<sup>9</sup> Kariamu Welsh-Asante criadora da técnica de dança africana Umfundalai.

Os movimentos para o nível médio, podem ser vistos na fotografia acima e dançarinas do bloco afro Bankoma: Géssica Catarina Neves, Daniela Queiroz e Liane dos Santos, numa composição coreográfica, em que elas utilizam objetos do seu cotidiano, relacionados com o tema da aula e com a suas personagens, sendo: uma boneca negra, uma sombrinha e uma bacia com água e búzios. Ao fundo do barracão, pode se ver um altar, junto dele o lugar onde ficam os atabaques. Já no lado esquerdo, está o músico percussionista, Cláudio, os instrumentos percussivos e, na parede de trás, está o quadro de Mãe Mirinha e a pintura de um Ofá, símbolo da divindade Òxòssi.

Uma das minhas ex-alunas, Géssica, exemplifica esse corpo, ilustrando a memória épica e a sua história. Assim, ela se expressa 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 a busca como se fosse um escravo levando a madame. (Géssica Catarina, 2008)

**Dançarina Aline Santos, tendo como inspiração a orixá Iansã, divindade ancestral africana, em nível médio, enfatiza também o verbo “segurar”, com uma colher de pau, na sede do bloco afro Bankoma.**



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

Todas as fotos das composições coreográficas aqui apresentadas enfatizam os pilares fundamentais e estruturais de danças de matrizes negro-africanas apontados por Welsh-Asante, sempre relacionados com as práticas cotidianas civis e religiosas da comunidade do bloco afro Bankoma, possibilitando análises dos aspectos poéticos qualitativos. Em uma das sequências de movimentos em locomoção nestes blocos carnavalescos, os braços semiflexionados que se elevam 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.

**Aline Santos, dançando no nível baixo, em relação ao Aiyê (chão). Ela está segurando uma colher de pau, com a cabeça inclinada para baixo, apoiando-se nos cotovelos e parte inferior do corpo.**



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

Concluo que o carnaval é o tempo especial para a espetacularidade das ações, para o envolvimento com a brincadeira e com a virtude, enfim, esta festa possui a sua magia cósmica estimulada e “ocupada pelos valores da riquíssima tradição civilizatória e cultural afro-brasileira” (Luz, N., 2003, p. 102) dos blocos afro ressaltando essas de sociabilidade dessa presença africana nestas criações de uma estética negra. Mesmo o carnaval sendo a

vitrine, na qual os blocos afro buscam também outros patrocinadores e foliões, a sensação de alegria embalada pelo samba, este ritmo amalgamado com a dança e que se tornou gênero musical, instituindo a nacionalidade brasileira.

São corpos que vibram, oscilam, crescem, inter-relacionam-se, transformam-se e decompõem-se como a terra, as plantas, o ar e o mar. Corpos captadores, apreendedores, transformadores, criadores de uma determinada estética. Na minha análise sobre esses corpos negros dos blocos afro, chamo-os de “corpos sujeitos da nossa história”. Prefiro enfatizar o lado positivo desses blocos com a frase escrita pela poetisa Rita Mota na entrada da Senzala do Barro Preto (sede do bloco afro Ilê Aiyê) que diz: “nosso sonho almejado já deu certo, eu vi palha com barro virar concreto”.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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

LUZ, C. P. Narcimária. **Abébé: a criação de novos valores na Educação**. Salvador: SECNEB, 2003.

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

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Morgan na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, de 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dança afro-sincretismo de movimentos**. Salvador: EDUFBA. 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUEIROZ, Delcele Mascarenhas (Coord.). **O negro na universidade**. Salvador: Novos Toques, 2002.

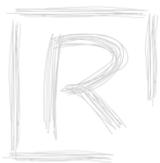
RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

WELSH-ASANTE, Kariam. **African Dance**. USA: Chelsea House Publishers. 2004.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



“O CÃO CELEBRA COM O RABO, MAS MORDE  
COM A BOCA”

pistas iniciais para a produção de uma dança preta

EL PERRO CELEBRA COM SU COLA PERO MORDE  
COM SU BOCA

pistas iniciales para producir una danza negra

“THE DOG CELEBRATES WITH ITS TAIL BUT BITES  
WITH ITS MOUTH”

initial clues for producing a black dance

*Victor Hugo Neves de Oliveira<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Esse artigo tem o objetivo de apresentar a experiência dos quilombos como um ato de resistência colonial, relacionado não apenas com a negação sistêmica da estrutura vigente, mas sobretudo com um modo criativo de organizar possibilidades alternativas e contra-hegemônicas ao sistema social. Partimos da observação das universidades e dos currículos dos cursos superiores em dança como espaços de reprodução de conhecimentos racistas e opressores para tratarmos a possibilidade de uma experiência de aquilombamento na produção científica em dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** aquilombamento, corporeidade preta, racismo institucional.

**RESUMEN**

Este artículo tiene como objetivo presentar una experiencia de quilombos como un acto de resistencia colonial, relacionado no solo con una negación sistémica de la estructura actual, sino principalmente con una forma creativa de organizar alternativas contrahegemónicas al sistema social. Partimos del análisis de las universidades y del plan de estudios de los cursos de educación superior en danza como espacios para la reproducción de conocimiento racista y opresivo para abordar la posibilidad de una experiencia de aquilombamiento en la producción científica en danza.

**PALABRAS CLAVE:** aquilombamiento, corporeidad negra, racismo institucional.

**ABSTRACT**

This article aims to present an experience of quilombos as an act of colonial resistance, related not only to a systemic denial of the current structure, but mainly as a creative way of organizing counter-hegemonic

---

<sup>1</sup> Artista preto. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Artes/ProfArtes. Doutor em Ciências Sociais (UERJ) com estágio doutoral em Antropologia da Dança (Université Paris-Nanterre). Mestre em Ciência da Arte (UFF). Bacharel em Dança (UFRJ). E-mail: [dolive.victor@gmail.com](mailto:dolive.victor@gmail.com). Coordena o Grupo de Pesquisa em Antropologia-Dança.

alternatives to the social system. We start from the analysis of universities and the curricula of higher education courses in dance as the spaces for the reproduction of racist and oppressive knowledge to deal with the possibility of an quilombola experience in the scientific production in dance.

**KEYWORDS:** quilombola experience, black corporeity, institutional racism.

\* \* \*

## Introdução

A imagem do cão que celebra com o rabo, mas morde com a boca dá o que pensar. Dá o que pensar porque leva as pessoas a reconhecerem o conflito em uma mesma figura. A imagem representa uma disputa de interesses, intenções e os modos através dos quais uma mesma entidade pode executar ações antitéticas e contrárias. Expressão popular de rara utilização, a imagem do cão que celebra com o rabo e morde com a boca pode ser associada a inúmeras realidades em nossa sociedade, chamando-nos a atenção para os diversos resultados que podem advir das nossas relações com as coisas, com as pessoas e com o mundo.

Neste artigo, a imagem do cão é associada a educação no contexto universitário; a celebração do cão representa a relação da instituição com propostas vinculadas à manutenção das convenções e a elaboração de teorias progressistas que não buscam ser implementadas, já a agressividade indica a reação às dinâmicas inventivas que buscam, de fato, transformar o panorama hegemônico. Essa imagem funciona como uma metáfora para tratar das relações coloniais que estão arraigadas à experiência universitária em seus processos educacionais.

A educação tem sido utilizada, prioritariamente, como um espaço de reprodução das práticas sociais. Os modelos educacionais vigentes em nossa sociedade promovem a manutenção dos mecanismos culturais que asseguram a conservação da ordem social estabelecida e criam forças produtivas fazendo com que os indivíduos sejam conformados à posição que ocupam na sociedade. (CESAR & NETO, 2019). E, as universidades vem cumprindo, ao longo dos tempos, uma função contraditória e ambivalente, tendo em vista que se de um lado reproduzem as convenções das estruturas

sociais e formam forças produtivas; do outro lado, estimulam e perseguem ações individuais disruptivas, performativas, inovadoras e contra-hegemônicas.

Situada num contexto social opressor baseado em práticas classistas, racistas, sexistas, lgbtfóbicas, em suma, excludentes, as universidades brasileiras são opressoras e localizam a produção do conhecimento em uma lógica produtivista diretamente associada ao mercado financeiro. O projeto de universidade brasileira tem a função de consolidar discursos hegemônicos e de estimular a produção da força de trabalho através da formatação de currículos impregnados de colonialismo e a serviço da promoção e manutenção das desigualdades. Podemos considerar, portanto, que a universidade é um espaço de exclusão cujos processos de ensino-aprendizagem se baseiam em práticas elitistas, discriminatórias e racistas.

Desse modo, apesar de nos últimos anos, com a Lei no 12.711/2012, as instituições de ensino superior brasileiras terem adotado ações afirmativas, por meio de reservas de vagas, como políticas de combate às desigualdades sociais e às reparações históricas, favorecendo a entrada de grupos de estudantes não-brancos nas universidades, devemos considerar que este ingresso não teve automaticamente o poder de fortalecer politicamente os sujeitos não-hegemônicos.

Partindo desse pressuposto, observamos que a educação universitária opera como um espaço estratégico de colonização e dominação, a partir de processos de cooptação dos sujeitos não-brancos para a exploração e subalternidade. Entendemos por colonização aquilo que Santos (2015) compreende por todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio e subjugação. E, depreendemos que participar da universidade reproduzindo, irrefletidamente, a sua estrutura, significa corroborar a exclusão de narrativas, experiências, presenças e corpos não-hegemônicos.

É imperioso entendermos que a universidade não é uma arena neutra, mas sim um espaço de constantes disputas, um espaço de políticas e se faz necessário ocupá-la e transformá-la em um projeto antirracista. O

interesse no contexto universitário, nesse artigo, se situa nos efeitos da colonização na formação dos profissionais de dança. Pretendemos chamar atenção para a urgência da constituição de uma dimensão de aquilombamento (VEIGA, 2019) instaurada por uma rede de produção que busca a promoção de encontros de gente preta com gente preta no contexto da dança produzida nas instituições de ensino superior.

### **Dança e universidade: relações racistas**

Como aponta Aquino (2001), o ensino da dança na história da universidade brasileira é relativamente recente. A formação do profissional de dança, durante a primeira metade do século XX, circunscreveu-se, quase que exclusivamente, aos teatros municipais das grandes cidades. Foi apenas a partir da década de 1950 que se verificou a implantação do primeiro curso superior em dança no Brasil, na Universidade Federal da Bahia (1956). E, é a partir da década de 1990 que se percebe um significativo aumento da oferta de cursos de dança nas universidades brasileiras.

O principal objetivo da inserção da dança no contexto acadêmico foi o de proporcionar uma formação participativa, ativa e criativa onde os processos artísticos e educacionais se relacionassem com os temas contemporâneos. Nas universidades de dança, os indivíduos aprendem a exercer com competência e ética determinados papéis, correspondendo, ao mesmo tempo, às exigências legais do exercício da profissão.

Entretanto, os efeitos da colonização na produção das subjetividades, na elaboração do conhecimento e na definição dos perfis profissionais, apontam para um grave problema no ensino da dança nos cursos superiores: um problema de cunho racista. Os currículos relacionados com a estruturação dos projetos políticos pedagógicos desses cursos privilegiam referências de dança historicamente associadas a uma perspectiva dos centros de discussão de base eurocêntrica e norte-cêntrica, ou seja, hegemônicas. São currículos, portanto, impregnados de colonialismo.

Nesses espaços, os saberes contra-hegemônicos são, constantemente, associados a uma perspectiva folclórica, exótica, étnica e popular. O eurocentramento faz com que se crie uma distância entre os modos de conhecimentos vividos nas instituições de ensino e aqueles outros relacionados com as realidades dos sujeitos. A cultura dos excluídos, das lideranças orgânicas e do associativismo comunitário, da economia solidária, ameríndia, afro-sul-americana, dos nativos, da interculturalidade é aprendida como um fenômeno associado ao passado, uma prática arcaica e tradicional. E, o corpo preto e seus saberes, fortemente, negligenciados.

De acordo com Veiga (2019), o corpo preto é o resultado de uma experiência diaspórica baseada no desterro, na desintegração e na destruição de laços afetivos num sistema político onde o sujeito preto era/e ainda hoje é objetificado como mercadoria. Essa objetificação, marcada pelo desprezo projetado sobre as corporeidades pretas, se dá a partir da negação do valor da pessoa preta como pessoa e se perpetua numa sociedade onde pessoas brancas ocupam posição de poder em detrimento às não-brancas.

Assim, ao limitar-se às conceituações brancas sobre o domínio do movimento, a formação coreográfica no contexto das universidades brasileiras deixa de contemplar uma grande parte das experiências de vida e dos saberes corporais dos estudantes pretos e pretas. O corpo preto é ignorado, na grande maioria das graduações em dança. E, o corpo preto contemporâneo é constantemente ausente.

As subjetividades que integram as minorias étnicas não se sentem representadas nos centros universitários de formação em dança. Os corpos são convidados a integrar e participar de um padrão de execução de movimentos que, muitas das vezes, não dialogam com suas histórias. São violentados de um modo destruidor, sofrem uma violência colonial que inclusive dificulta reflexões sobre os modos de funcionamentos racistas nas aprendizagens e nas construções coreográficas. Aquilo que Veiga (2019) chama de “efeito diáspora”, a sensação de não ser integrado aos modos de produção de conhecimento, de não se perceber pertencente ao ambiente em que se vive e de não ser incluído nas dinâmicas sociais numa posição

equânime com os demais membros da sociedade. Um efeito provocado por políticas contrárias à população preta.

Por isso, afirmamos que vivemos num país antinegro. E, diante disso, se faz imperioso e fundamental pensarmos o fato de, apesar de 54% da população do país ser composta por pretos e pretas, a dança brasileira, desenvolvida nos centros universitários, ser branca. Esse dado nos leva a buscar uma experiência urgente de aquilombamento como um exercício de reorganização epistemológica das produções pretas sobre os temas coreográficos tradicionais e contemporâneos.

### **Aquilombar-se como ação descolonial**

A ideia central do movimento de aquilombamento como uma ação de reorganização epistemológica e valorização das corporeidades pretas nas universidades surge das várias estratégias e mobilizações impetradas pelos quilombos ao longo da história do Brasil. O aquilombamento é, portanto, uma ação contínua frente aos antagonismos que desenham dificuldades para a experiência do corpo preto na vida social. Definir o aquilombamento é criar formas de convivências entre pretos, é fomentar encontros e estruturar agrupamentos, é, em suma, valorizar a pretitude.

Segundo Nascimento (1982; 2006), o fenômeno quilombo caracteriza-se por uma unidade de resistência étnica e política. Em seus estudos, a autora revela que o quilombo se originou entre os povos de origem bantu, os imbagalas, que denominavam de kilombo os ritos de passagem através dos quais incorporavam jovens de várias linhagens à sua sociedade. Assim, o termo indicava os modos organizativos a partir dos quais os sujeitos se incorporavam à sociedade imbangala. Outros significados estendiam-se ao território ou campo de guerra onde se realizavam os rituais de iniciação e ao acampamento de escravos fugitivos a partir dos quais os imbangalas estabeleciam o comércio negreiro com os portugueses.

No Brasil, a primeira referência a quilombos em documentos oficiais data de 1559, mas somente em 1740 as autoridades portuguesas usam o

termo como referência para as habitações de negros fugidos que passassem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tivessem ranchos levantados nem se achassem pilões neles. Essa definição apresentava a fuga como elemento fundamental da formação dos quilombos: a principal estratégia de enfrentamento e confronto ao controle colonial.

A densidade histórica dos quilombos aponta para a realidade do preto no Brasil como uma experiência de resistência, ou seja, explícita a experiência de um sujeito histórico combativo ao sistema opressor. Mas, ao tratarmos de resistência, entendemos a perspectiva do aquilombamento como um processo histórico de luta pela existência. Aquilombar-se é existir, é criar relações.

A experiência de aquilombamento que desejamos instaurar nos contextos universitários não se vincula a fuga, mas ao encontro, a existência, ao ato de dar-se a ver e, com isso, notabilizar-se. Pretendemos defender, assim como Moura (2001) a passagem da consciência do preto fugido para a consciência do preto quilombola que faz do seu corpo, da sua ancestralidade e da sua dança uma expressão de protesto radical. Aquilombar-se é um movimento social transgressor.

Por isso, neste artigo, pretendemos chamar a atenção para o deslocamento da categoria quilombo de uma arena histórica para uma ambiência ideológica como um símbolo de resistência étnica e política. Assim, se outrora a noção de quilombo servia como forma de reação ao colonialismo sistêmico e estruturado socialmente; atualmente, a expressão combate novos modos de dominação, opressão e colonialismo racial.

Entendemos, portanto, que a experiência quilombola é uma experiência de resistência e uma possibilidade de existência em uma sociedade fortemente marcada por lógicas racistas. Um ato de convivência e articulação social baseada em relações solidárias e contra-hegemônicas. Afinal, a ideia do quilombo como confronto à ordem imperial deriva da ampla sociabilidade através da qual vários atores sociais interagem. Um território contra colonial e criador cuja base é a existência étnica e política em relação (GOMES, 1995). Um espaço político contra a opressão. E,

compreendemos que o quilombo representa uma arena de sociabilidade preta, intimamente política, representativa de disputas, lutas, reajustamentos, negociações, alianças e relacionamentos que buscam instaurar o desgaste à ordem e a crise à estrutura.

A experiência do aquilombamento, a partir de um lugar de composição de corpos pretos nas universidades de dança, se configura como um ato de descolonização: uma habilidade não apenas de negar aquilo que está posto como prática colonial, mas de gerar forças criativas a partir daquilo que se nega. Tal qual afirma Santos (2015), a ideia é organizar processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, assim como os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. Promover aquilombamentos é criar ações descoloniais que ressignifiquem de modo consciente os mecanismos de dominação.

### **Sobre danças pretas**

Partimos da ideia de que existe uma corporeidade preta nas universidades de dança do Brasil. E, que essa corporeidade se encontra dispersa pelos mecanismos de dominação acadêmica. Como anuncia Veiga (2019), nosso inconsciente é colonial porquanto a colonização não se baseia apenas na capacidade sistêmica de colonizar territórios geográficos, mas também na capacidade de colonizar territórios existenciais, o inconsciente.

Muitos indivíduos pretos que se encontram nas universidades estão tomados de sofrimento psíquico por serem pretos e experimentam o desejo de se aproximar da branquitude. Esta condição psicológica debilitante, estimulada pelo fato de não se sentirem representados, insere os indivíduos pretos em uma esfera de subjugação e subalternidade.

As universidades de dança ao adotarem referencialidades brancas nos formatos de pesquisa de movimento, nos processos de composição coreográfica, nas repetições de partituras gestuais fazem com que privilégios e exclusões sejam mantidos nas práticas educacionais e artísticas. Por isso,

a crítica à importação de padrões de movimentos brancos é importante, ela questiona campos privilegiados e inaugura possibilidades de se pensar uma educação antirracista. O que nos faz perceber que é necessário reavaliar a presença preta no âmbito da dança.

É sabido que a tradição do pensamento ocidental vem ao longo dos tempos estigmatizando todo modo de produção de conhecimento e de elaboração de práticas artísticas que escapam as lógicas eurocentradas. Esse processo de estigmatização é, constantemente, construído a partir de um viés racista, segregacionista e discriminatório conhecido como epistemicídio.

O epistemicídio é a colonização do conhecimento e a recusa dos saberes de determinados povos. É uma estratégia que remonta ao racismo na produção intelectual consolidada na ação de negar a capacidade dos povos não-brancos de produzir conhecimento. Em lugar de uma ecologia de saberes (SANTOS, 2006) ou de uma convivência e interdependência de modos diversos de saberes, impõe-se um paradigma de conhecimento e de reconhecimento hegemônico, o qual, via de regra, não privilegia a cultura das minorias.

É necessário deslocar o conhecimento hegemônico, branco e ocidental do lugar de referencialidade única e problematizar os modos através dos quais múltiplos processos de aniquilamento das habilidades cognitivas se desenvolvem nas universidades de dança. Discutir o epistemicídio nas universidades é problematizar o genocídio da população preta e provocar a promoção de sujeitos insurgentes e insubordinados.

Acreditamos que o aquilombamento é uma força de recusa, uma potência de insubordinação, uma capacidade de dizer não para as construções hegemônicas (MBEMBE, 2017) e é a partir dessa ideia que provocamos estratégias de ação que podem estreitar laços e possibilidades de convivência entre as pessoas pretas.

No contexto universitário, professores, estudantes, pesquisadores, técnicos administrativos e gestores pretos devem se reunir e buscar soluções antirracistas para as questões que atravessam a experiência das corporeidades pretas. Se os currículos estruturam a produção do

conhecimento a partir de parâmetros eurocêntricos, é necessário criar discussões sobre este currículo, pensar em estratégias de elaborações de novos componentes curriculares e ementas. Se as referências bibliográficas, utilizadas nos diálogos com os saberes, e as aprendizagens dos processos de produção coreográfica estão relacionadas às lógicas brancas é imprescindível convocar e pressionar as pessoas responsáveis pela elaboração dos projetos políticos pedagógicos e encontrar forças e representatividade nos núcleos docentes estruturantes ou nas organizações pretas externas às universidades a fim de promoverem as readequações dos processos e dimensões do conhecimento. Se existe ausência de núcleos de pesquisadores ou professores pretos se faz urgente reconhecer a composição racista dos profissionais envolvidos com as políticas de ensino-pesquisa e pressionar a instituição na elaboração de concursos que considerem e determinem o ingresso de profissionais pretos. Se os projetos de extensão não contemplam as comunidades pretas que apresentam, em sua maioria, altos níveis de vulnerabilidade econômica e social, se faz urgente exigir políticas de reajustamentos sociais e simbólicos.

Reunir os grupos de pessoas pretas em contextos políticos é fundamental para as estratégias quilombolas transgressoras. Esse é o primeiro passo. Mas, existem muitos modos de reunião e, nesse caso, algumas estratégias de aquilombamento podem ser levantadas com o objetivo de estimular e compartilhar procedimentos possíveis: i) seleção e organização de planos de curso que favoreçam a discussão sobre o racismo na experiência social, artística e pedagógica; ii) produção de textos, vídeos e conferências que apontem e promovam as produções coreográficas pretas a partir de formatos acessíveis e democráticos; iii) criação e gestão de grupos de pesquisa e/ou extensão cujos objetivos sejam, prioritariamente, a produção de referências pretas; iv) geração de intercâmbios artísticos e culturais entre pesquisadores, professores e estudantes pretos-pretas e convites para que as populações pretas aquilombadas em contextos externos aos das universidades possam comunicar suas experiências dentro das

instituições de ensino superior; v) organização de eventos com temáticas pretas; dentre muitos outros.

É imperioso que pretas e pretos se reúnam e conversem de modo sistemático e crítico. As intervenções de pretas e pretos no processo de ruptura com as tradições eurocêntricas e norte-cêntricas que desenham o panorama da dança como conhecimento no Brasil adquire forças a partir das experiências de aquilombamento. O encontro entre pessoas pretas é o caminho para que nos recuperemos dos efeitos nocivos da colonização. Uma estratégia para recuperarmos aquilo de que somos feitos.

É, em suma, a experiência do aquilombamento que irá produzir os sentidos na produção de uma dança preta; uma dança produzida por pretos e para pretos. Uma forma de perceber afirmativamente o movimento, a dança, o corpo baseado em princípios descoloniais.

### **Considerações Finais**

Em um de seus escritos intitulado “A Teoria como Prática Libertadora”, hooks (2017) afirma que não é fácil dar nome à nossa dor e teorizar sobre os fenômenos opressores que nos atingem em uma sociedade estruturada a partir de uma lógica patriarcal, racista e capitalista. A autora, então, compartilha ideias sobre a dificuldade de teorizar e o trabalho cognitivo que está relacionado com a experiência a fim de associar a teoria como uma ação libertadora. Para hooks (2017), a conscientização das opressões, muitas vezes, não garante a existência de uma ação ou projeto transformador, entretanto uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer o termo, vivendo práticas significativas e atuações resistentes contra estruturas opressoras.

Faz bastante tempo que busco dar nome à minha dor. A experiência do racismo na sociedade brasileira é intensa e marcada por tensões que envolvem exploração de classe, processos sexistas, a fetichização do corpo preto como objeto de consumo, políticas de capital, silenciamento e apagamento do preto no ambiente de trabalho, etc. No universo das Artes da

Cena, sobretudo na dança, o racismo se apresenta em forma a ausência categórica de professores e artistas pretos e de uma ideia das danças de matrizes africanas como manifestações folclóricas feitas por pretos em ambiências rituais. Estas danças nomeadas de danças afro-brasileiras são qualificadas como processos étnicos, anônimos e ritualísticos. E, muitas das vezes, nos ambientes universitários de produção da dança não se considera uma dança produzida por pretos na contemporaneidade.

Ao longo deste artigo, portanto, buscamos identificar algumas estratégias para descolonizar os modos de produção de pensamento sobre a dança no contexto universitário. Os processos vinculados com as estratégias de aquilombamento são urgentes e não é possível apreender a natureza do epistemicídio sem situá-la em um contexto social mais amplo: o racismo estruturado e historicamente arraigado à experiência do preto no Brasil.

A imagem do quilombo na experiência universitária é um primeiro passo para começarmos a desenvolver a ideia de uma dança complexa baseada na relação entre pretos: uma dança preta. Ao tratarmos, portanto, de uma experiência de dança preta desejamos instaurar um lugar transgressivo a partir do olhar do preto sobre o preto.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Dulce. Dança e Universidade: Desafio a Vista. In.: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Lidador, 2001.

CESAR, Layla Jorge Teixeira; NETO, Joaquim José Soares. O MESPT e a contra colonização da Universidade. **Interethnic@ - Revista de Estudos em Relações Interétnicas**, v. 22, n. 1, p. 116-141, jul. 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: A Educação como Prática da Liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala: Quilombos, Insurreições e Guerrilhas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

NASCIMENTO, Beatriz. My Internal Blackness. **Journal Village Voice**, New York, 1982.

\_\_\_\_\_. O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra. In.: RATTIS, Alex. **Eu sou Atlantica**. São Paulo: Instituto Kuanza, p. 117-125, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

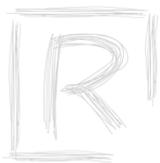
SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significados**. Brasília: INCTI/UNB, 2015.

VEIGA, Lucas Motta. Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta. **Fractal: Revista de Psicologia** – Dossiê Psicologia e epistemologias contra-hegemonicas, v. 31, n. esp., p. 244-248, set. 2019.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



A POÉTICA DO ENSAIO NA  
TRADUÇÃO AFRODIASPÓRICA:  
um experimento com *Peau Noire*,  
*Masques Blancs*, de Frantz Fanon

LA POÉTICA DEL ENSAYO EN LA  
TRADUCCIÓN AFRODIASPÓRICA:  
un experimento com *Peau Noire*,  
*Masques Blancs*, de Frantz Fanon

THE POETIC OF ESSAY IN  
AFRODIASPORIC TRANSLATION:  
an experiment with *Peau Noire*,  
*Masques Blancs*, by Frantz Fanon

*Edson César de Sousa Sobrinho*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este ensaio deseja, como proposta, construir críticas aos modos possíveis de tradução entremeando a própria forma e a composição poética das realidades afrodiaspóricas (prático-teóricas). Para tanto, utilizarei o corpo textual de fragmentos da obra *Peau Noire, Masques Blancs* (1971) de Frantz Fanon, escritor, médico antilhano e ativista negro, como texto base. E, a partir desses fragmentos em prosa, traduzir em forma de poesia (ao que nomeio aqui de ensaio poético), com o objetivo explícito de acentuar as possibilidades tradutórias em rearranjo com as questões da negritude.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensaio, Literatura Negra, Negritude, Poesia, Poética

**RESUMEN**

Este ensayo desea, como propuesta, generar críticas sobre los posibles modos de traducción, entrelazando la forma misma y la composición poética de las realidades afrodisporicas (práctico-teórico). Para eso, utilizaré, como base, el cuerpo textual de fragmentos de la obra *Peau Noire, Masques Blancs* (1971) de Frantz Fanon, escritor, médico antillano y activista negro. Y, a partir de estos fragmentos en prosa, traducir en forma de poesía (lo que yo llamo aquí un ensayo poético), con el objetivo explícito de acentuar las posibilidades de traducción en reordenamiento con las cuestiones de negritud.

**PALABRAS CLAVE:** Ensayo, literatura negra, negritud, poesía, poética

---

<sup>1</sup> Professor de língua e literatura francesa, Tradutor e Escritor. Atualmente, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura como doutorando em Crítica e processos de criação em diversas linguagens (Crítica Textual Moderna), sob a orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Arivaldo Sacramento, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Bolsista. E-mail: [ce.sz@hotmail.com](mailto:ce.sz@hotmail.com).

**ABSTRACT**

This essay aims, as a proposal, to construct criticisms of the possible modes of translation, intermingling the form and poetic composition of the aphrodisporic realities (practical-theoretical). For that, I will use, as a base, the fragments of the work *Peau Noire, Masques Blancs* (1971) by Frantz Fanon, writer, Antillean doctor and black activist. And, from these prose fragments, translate in the form of poetry (what I call here a poetic essay), with the explicit aim of accentuating the translational possibilities in rearrangement with the questions of *négritude*.

**KEYWORDS:** Essay, Black Literature, *Négritude*, Poetry, Poetics

\* \* \*

**INTRODUÇÃO**

Se tentarmos ensaiar alguma compreensão dos estudos tradutórios no transcorrer dos diferentes períodos históricos, o que se pode realçar, em um primeiro instante, é a diversidade teórica acerca do que se entende sobre o que é uma tradução. Ou ainda, acrescento, uma multiplicidade de compreensões sobre a forma de traduzir, de analisar as traduções e seus métodos variáveis, que parecem navegar num mar de absoluta instabilidade. Por isso é possível, com alguma prudência, afirmar que, em seu decorrer histórico, os Estudos da Tradução nos legaram uma multiplicidade teórica que, em larga medida, se constituiu com o intuito de julgar os resultados das traduções como produto infiel do original, cópia ou mesmo descaracterização autoral (MILTON, 1998). Com o mesmo cuidado, é possível também dizer que já há uma diversidade considerável de teorias e reflexões que vão de encontro às concepções canonizadas, desestabilizando-as ainda mais. Há algum esforço nesse sentido (GENTZLER, 2009). Por essas variantes, pretendo me localizar.

Assim, diante de um cenário cujos modos teóricos pertencem a uma tradição (a do ocidente eurocentrado) em que a própria lógica jugula as possibilidades de se pensar *com* a tradução e não *a* tradução, interrogo-me: com quais perspectivas teóricas devemos analisar os processos tradutórios? É preciso salientar, ainda, que a ideia de tradução continua perigosa (na episteme ocidental) como algo que existiu sempre e oportunamente como um delito lógico, de uma lógica crucial, pois que sacrifica e submete tudo em *pares*, no maniqueísmo binário, em sua máxima redução.

De qualquer forma, essas questões da história da tradução, cujas respostas nem suspeito (posto que ainda estão em disputa), não serão os caminhos prioritários para esta abordagem a que me disponho pois, para mim, talvez nem sejam as questões mais imperativas. Ainda assim, são questões importantes para o campo da tradutologia em geral (GENTZLER, 2009) porque, em qualquer desses pontos apresentados ou em alguma *tentativa* de responder a essas perguntas, o mais importante é a evidência dos muitos pontos que se entrecruzam – e se multiplicam, e é nas sendas desses pontos entrecruzados que, a meu ver, reside a contemporaneidade dos estudos tradutórios.

Entretanto, proponho neste ensaio um modo tradutório sem uma grande literatura teórica e prática existentes. Algo que exige, sob muitas adversidades, a reflexão contínua das formas e outros apelos teóricos. Essa outra forma, a que chamo, transitoriamente, de tradução afrodiaspórica, tenta conjugar modos e pensamentos negrorreferenciados cujos objetivos são próprios aos lugares assumidos, seja prático e teórico. Inclusive, por rebelar-se da teoria canonizada inserindo-se numa prática em desenvolvimento.

Por esses motivos, e dada a circularidade das questões tradutórias, o que urge sob nossa perspectiva é tentar uma abordagem ainda mais atual (mais *local*) e, desse modo, considerar questões de outras relevâncias. Portanto, é urgente reinspectar a geografia das questões, e daí deixar advir outros imaginários, a diversidade das poéticas (CAMPOS 1969; PAZ 2007). Assim, dentre algumas questões, relevarei se: há a possibilidade de uma tradução sob o crivo “racial” e como essa abordagem pode ser feita teoricamente? É possível que a tradução de autores da raça negra possa fazer-se ecoar, enquanto *diferença*, dentro das questões gerais da tradução, como? Independente das respostas possíveis, é preciso lembrar que a maior parte das teorias sobre a tradução estão fundamentadas nas epistemologias eurocentradas e, por isso, estão em muitos casos impossibilitadas, pela própria lógica, de estabelecer analogias teórico-históricas que comportem autores e autoras da raça negra. Ou mesmo, para todos aqueles nomeados

como o *Outro* da “cultura”, no limite, toda *diferença* como discurso. E, coincidentemente, tanto a ideia de tradução como a ideia desse *Outro* cultural (que são, neste trabalho, os autores da raça negra) ocupam, na lógica binária ocidental, o lugar da exclusão.

Esses autores e autoras, mesmo que sob a forma de texto-escritura, mas com experiências culturais distintas, não se vinculam historicamente a esse pensamento (que chamo também de continental). Esse estrito lugar, apesar de realçado, não nos convoca para pensarmos de forma “alterna” a ideia de tradução. Assim, relevo a diversidade para, então, bordejar as circunstâncias materiais e formais, temporais, históricas e mais tudo aquilo que possamos ressaltar numa cultura outra em seus modos próprios - na sua própria complexidade do tempo e espaços compartilhados e culturalmente ressemantizados (GLISSANT, 1997, 2007; MARTINS, 2007, SODRÉ, 2007).

Igualmente, meu trabalho como tradutor de textos produzidos – racialmente marcados – por autores e autoras negras não é retirar/levar a autoria ao tradutor, coadunando o Eu (do autor) com o Eu (do tradutor) transformando o texto em um “Nós”, dando à tradução a existência como um texto novo, fundador, original. Não que essas qualidades estejam proibidas ao texto-traduzido. É que o “Nós” proposto aqui é uma multiplicidade de vozes ultrapassantes à relação binária. Mesmo que em pé de igualdade como numa fórmula teórica: autor-é-o-mesmo-que-tradutor. Essa igualdade, não se dá tão somente no campo teórico, mas na construção de um imaginário onde esse campo seja possível. Outra geografia. Contraditoriamente, esses lugares já existem. Espalhados em arquipélagos – que não estão ilhados – por *todo-Mundo*, ou *Tout-Monde* como pensa o filósofo antilhano Édouard Glissant (1997). No entanto, neste momento, não nos aprofundaremos nisso, mas ressalvo como questão fulcral que circunda a questão da autoria e tradução e que se adorna de molduras próprias quando observamos as questões dos povos negros em diáspora.

Dito isso, este ensaio-experimento, se comprometerá em traduzir trechos da obra *Peau Noire, Masques Blancs* (1971), do médico psiquiatra, escritor e ativista negro nascido nas Antilhas, Frantz Fanon. Ressalto que

as traduções partirão do texto em prosa, escrito em francês, mas tomarão a forma de poesia neste ensaio. Assumo, desde já, a precariedade das ressemantizações, ressignificações que alinharão as poesias aqui apresentadas. Essa precariedade nada nos diz sobre a qualidade de um ou outro texto, apenas enfatiza o trânsito teórico comum a toda prática em constante transformação, tradução. Pois, além de ser questões complexas para a tradutologia, é ainda mais e rarefeita em trabalhos que assumam a maneira de uma crítica afrodiaspórica em tradução. Não havendo, ao menos em língua portuguesa, muitos livros e textos que tratem especificamente dessas questões, insisto, no campo dos estudos tradutórios.

Por isso, antes ainda de apresentar a tradução, explorarei a vastidão das formas “ensaio” como “poética” para tracejar um caminho possível entre a tradução como poética e o ensaio como tradução formal sem acabamento. Ou seja, os textos traduzidos que serão apresentados neste trabalho serão também um ensaio-poético tradutório. Um experimento afrodiaspórico no campo da tradução. Por esse motivo, tomarei caminhos discursivos que possam aproximar a forma ensaio de uma poética em direção ao campo da tradução, a saber.

## **O EXPERIMENTO ENSAIO COMO FORMA POÉTICA EM TRADUÇÃO**

Perturbar o hábito. Trazer para o texto algum hálito. Fazê-lo roçar orelhas. Levar para a teoria todo corpo, alguma poesia. Tropeçar em motivos. O mote, a glosa! Se cercar de imagens. Isso não é uma dialética, é mais um diálogo, uma relação.

Agir, o quanto antes, por um *sendo!*

Desse modo, como elaborar sob forma de texto algo que incite o seu próprio abandono, de sua forma como encerramento? Para mim, essa é uma questão norteadora do valor do texto. Acredito que todo texto (escrito) tenha que tentar. Ser uma tentação para o seu abandono. Ser um abandono como

conhecimento, uma tradução. O texto quer-se corpo. Ser uma dança e não, simplesmente, um par. Jamais um fim, para não ser termo, juízo.

Não que o texto deva ser relevante para a alguma ação. O texto-ação, textuação. Também não é necessário que seja uma pedagogia. Muito menos uma fundamentação ideológica para um despertar. Apesar disso, por princípio, nada excludo. Imagino, tudo que sonha deva acordar. Tudo que retina parece brilhar. Toda escritura deveria exigir o seu engano. Como se necessário *vagar* um lugar para o leitor ocupá-lo, *iluminá-lo*. O olho é o lugar da luz. Um vagar *lúmen*. Por isso, um ensaio. Essa *forma* que não admite um acabamento, por *preferência*.

Aqui, o digo, segundo um ritmo que

É preciso, igualmente, apreendê-lo a partir do movimento contínuo de sua constituição, que se dá através do diálogo, entre outras coisas, com aquilo que Senghor chamou de “as novas revoluções filosóficas”, as quais contribuíram para “as novas revoluções científicas”, para a emergência de um “novo método”, para uma nova maneira de pensar e de viver com a qual precisamente a Negritude **coincide** (DIAGNE, 2017, p.26, grifo meu).

Uma questão formal essa *co-incidência*? Sim, na medida em que esse formal não seja o modo de acabamento. E, por outro lado, o modo pelo qual o corpo (também, de um texto) é a sua própria expressão formal. Esse traço, (modo) característico de um corpo-texto, *co-incide* com a negritude (aqui o sentido é mais espectral que conceitual). É um infra/conceito, na medida que a ideia formalizada do negro encontra o panorama conceitual de um *estar-no-mundo* negro conhecido por negritude, mas, não remete a um estar genérico e expansível indiscriminadamente. Todavia, não invoco nesse momento a negritude como um conceito formalizado, mas nem por isso o torno ilegítimo como fazem “muitos negros” que “acreditam neste fracasso de legitimidade e declaram uma guerra maciça contra a negritude” nos diz Fanon (2008, p.15), ao que prontamente, acrescenta ser um

[...] racismo dos negros contra o negro [que] é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. Eles literalmente tentam olhar sem ver, ou ver apenas o que querem ver. Este narcisismo funciona em muitos níveis. Muitos brancos, por exemplo, investem nele, já que teoricamente preferem uma imagem de si mesmos como não racistas, embora na prática ajam frequentemente de forma contrária (FANON, 2008, p.15).

Por isso, admito a negritude como qualquer forma possível de si como identidade negra e assim se identificar como *presença* no mundo. Melhor, no Diverso das formas possíveis de sê-lo. Como uma interdição ontológica de encerrar-se a si mesmo, em um si-mesmo. O contínuo abandono das formas de ser, pelas formas do *sendo*. Isso talvez possa ser inscrito em um hábito, em um modo agir-pensar, em uma expressão cultural própria. Um pensamento que se experimenta numa tentativa, em uma relação. Um ensaio. Uma tradução de uma prosa em poesia, por exemplo.

Daí o ensaio bem que poderia ser o “fim do livro e o começo da escritura” (DERRIDA, 2006, p.7). Pode ser o que se escreve entre as linhas escritas. O rabisco. A nota. E, “não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a *extensão* do conceito de *linguagem* apaga todos os seus limites” (DERRIDA, 2006, p.7, grifo meu). Também por isso, “atribuímos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo [...]” (FANON, 2008, p. 33). Além do mais, a *extensão* é a forma de um pensamento geográfico, um apontar para o mais adiante ao invés do fincar raízes profundas numa História tal como numa saga ou uma odisseia. Pois, sem o seguro retorno ao lar que essas formas prometem, por outros modos a geografia afrodiáspórica tenta avisar de que algo acontece aqui-ali, lá-e-cá. Como em uma placa que desvia para o atalho, o atalho que não se quer caminho.

Portanto, para mim, o ensaio me serve como tentativa, como preferência ou não a alguma forma, sem que isso seja uma negação, sem que disso possa emergir uma antinomia. É uma fórmula inacabada e sem acabamento. Um impossível que se quer possibilidade. Aquilo que não espera para ser uma ação, o é. Ou, como um pensamento *baobá* que teço aqui: com a cabeça fincada na terra, no lugar, mas, com as raízes suspensas no espaço aberto. É um pensamento local, de outra forma, em suspenso e envolto com o mundo. Com o detalhe, mas, na totalidade.

Por isso mesmo, a *fórmula* ensaio não requer uma apresentação formal. Não há necessariamente uma. O que há, creio eu, de Michel de Montaigne até nossos dias, é que o ensaio é uma *escritura* que se arranja

sem desejo necessário. E apesar desse autor citado, não me refiro somente ao ensaio como forma filosófica. É apenas para seguir a *extensão* dos olhares diversos, um ensaio cujo objetivo específico é um *sendo-necessário*. Aliás, somente um *sendo*. O ensaio, entretanto, não me parece ser, por outro lado, um simples inventário. Um levantamento. Uma placa de contramão. Um recenseamento geográfico.

O ensaio é querer-dizer. Mas, e acima de tudo, é um querer-ouvir. Um querer-dizer-ouvindo, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p.33). O ensaio escuta em diversas direções enquanto observa algumas coisas. Assim como um *lúmen* é uma medida de luz em todas as direções. O ensaio é *vago*. Não espera sobrevida. O ensaio reflexiona, mas imagina. Cheira, mas também mastiga. O ensaio conversa e silencia. Faz dizer e se cala. A meu ver, a forma mais justa por ser a menos ajustável. Exatamente por não ser forma. Mas por, talvez, transmitir alguma forma, algum modo de existir. E o ensaio resiste, pois, nunca terminado, também não pode ser método. Ele é sempre superado, suplementado pois, é uma exigência sua. E a ele recorreremos porque único, como tradução tal qual poesia, uma poética. Sem modo e sem forma, não serve de modelo. Se servir, talvez, tenha encontrado o seu limite. Esgaçouse. Se tornou útil demais como práxis cuja tentativa objetificante emula uma voz da alguma ciência categórica. Essa ciência que ao tornar objeto, mesmo um texto, insiste também em explorar o seu esgotamento. E sobretudo por esse motivo que não me enveredo nessa vontade-objeto. Pois, de um modo ou outro,

Todas as formas de exploração se parecem. Todas elas procuram sua necessidade em algum decreto bíblico. Todas as formas de exploração são idênticas pois todas elas são aplicadas a um mesmo “objeto”: o homem. Ao considerar abstratamente a estrutura de uma ou outra exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é repor o homem no seu lugar (FANON, 2008, p.87).

E para não seguir esse desejo de fazer ciência, tento o ensaio como poética, esperando para dizer enquanto se deixa apenas imaginar, e o diz ainda assim. E neste trabalho, mesmo aparentemente restrito ao literário, não me restrinjo ao texto escrito.

Portanto, atravesso as questões tradutológica, as tomando a partir da ideia de Relação no sentido glissantiano. Assumindo, por tal, como um *imprevisível*. Percorreremos, assim, esses imprevisíveis através do imaginário, como propõe Édouard Glissant (2007) - mais a frente, veremos como pensa essa ideia, da tradução como relação, a qual insiro as mútuas traduções (texto alvo – tradutor – texto de partida).

Então, como ensaiar? Já não se sabe. Não sei. Assim, por não saber o que esperar deste ensaio, aconteço num fazer-ato. Em um produzir ações no momento mesmo em que se necessite dizer-fazer, feito uma tradução, em direção a um deslinde do texto. Da prosa para a poesia. Da poética como tradução. Seja pela forma ao criar imagens. Do texto para qualquer extremo. Da teoria como caminho para alguma poesia. Do ensaio como *poética*<sup>2</sup>. E, acima de tudo, da poesia como todo desejo. Seja de *Multidão*, seja de *Sobrevivência*. Mas também, como forma de viver e ver, como um *preferiria não!*

Por isso mesmo, aqui, a ordem é o trânsito. Andaremos. Sairemos de um ponto e chegaremos a outro sem percorrermos a previsão do caminho. Talvez a sorte num vaivém. Como numa tradução onde

Diariamente as palavras chocam-se entre si e emitem chispas metálicas ou formam pares fosforescentes. O céu verbal se povoa sem cessar de novos astros. Todos os dias afloram à superfície do idioma palavras e frases, minando ainda umidade e silêncio [...]. (PAZ, 1982, p. 42).

Com essas rogativas, destituo o lugar seguro das relações tradutórias prosa-prosa em movimento prosa-poesia, estabelecendo com o processo tradutório não o esquema dicionarizado ou formal, mas experimental e ensaístico, possível e legível como poesia. Da língua francesa numa poética de um autor negro para a língua portuguesa numa poética de um tradutor também da raça negra. Sem que com isso, a fixidez racializante seja todo o domínio posto que, como antes mencionado, não nos encerra a criatividade de ser, mas nos abre ao infinito das maneiras que a diáspora negra já nos supõe, propõe e faz saber. Assim, a linguagem dos corpos não

---

<sup>2</sup> Tal como em Édouard Glissant, acerca da poética. Uma relação. Uma poética em relação. A poesia estabelece-se em relação; e toda relação se ata poeticamente.

subjaz completamente ao esquema de representação das línguas, há outras linguagens para além delas e ou das suas possíveis traduções.

## A LÍNGUA DA POESIA OU O CORPO DA TRADUÇÃO

Por tudo dito, uma tradução verbal exige mais que a relação entre-línguas. Como já expressei anteriormente, me estabeleço para a construção de um corpo-texto a ser determinado de modo genérico por tradução, da língua francesa para a língua portuguesa do Brasil, de trechos do ensaio *Peau Noire, Masques Blancs* (1971) escrito por Frantz Fanon. Para, então, experimentar com o processo tradutório a relação prosa e poesia que se dá, de forma imprevisível, inaugurando, tal como um *acontecimento*, um tempo-espaco próprios. Propondo-me redigir em português, “esta última escritura [que] é também a primeira escritura (DERRIDA, 2006, p. 29), uma tradução poética partindo de texto teórico em prosa.

Ou seja, a escritura desse novo texto, essa tradução, que é também uma última escritura de um texto e por isso mesmo a primeira (do seu próprio tempo) possa ir ao encontro (geográfico) de um conhecer parcial das realidades afrodiáspóricas em ambientes diversos e não circunscritos pelas fronteiras da língua nem pelos encerramentos das formas. Deixando-se entrever os possíveis, as maneiras próprias de ser e estar. Para expor um ou outro corpo em suas experiências convenientes e compartilhadas.

Sendo assim, traduzir pode ser também *riscar* dando a ver a(s) lógica(s) própria(s) do(s) signo(s), de suas ideias, rasurando signos e dispondo símbolos. Escrevendo sem substituir. Empregando o novo que se diz em outra língua. A cindindo quando necessário, a tomando quando possível.

No entanto, além do processo próprio relativo à palavra, o corpo da tradução empreende-se numa realidade extralinguística com aqueles que escreve com o próprio corpo suas experiências nas línguas. Tal situação não é alheia ao tradutor. Não pode ser superada pelo estabelecimento das línguas em suas diferenças. Não nos opomos, completamente, a essas

distinções, mas relevo, em meu texto, a urgência de como essas línguas foram sedimentadas através das fronteiras coloniais e das experiências dos povos nessas geografias. Essa situação, nos abrange tanto a mim na função de poeta-tradutor, bem como a Frantz Fanon, autor. Além do mais, tal movimento açambarca-nos a todos, pois,

No momento queremos mostrar porque o negro antilhano, qualquer que seja ele, deve sempre tomar posição diante da linguagem. Mais ainda, ampliaremos o âmbito da nossa descrição e, para além do antilhano, levaremos em consideração qualquer homem colonizado. Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (FANON, 2008, p.34).

E com as experiências desses povos,

[...] sem dúvidas, aportamos o curso de todo conhecimento, quando nos esforçamos por compartilhá-lo, de todos aqueles que meditados e revolidos há muito tempo e, de minha parte, dos poucos pressentimentos em que fui tomado para escrever e que transcrevi sem cessar, ou traí por insuficiência, na escritura. (GLISSANT, 1997, p. 15)<sup>3</sup>.

Dessa forma, retomando a ideia de Relação de Édouard Glissant, é como uma prática de compartilhamento de todo conhecimento, de toda experiência. Observada mais acima em Fanon, como essa posição diante da linguagem e, ainda antes, do *ser-para-outro*. Mesmo que insuficiente, frágil. Precária como tradução.

Esse conceito, o de tradução, além de um experimento, de um fazer com a linguagem – em Relação, se dá ou

[...] realiza-se pela convivência parelha de códigos e sistemas em si diversos que convivem simultaneamente em um registro terceiro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja, no processo, ofuscamento total de sua individualidade originária. Aqui os sistemas encostam-se por meio de um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente (MARTINS, 1997, p.31).

Conceito opaco. Impossível de ser atravessado/estabelecido em completude. Assim, esse apagamento (que é rasura) é sobretudo um ofuscamento. Por isso, o que aqui escrevo (traduzo) transborda do outro para mim e vice-versa, em versos, em poética. Por tal,

---

<sup>3</sup> Todas as citações de Edouard Glissant (1997), apresentadas neste ensaio, foram feitas por mim.

Esta será minha primeira proposição: lá, onde os sistemas e as ideologias falharam, e sem renunciar de forma alguma à recusa ou à luta que se deve realizar em seu local particular, prolongaremos para mais adiante o imaginário, por um infinito estilhaçamento e uma repetição ao infinito dos temas da mestiçagem, do multilinguismo, da criouliização. [...] (GLISSANT, 1997, p 18).

Pois, mesmo que o “tempo” em/caminhe num sentido e a escritura em outro (ambos lineares), ainda, uma força *imaginária*, como episteme, é capaz de pensar no corpo o encontro entre esses dois opostos em *modus* possíveis. Porque, são conduzidos por um tipo de pensar que “refuta”,

[...] dessa forma, toda culminância de possessão. Ele cinde o absoluto do tempo. Ele abre, nestes tempos difratados em que as humanidades de hoje multiplicam entre si, por conflitos e maravilhas. Ele é a errância violenta do pensamento que partilhamos. (Também para mim, de grito em palavra, de conto em poema, do *Sol da Consciência à Poética do Diverso*, essa suspeição) (GLISSANT, 1997, p.20).

Essa errância, não

[...] figura uma trilha inacabada onde tropeçamos sem recursos, nem um beco fechado sobre si mesmo, que faz fronteira com um território [...] é a maneira opaca de ensinar-si o galho e o vento: ser-si, derivado ao outro. É a areia na verdadeira desordem da utopia (GLISSANT, 1997, p. 20).

Ou ainda, é uma forma compósita de pensar, pois que ainda se abre ao novo. Ao incerto, uma opacidade. Numa teia de comportamentos atribuíveis a uma serie muito complexa de informações, formações e ações diárias, alimentando ou construindo essas ações em tecidos. “Águas. Mares. Travessias. Diásporas.” (MARTINS, 1997, p. 25).

E, nesses tecidos, são percebidos

Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, p.25, 1997).

Lembrando, no mesmo gesto, que a tradução é uma arte da fuga, admitindo, desde já, ser a Tradução, a Relação do Eu através de uma renúncia em direção ao Outro. Ou melhor, do Uno ao Diverso. Pois,

*O pensamento da mestiçagem*, do valor trememente não somente das mestiçagens culturais, mas, mais densamente, as culturas de mestiçagem, que talvez nos preservam dos limites ou das intolerâncias que nos ameaçam, e assim, abrirá novos espaços de relação (GLISSANT, p. 15, 1997).

Reafirmo, assim, que este ensaio-experimento trata de culturas próprias em que o processo de mestiçagem etno-cultural não se deu como um evento controlado, nem como uma resultante hierarquizada passível de síntese. Não é, portanto, uma maneira previsível de chegar a algum lugar. Mas, um modo de se relacionar que se encruzilhou e teceu culturas multivocais - em uma constante de contrastes de relações culturais ressignificadas durante o período colonial até os nossos dias. Como hábitos e modos culturais, práticas e processos relacionais. Assim, o sigo com a tradução em seus muitos modos e

Esse processo de cruzamentos tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de *performances* culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo-se numa reengenharia de sua significância. A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas (MARTINS, 1997, p. 26).

A encruzilhada, portanto, “é *locus tangencial*” entre duas ou mais “‘zonas’ culturais, convocadas em um local de encontro. Assim como, uma língua crioula atua a partir de ‘zonas’ linguísticas diferenciadas, para que daí escape a sua matéria inédita” (MARTINS, 1997, p. 26). De tudo dito, então, evoco o lugar onde experimento essa tradução afrodiaspórica, reafirmando que esse título, longe de ser conceito, é a matéria legível desses diálogos, opacidades, relações e encruzilhadas que distam da ontologia das línguas e das formas representacionais dos textos, dos corpos e dos modos. Por esses motivos, não enveredarei em explicações técnicas sobre as decisões autorais na composição das traduções, nos motivos que me conduziram a traduzir uma ou outra palavra.

Igualmente, a tradução prosa para poesia nada mais é que um instante, uma leitura, uma tradução cujo conceito só é formal na medida em que apresento, como neste ensaio, um texto formado por desejos poéticos, experimentando e o escrevendo já sem rasuras mesmo que criado por elas. São, como já dito, renúncias múltiplas que observa uma nova realização inédita como relação. Próprias a uma tradução.

De tal forma, a Relação, nesse *locus tangencial*, não é um encontro de simples trocas ou substituições entre sistemas de pensamento. É uma

maneira própria de lidar com aquilo que é único e que por isso me leva ao diverso. Uma maneira de perpetuar o encontro. Pois, em nossas enegrecidas culturas, a responsabilidade social para a construção de uma identidade coletiva é muito mais *intensa* por se saber imprevisível. E a sua dinâmica (incrível) exige a manutenção ainda – apesar das novas e modernas redes tecidas na modernidade, p.ex. com a internet – de muito contato social, das re/interações dos corpos para que se manifeste e delineie os traços que desenrolei durante esta escritura. Como experiência diária que é compartilhada de muitas formas.

Assim, mesmo não havendo, inicialmente, um abandono da ideia de representação ela nos serve, aqui, como caminho-processo para o refazimento da própria ideia de representativa, reconduzindo-a em direção a uma mentalidade onde o *imaginário* possibilite ações de outra ordem. Para um imaginário onde as ciências (como episteme) possam necessariamente, desde já, agir por uma abertura. Pela qual, a Relação seja a Poética das mãos que *é-laboram* as mais novas paixões, o *multilinguismo* dos corpos, logo das traduções. Isso é, o local e o global, o detalhe e a totalidade, a poesia do trânsito no mundo. Pois que parto das reinscrições dos povos negros em geografias diversas e sob essas condições, nos diz Édouard Glissant, sobre as formas manifestas dos povos negros em diáspora,

[...] não saberia se fixar, se encerrar, se inscrever em essências, em identidades absolutas. Consentir que o sendo muda enquanto permanece não é abordar um absoluto. O que perdura no compartilhamento, mudança ou troca, é talvez a propensão ou a ousadia para mudar. Eu os apresento como uma oferenda a palavra crioulação, para significar este imprevisível de resultantes inauditas, que nos guardam de sermos persuadidos de uma essência, ou de ser uma rigidez exclusiva. (GLISSANT, 1997, p. 26).

Por esses caminhos, já tracejei, pela episteme de corpos negros, a linguagem (*a palavra*) como uma oferenda. Oferenda intensamente ritualizada por Leda Maria Martins, guardiã da sabedoria de muitos encontros, na *encruzilhada* que conduzimos quando conduzidos.

Enfim,

(Eis que, evocando as línguas ameaçadas, as linguagens em suspensão, volto para outro dos meus lancinamentos e repito a minha palavra, como um eco estriado em argila que, por sua vez, grava em calcário frágil. É para magnificar os

exaurimentos que sobressaem entre línguas e linguagens o exercício da tradução:) (GLISSANT, 1997, p.28).

Para Édouard Glissant (1997, p 28), então, “devemos consentir neste exaurimento, e essa renúncia é a parte de si mesmo, que em toda poética se abandona à outra. ” Saibamos, então, o que tudo isso que convocamos pode nos oferecer de matéria inédita, de uma nova poética como prática tradutória.

## A PROSA, A TRADUÇÃO E A POÉTICA

Por fim, apresentarei as traduções dos trechos escolhidos do livro *Peau Noire, Masques Blancs* (1971) de Frantz Fanon, para esse experimento em poética afrodiáspórica. Entretanto, é necessário ainda dizer que os textos que se seguirão não acompanharão de qualquer explicação teórica, demonstração das soluções ou opções tradutórias por diversos motivos. Entre eles, a medida desse ensaio ficaria comprometido e também não é nosso objetivo neste momento. No entanto, seguirão em notas de rodapé os trechos selecionados em língua francesa. Dessa forma, torno mais acessível os textos que circundam a minha tradução para apreço e curiosidade. Enfim, segue-se os textos em forma de poesia-ensaio:

**Outros, Eu!**<sup>4</sup>

ancorado ao mundo,  
tomado, quis fazê-lo emergir em sentidos,  
minha alma plena do desejo de estar  
em sua origem, mas nele  
me descobri objeto em meio  
a tantos outros,  
  
soterrado por esta objetividade  
aniquiladora,  
te implorei!  
seu olhar libertador, sobrefluindo meu corpo  
bruscamente polido, dá-me de outra vez  
a leveza perdida e, arrancando-me do mundo,

---

<sup>4</sup> J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets. Enfermé dans cette objectivité écrasante, j'implorai autrui. Son regard libérateur, glissant sur mon corps devenu soudain nul d'aspérités, me rend une légèreté que je croyais perdue et, m'absentant du monde, me rend au monde. Mais là-bas, juste à contre-pente, je bute, et l'autre, par gestes, attitudes, regards, me fixe, dans le sens où l'on fixe une préparation par un colorant. Je m'emportai, exigeai une explication... Rien n'y fit. J'explosai, voici les menus morceaux par un autre moi réunis. (Frantz Fanon, 1952, p.89)

mostra-me ao mundo!

então, no mundo,  
diante do seu declive, faço trincheiras.  
(aninho-me)  
e o outro  
por gestos,  
atitudes,  
olhares,  
me fixa  
numa corante mistura,  
e daí, uma cor.

mesmo exaltando-me exigi explicação...,  
fora inútil,  
explodi!  
Eis aqui os pedaços de mim  
reunidos por tantos  
dos meus  
outros,  
Eu!

#### **Os tambores do Mundo<sup>5</sup>**

ai! o tam-do-tambor voceja a mensagem cósmica,  
apenas tão preta posso  
dizê-la,  
desemaranhá-la em reverberações,  
vibrações  
que atravessam o mundo  
com calcanhares vigorosos contra os flancos do mundo,  
ajeitando o nó da sua gravata  
como o sacrificador  
entre-mirado por sua vítima.

[o sacrifício serviu como meio  
entre mim e a criação –  
já não reencontrei as origens,  
mas a Origem.  
e uma vez mais, é preciso  
desconfiar do ritmo,  
da amizade Terra-Mãe,  
esse casamento místico, carnal  
do grupo e do cosmos.]

sangue!  
sangue!... nascimento!  
vertigem que me adorna!  
três partes de mim abismadas

---

<sup>5</sup> Eia! le tam-tam baragouine le message cosmique. Seul le nègre est capable de le transmettre, d'en déchiffrer le sens, la portée. A cheval sur le monde, les talons vigoureux contre les flancs du monde, je lustre l'enclure du monde, tel le sacrificateur l'entre-deux yeux de la victime. Sang! Sang!... Naissance! Vertige du devenir! Aux trois quarts abîmé dans l'ahurissement du jour, je me sentis rougir de sang. Les artères du monde, bouleversées, arrachées, déracinées, se sont tournées vers moi et elles m'ont fécondé. Le sacrifice avait servi de moyen terme entre la création et moi — je retrouvais non plus les origines, mais l'Origine. Toutefois, il fallait se méfier du rythme, de l'amitié Terre-Mère, ce mariage mystique, charnel, du groupe et du cosmos. (Frantz Fanon, 1952, p.100-101).

pelo aturdir do dia,  
me sinto avermelhar em sangue.

as artérias do mundo  
ao avesso,  
extirpadas,  
desenraizadas,  
se revoltam em mim  
e me fecundam.

## CONSIDERAÇÕES

O apelo virulento por uma síntese conclusiva não tem como se fazer lugar neste processo experimental tradutório. Visto que o percurso tomado neste ensaio teve por desejo realçar as questões motivadoras ao que seria e foi exposto na seção anterior. Pois, ao traduzir em forma de poesia um texto em prosa, quis mostrar algumas possibilidades teórico-práticas que podem percorrer a tradução. Aqui, o fiz sob a tradução de fragmentos do texto teórico em prosa, escrito em francês por Frantz Fanon, e por mim traduzido em poesia para o português do Brasil.

No entanto, acrescento que o êxito tradutório, o qual suponho ter atingido e apresentado, não pode ser medido necessariamente por um binarismo positivo versus negativo. Ainda mais por ter expressado um texto traduzido de uma outra forma que não necessariamente comparável à forma do texto de partida. Nem por isso interdito qualquer tipo de análise ou reconsiderações por mim ou outros teóricos da tradução. Não expus o resultado da minha proposta como meta, como alvo, mas como proposta de possibilidades. E esse possível, então, fora apresentado. Sob forma de poesia para com dessa maneira dizer de uma poética. De um modo ensaio tradutório onde o trânsito das formas fora posto em relação.

E, com isso, alimentar e estender os modos e meios possíveis para a compreensão do que pode ser uma tradução sem o compromisso ideal de realizar um conceito prévio ou uma vontade estruturante. Pois, desde o começo deste ensaio, admiti a instabilidade do conceito e a sua deriva como característica pela qual me disponho a experimentar. E o fiz, acredito, tentando delinear o imaginário de uma tradução afrodiaspórica.

## REFERÊNCIAS

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAGNE, S. B. A negritude como movimento e como devir. **Ensaio Filosóficos**, v. Volume XV, p. 25-35, Julho 2017. Tradução por Cleber Daniel Lambert da Silva.

FANON, F. **Peau noire masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

GENTZLER, E. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. 2ª. ed. São Paulo: Madras, 2009.

GLISSANT, É. **Traité du Tout-Monde**, Poétique IV. Montréal: Gallimard, 1997.

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

MILTON, J. **Tradução, Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

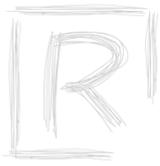
PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SODRÉ, M. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



## TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ descolonizando as peles negras

## TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ descolonizando las pieles negras

## CANDOMBLÉ BLACK THEATER decolonizing the blackskins

*Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa)<sup>1</sup>*

### RESUMO

O presente artigo trata de uma explanação acerca dos princípios que orientam a poética cênica Teatro Preto de Candomblé. Pesquisa desenvolvida pela encenadora Onisajé desde 2009 quando estreou *Siré Obá – A festa do Rei*, primeiro espetáculo resultante da metodologia proposta por esta poética artística. O artigo toma como exemplo para a apresentação e definição do Teatro Preto de Candomblé a mais recente montagem da pesquisadora pela Cia de Teatro da UFBA, o espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, adaptação do mais famoso livro homônimo do psiquiatra e pesquisador martiniquenho Franz Fanon. O artigo tem por objetivo apresentar aos leitores as questões fundamentais que levaram a pesquisadora a cunhar o termo Teatro Preto de Candomblé e em que medida a citada montagem contribuiu para o seu amadurecimento teórico e prático.

**PALAVRAS CHAVES:** Teatro Preto de Candomblé, Teatro, Candomblé, Encenação, Teatro Negro

### RESUMEN

El presente artículo trata de una explicación acerca de los principios que orientan la poética escénica Teatro Negro de Candomblé. La investigación del desarrollista Onisajé desde 2009 cuando estrenó *Siré Obá - La fiesta del Rey*, primer espectáculo resultado de la metodología propuesta por esta poética artística. El artículo toma como ejemplo para la presentación y definición del Teatro Negro de Candomblé el más reciente montaje de la investigadora por la Cia de Teatro de la UFBA, el espectáculo *Piel Negra, máscaras blancas*, adaptación del más famoso libro del psiquiatra e investigador martiniqueño Franz Fanon. El artículo tiene por objetivo presentar a los lectores las cuestiones fundamentales que llevaron a la

---

<sup>1</sup> Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) é yakekerê (segunda sacerdotisa) do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UFBA, encenadora, sua poética cênica pesquisa a relação Candomblé e Teatro na formação e constituição da cena teatral contemporânea. Fundou e dirige o Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas - NATA. Encenou espetáculos como *Siré Obá – A festa do Rei*, *Exu – A boca do Universo*, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, *Oxum* e *Pele Negra, máscaras brancas*.

investigadora a acuñando el Teatro Negro de Candomblé y en qué medida el citado montaje contribuyó a su maduración teórica y práctica.

**PALABRAS CLAVES:** Teatro Negro de Candomblé, Teatro, Candomblé, Encenación, Teatro Negro

#### ABSTRACT

This article deals with an explanation about the principles that guide the scenic poetics of the Black Theater of Candomblé. Research developed by the director Onisajé since 2009 when Siré Obá - The Feast of the King, the first show result of the methodology proposed by this artistic poetics. The article takes as an example for the presentation and definition of the Black Theater of Candomblé the most recent assembly of the researcher by the Theater Company of UFBA, the spectacle Pele Negra, white masks, adaptation of the most famous book by the psychiatrist and researcher Martin Franz Fanon. The article aims to present to readers the fundamental questions that led the researcher to coin the Black Theater of Candomblé and to what extent the aforementioned montage contributed to its theoretical and practical maturation.

**KEYWORDS:** Candomblé Black Theater, Theater, Candomblé, Staging, Black Theater

\* \* \*

E lá estava eu mais uma vez diante do *meridilogun* (jogo de búzios), a yalorixá balançava o *adjá* (sineta que se invoca o orixá) com um leve sorriso no rosto e agradeceu a Exu a resposta obtida. Estávamos ali diante do oráculo a mais ou menos uma hora no tempo dos humanos e um breve instante no tempo do orixá. Eu segurava a ansiedade mantendo-me em silêncio, aguardando o momento sagrado em que ela falaria tudo que Exu havia dito. Novamente ela pega os búzios, esfrega-os invocando as divindades oraculares, três sopros nos búzios em suas mãos, nova jogada e... *Alafia!!!!* (tudo dará certo, tudo em harmonia) *Alafia* minha filha!!! Diz *yá Tundurê* (nome no Candomblé de Mãe Rosa de Oyá) com satisfação no olhar e tranquilidade na voz. “As divindades que guiarão este espetáculo que você irá montar serão: Exu, Oyá *Igbalé*, e Babá *Egun*, eles farão chegar a Franz Fanon<sup>2</sup> a homenagem que vocês querem fazer a ele. *Alafia!!!!*”

---

<sup>2</sup> Frantz Omar Fanon foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista da Martinica, de ascendência francesa e africana. Fortemente envolvido na luta pela independência da Argélia, foi também um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização, da luta antirracista e da psicopatologia da colonização.

Este encontro aconteceu numa quente tarde de novembro de 2018, no barracão do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, na cidade de Alagoinhas – Bahia. Desde agosto deste ano, havia recebido o convite irrecusável de encenar pela Cia de Teatro da UFBA, a adaptação do consagrado livro *Pele Negra, máscaras brancas* de Fanon. Obra basilar e fundamental no processo da luta antirracista, anticolonialista e da reivindicação da humanidade e subjetividade da pessoa negra. Após revelar que tudo estava alafiado, ou seja, que tudo estava em harmonia, *yá* (mesmo que mãe) *Tundurê* listou todos os preceitos litúrgicos a serem feitos e quais as orientações desses orixás para abrir os caminhos do processo.

É assim que a mais de dez anos inicio o processo criativo dos espetáculos que venho encenando. A orientação oracular é a primeira etapa da poética cênica que chamo de Teatro Preto de Candomblé. Somente após estabelecer comunicação com o plano da imaterialidade, dimensão onde habitam os orixás, é possível traçar os próximos passos da montagem. A voz das divindades e a comunicação com o plano do invisível são as primeiras chaves para abrir os caminhos do processo de criação de um fazer teatral que busca no ritual do Candomblé o ponto de partida para a ritualidade cênica. Os orixás apontam o caminho e eu sacerdotisa-encenadora faço o percurso.

Reverenciar, atualizar e divulgar a ancestralidade negra; contribuir para a destruição dos estereótipos e estigmas sobre a herança cultural africana; acessar uma profusão de imagens, sensações, cheiros, inspirações, intuições, orientações, revelações e aprofundamento dos conceitos de identidade cultural negra, origem e ancestralidade são os objetivos que orientam e provocam esta poética teatral. Esses elementos fundamentam uma poética cênica que busca na ritualidade do Candomblé, ampliar o axé (poder elementar de realização) da sua encenação. Axé deve ser tomado aqui como um conceito, uma epistemologia. Pois como aprendi com *yá Tundurê* e demais *yalorixás* (mães de santo) e *egbomis* (mais velhos) do Candomblé “axé é a força realizadora/modificadora, força fundamental de vida e da evolução da mesma” (*TUNDURÊ*, 1997).

Junto a definição de axé, alio a fala de Luiz Marfuz acerca do entrelaçamento histórico entre o teatro e o rito, onde afirma que: “O teatro e o rito, ao longo da história, são manifestações irmãs. E como todas as famílias, as vezes se aproximam, às vezes se distanciam. Mas na luta pela liberdade, o teatro e o rito estão do mesmo lado da história.” (MARFUZ, 2019).

Seguindo a deixa de Luiz Marfuz, uno o Candomblé e o Teatro, dois grandes campos da cultura, numa luta por liberdade, respeito e humanidade. Busco no Candomblé inspiração e orientação para a constituição de uma poética cênica afrocentrada<sup>3</sup> e afrografada<sup>4</sup>. E porque não dizer afro cênica<sup>5</sup>? Um fazer teatral que reconhece a irmanação entre teatro e rito, e aprimora-se a partir das aproximações, intersecções, tensões, conflitos e afastamentos existentes entre esses dois campos. Mas, afinal, porque e para que um Teatro Preto de Candomblé?

Os contextos que fundamentam a poética cênica intitulada Teatro Preto de Candomblé são diversos. Vão desde a revolta com o processo racista de invisibilização do fazer artístico negro, passando pela indignação com as abordagens cinematográficas, televisivas e teatrais extremamente estereotipadas da religião, chegando ao não reconhecimento das epistemologias existentes nas diversas nações do Candomblé presentes na diáspora negra brasileira.

O Candomblé é um patrimônio cultural brasileiro, uma herança africana e porque não dizer um princípio civilizatório negro no processo de

---

<sup>3</sup> Afrocentrismo ou Afrocentricidade – Forma de ver e analisar o mundo tendo a perspectiva de pessoas pretas africanas, do continente e diáspora, como centro. Um dos seus expoentes dentre vários pensadores africanos e afro descendentes é Molefi Kete Asante, professor e pesquisador africano, é reconhecido por ter cunhado a teoria e sistematizado o conhecimento que já estava presente na obra de diversos autores negros pan-africanistas como Cheikh Anta Diop por exemplo. Asante elevou os estudos de Afrocentricidade ao nível de paradigma acadêmico que influenciou de forma decisiva os estudos africanos ao redor do mundo.

<sup>4</sup> Afrografia – Conceito cunhado pela pesquisadora, professora e artista Leda Maria Martins em seu livro Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

<sup>5</sup> Afro cênica – Conceito proposto pela pesquisadora Onisajé como síntese poética do Teatro Preto de Candomblé, este teatro propõe uma construção da cena pautada nos princípios da afrocentricidade. Assim como Leda Maria Martins propõe a afrografia, a pesquisadora propõe a afro-cenicidade.

constituição do Brasil. Como bem elucida Marco Aurélio Luz em seu livro *Agadá – Dinâmica da civilização africano-brasileira*. Sobre o tema argumenta o autor:

O que caracteriza o processo histórico negro-africano é o fato de notarmos uma linha de continuidade ininterrupta de determinados princípios e valores transcendentais que são capazes de engendrar e estruturar identidades e relações sociais. Esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem (e da mulher negra) e constituem a sua identidade própria (...) O legado dos valores africanos, que permitiu uma continuidade transatlântica, está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional. Desde África, a religião ocupa lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social, abrangendo, portanto, relações do homem (e da mulher) com o mundo natural. Nas sociedades africanas, a religião permeia toda a organização social. Não há instituição que não participe de maneira ou outra, de influência dos sistemas religiosos muitas vezes quase teocráticos, como nas culturas yoruba e fon. (LIMA, 1982, p. 32) Foram exatamente essas culturas, juntamente com a tradição cultural do império do Congo que se destacaram na formação do patrimônio de valores negros no Brasil. (LUZ, 2013, p.29-30)

A religiosidade africana pré-colonial<sup>6</sup> era vista para além dos elementos da liturgia, era um alicerce que orientava os demais elementos da vida cotidiana. Para nós herdeiros deste pensamento a religiosidade de matriz africana extrapola a liturgia cerimonial e orienta o cotidiano da existência, ou seja, orienta “o mundo real prático.”<sup>7</sup> Como bem coloca Marco Aurélio Luz, desde África, a religião ocupa lugar de irradiação de valores que sedimentam a coesão e a harmonia social. Porém diferentemente de uma teologia fundamentalista e proselitista muito característica das expressões religiosas cristãs ocidentais, para o africano pré-colonial a religiosidade irradia múltiplos processos que consubstanciam a formação identitária e cultural de suas sociedades.

Noções fundamentais como ancestralidade e imaterialidade, fazem da religiosidade africana pré-colonial um espaço horizontal de diálogo para todas as instâncias da vida. A expressão religiosa africana se destacou no processo de preservação e salvaguarda da herança cultural negra no Brasil, associada a ela estão as diversas manifestações negras da cultura popular

---

<sup>6</sup> Religiosidade africana pré-colonial – Refere-se a religiosidade africana antes da invasão e colonização do continente africano pelo continente europeu.

<sup>7</sup> Expressão utilizada por Franz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008. para falar das circunstâncias do mundo real.

que também muito contribuíram para a preservação desta afro herança, mas é importante salientar que parte dessas manifestações originam-se dos encontros estabelecidos no interior das diversas comunidades-terreiros surgidas no Brasil.

O Candomblé foi e continua a ser de suma importância para a formação da sociedade, seu alcance extrapola os fundamentos espirituais e trança-se com as necessidades da vida emocional, social, econômica e política, trata-se de um patrimônio cultural do Brasil. Da preservação dos idiomas africanos, passando pelos costumes, vestuário, arte culinária, filosofia, ciências, artes plásticas, economia, música, dança, literatura, chegando à medicina, sua contribuição é incomensurável. Por tudo isso surgiu a necessidade de desenvolver uma poética cênica mergulhada no Candomblé, tomando-o como uma potente epistemologia para o fazer teatral.

Mas... voltando ao início desta nossa conversa... Saí do terreiro aquela tarde como das outras vezes que finalizo uma consulta aos búzios, fervilhando, e estreitando ainda mais os laços da sacerdotisa de axé com a encenadora negra. De volta a Salvador dei início ao processo de uma das montagens mais importantes e significativas da minha carreira até aqui, o espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*.



Figura 1 – Cena de abertura do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*. Em cena da direita para a esquerda. Matheuzza Xavier, Matheus Cardoso, Igor Nascimento, Victor Edvani. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019. Foto: Adeloyá Magnoni.

## DESCOLONIZANDO AS PELES NEGRAS

“O poder não é, o poder se exerce.” (FOUCAULT, 1979). Esta célebre afirmação do renomado pensador Michel Foucault é uma excelente provocação para iniciar uma reflexão sobre o processo de colonização pelo qual ainda vem passando o nosso país, embora nos intitulemos uma nação independente. Mas é importante refletir sobre quais circunstâncias estabeleceu-se nossa pseudo-independência. Não precisamos ir muito longe na história e nem nos afastarmos da realidade cotidiana dos acontecimentos para compreendermos que liberdade, igualdade de direitos e representatividade ainda é uma árdua luta em nossa sociedade. Basta ver que é a imagem branca europocêntrica, ou norte-americanocêntrica que ocupam os destaques nos espaços da oficialidade e representatividade no Brasil, mesmo este país possuindo mais de 50% de sua população de negras e negros.

Esta não representatividade negra estrutural é fruto de um processo de higienização da raça, ou seja de um pensamento eugenista. Embora não tenha conseguido estabelecer-se efetivamente enquanto ciência, o pensamento perverso e cruel de higienização racial construiu as bases teóricas para a implementação da maior prisão invisível de todos os tempos: o racismo. Séculos se passaram e os afrodescendentes ainda colhem frutos deste amaldiçoado pomar de preconceitos, dores e violências. Acerca da ação da branquitude e seus atos racistas questiona o autor Marco Aurélio Luz:

O que impede os brancos de partir para soluções de convivência que permitam a expansão equilibrada da humanidade, mantendo o respeito do equilíbrio cósmico que se caracteriza pela multiplicidade da vida no universo? Porque não podem ou não conseguem admitir e aceitar as diferenças, a alteridade, o respeito pelo outro “racionalmente” e culturalmente distinto, única forma de se inserir na harmonia de uma verdadeira paz mundial? Quais os mecanismos econômicos e psicossociais que hoje em dia regem as relações internacionais imperialistas, estando as nações autodenominadas “desenvolvidas” exaurindo incessantemente as riquezas naturais do terceiro-mundo, pondo em risco crescente a paz mundial, estabelecendo contínuas guerras regionais, promovendo ainda o descalabro do uso dessas imensas riquezas acumuladas em programas armamentistas, enquanto provocam etnocídio da maioria da população do globo? Quais os valores civilizatórios de um continente que gerou o escravismo, nazismo, fascismo, fenômenos sociais resultantes da competição colonial-imperialista? Quais as formas de organização social de opressão e repressão que tornariam eficazes as

leis que regem este contexto histórico que compreende tantas aberrações do gênero humano? (LUZ, 2013, p. 114)

Repetindo “O poder não é, o poder se exerce”. (FOUCAULT, 1979). Essa uma resposta síntese para as perguntas feitas por Marco Aurélio Luz. Diante de todos esses questionamentos, uma interrogação urgente se impõe para nós artistas teatrais: Como a arte da cena pode colaborar na construção de respostas ou de novas perguntas que possam trazer possibilidade de saídas para os nossos dias? O que o Teatro e o Candomblé unidos numa composição cênico-poética podem contribuir no processo imprescindível de descolonização do pensamento, dos corpos e no processo do fortalecimento da representatividade negra?

Segundo Franz Fanon, “O problema não é mais mostrar as máscaras brancas, mas retirá-las, superá-las” (FANON, 2008 p.27). Orientada pelas divindades do órun, pela teoria fanônica e pelas investigações cênicas construídas ao longo de vinte anos de carreira, aposto no Teatro Preto de Candomblé como processo de descolonização, empretecimento das peles negras, e a destruição das máscaras brancas.

O espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, é fruto das reivindicações por representatividade negra no currículo acadêmico e nas montagens teatrais da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, pelos estudantes negros e negras da graduação e pós-graduação. Para auxiliar nesta luta, somaram-se aos estudantes negros, ex alunos negros da instituição e organismos de militância como a Organização Dandara Gusmão que tensionaram as discussões acerca das questões étnico-raciais na universidade e o racismo institucional que invisibiliza os estudantes negros e suas contribuições artísticas.

Essas tensões e problematizações foram discutidas nas três edições do Fórum Negro de Arte e Cultura – FNAC. No encerramento de cada uma das três edições foram redigidas cartas direcionadas a reitoria, ao conselho universitário, aos diretores das unidades de artes, aos departamentos e colegiados de graduação e pós-graduação. Dentre as diversas reivindicações estava a necessidade urgente de empretecimento do repertório da Cia de

Teatro da UFBA que em quase quarenta anos de existência havia montado apenas um espetáculo cujo o tema, a equipe e a abordagem cênica bebiam na poética do Teatro Negro. Trata-se do espetáculo *Mário Gusmão – O anjo negro e sua legião*<sup>8</sup>. Desta forma a montagem de *Pele negra, máscaras brancas* foi a segunda criação teatral com representatividade negra na Cia de Teatro. Após ter conduzido junto com o professor Licko Turle a disciplina Teatro da diáspora afro descendente no semestre 2018.1, percebemos a necessidade de colocarmos em prática os conteúdos apresentados na disciplina, frutos das entrevistas públicas que realizamos com artistas do Teatro Negro baiano. Não bastava ver a experiência e os princípios abordados pelos nossos entrevistados, era preciso experienciar na prática. De modo que motivada por Turle e podendo contar com a professora doutora Alexandra Dumas como proponente apresentamos ao Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA o projeto de montagem *Pele Negra, máscaras brancas*. Com dramaturgia de Aldri Anunciação<sup>9</sup>, fui a primeira encenadora negra a dirigir a Cia de Teatro da UFBA.

Ancestralidade, horizontalidade, coletividade, protagonismo feminino negro, interseccionalidade<sup>10</sup>, lugar de fala<sup>11</sup>, ritualidade negra, e

---

<sup>8</sup> O espetáculo homenageia o ator e dançarino cachoeirano Mário Gusmão (1928-1996), primeiro negro a se graduar pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Com dramaturgia e direção de Tom Conceição, em conjunto com a colaboração do elenco na construção textual, a produção traça uma linha cronológica da vida de Gusmão expondo marcos da vida e obra de Mário Gusmão nas artes da cena até a sua morte em 20 de novembro de 1996.

<sup>9</sup> Aldri Anunciação (BA) é dramaturgo, ator, apresentador de TV e pesquisador em artes cênicas. É também idealizador e coordenador do Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada, evento que promove anualmente debates, oficinas, palestras e espetáculos teatrais com dramaturgia de jovens autores afro-brasileiros. É autor dos textos *Namíbia Não! O Campo de Batalha*, *Embarque Imediato* e *A mulher do fundo do mar*.

<sup>10</sup> Conceito cunhado pela pesquisadora negra baiana Carla Akotirene. Trata-se de uma ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, e as articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas.

<sup>11</sup> O conceito de lugar de fala utilizado por ativistas de movimentos feministas, negros ou LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros e Homens Trans) confronta o conhecimento produzido pela epistemologia hegemônica. Esse confronto aparece em inúmeros debates no âmbito acadêmico e na sociedade, e com frequência está presente nas discussões em redes sociais onde os discursos são pautados e travados. No entanto, não há uma epistemologia determinada sobre o conceito, como aponta a filósofa negra Djamilia

criticidade política, foram princípios que nortearam a construção do espetáculo e que orientam a poética cênica do Teatro Preto de Candomblé. Na busca por destruir as máscaras brancas e deste modo descolonizar as peles negras o processo de criação buscou responder ou compartilhar duas questões fundamentais: O que nos empretece? Empretecer enquanto conceito afirmativo de consciência da negritude e sua herança africana pré-colonial. E a pergunta central da obra de Fanon: O que quer a mulher e o homem negros?

Na pista destas questões a montagem partiu de uma investigação da individualidade de cada um dos dez atuentes<sup>12</sup> em cena. Os primeiros a tentar responder essas duas perguntas fundamentais. Dez atuentes em cena: Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliette Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thallia Figueiredo, Victor Edvani e Wellington Lima. Dez individualidades a serem investigadas e dez humanidades negras a serem reivindicadas. Um elenco diverso, que passava por todas as tonalidades de pele do negro brasileiro, da mistura étnica tão presente no Brasil, além de aliar a camada de gênero a discussão de raça, por incluir uma atriz trans (Matheuzza Xavier) em nosso elenco.

No livro *Pele negra, máscaras brancas* Franz Fanon dentre outras questões problematiza, tensiona e reivindica a individualidade e, por conseguinte, a humanidade da mulher e do homem negro. Sua escrita é forte na crítica a sujeição da negra e do negro diante de um mundo colonialista-imperialista que coisificou o povo africano-descendente. Deste modo afirma:

Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco. Antes de abriremos o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No

---

Ribeiro. A hipótese mais provável é que este tenha surgido a partir da tradição da discussão sobre *feminist standpoint*<sup>4</sup>, diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial.

<sup>12</sup> Devido a palavra ator não conseguir dar conta do fazer artístico daqueles que estão em cena, principalmente no Teatro Negro, espaço multilingual, multi-mídia e interseccionalizado a pesquisadora prefere os nominar de atuentes, invés de atores/atrizes, uma vez que atuante significa: Aquele que atua, que participa ativamente, que está em ação. Já o ator/atriz nos remete diretamente aquele que representa, que possui um papel/personagem. Definição retirada do dicionário Priberan. <https://dicionario.priberam.org>

entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: Inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor pela epidermização dessa inferioridade [...] Veremos que a alienação do negro não é apenas uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia. De certo modo, para responder à exigência de Leconte e Damey, digamos que o que pretendemos aqui é estabelecer um sócio-diagnóstico. (FANON, 2008, p.28)

Em busca de uma reação combativa a esta constatação dolorosa, este destino branco inevitável e quase imodificável ao qual nós negras e negros estamos restringidos, nesta sociogenia a qual Fanon se refere, que a montagem *Pele Negra, máscaras brancas* pautou seu processo criativo. Construimos uma dinâmica de religação dos elementais que nos empretece diante de nós mesmos e não diante do olhar do colonizador. Uma tomada de decisão sobre isso, foi de partida, substituir dentro da montagem a palavra negra/negro por preta/preto, uma vez que a palavra negro foi cunhada pelo colonizador como tradução de necrose, de apodrecido e é a visão do mesmo sobre nós. Ao nos assumirmos pretas e pretos evidenciamos nossa consciência de etnia por onde o preconceito racial mais nos atinge no Brasil: a cor da pele.



Figura 2 – Espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, cena o *Ebó de Kuti*. Atuantes em cena: Igor Nascimento, Matheus Cardoso (ao centro) e Juliette Nascimento. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019. Foto: Adelayá Magnoni.

Quanto mais a pele preta, menos máscaras brancas! Frase síntese da concepção do espetáculo, passamos de outubro a abril de 2019 buscando nos empretecer ainda mais. Após o jogo de búzios com *yá Tundurê* e as orientações de Exu, nosso processo foi dividido em algumas etapas: Povoamento imagético, rituais instauradores, e a construção propriamente dita do espetáculo. A etapa intitulada de povoamento imagético é o momento onde toda a equipe de criação tem acesso ao maior número e qualidade de informações possíveis sobre o tema a ser abordado pela montagem. Nesta oportunidade iniciamos com o seminário Primeiros ensaios... Conversando com Fanon, onde em três mesas temáticas sobre a obra do autor foram abordados temas como: a crítica a tradução para português de Renato da Silveira do livro *Pele Negra, máscaras brancas*, pelos tradutores negros Edson César e Lucas Silva, passando pela análise dos psicólogos Jesiel Oliveira e Cássia Maciel, culminando com a influência da obra de Fanon no processo criativo de dois artistas negros da cena teatral baiana, Mônica Santana e Ângelo Flávio. Na plateia estavam os atuantes interessados em fazer a audição para compor o elenco da montagem e alguns pesquisadores e artistas interessados em Franz Fanon. Este evento demarcou o início do processo e fez com que os atuantes chegassem a audição munidos de informações fundamentais sobre a obra e o autor.

O momento seguinte (ainda da etapa de povoamento imagético) foi a audição para a formação do elenco, esta foi orientada pelo princípio da horizontalidade. Realizamos um grande encontro teatral entre os pretensos atuantes da montagem e eu Onisajé encenação, Licko Turle co-encenação, Joana Boccanera preparação canto-vocal, Edleuza Santos preparação corporal e coreografia e Luciano Salvador Bahia direção musical. Como numa grande oficina de teatro todes<sup>13</sup> assistiram as cenas de todes e o critério capitalista da disputa foi abandonado. O que houve foi atuantes pretas e pretos admirando o trabalho um do outro e mostrando a sua compreensão do que fora apreendido no seminário e nas provocações feitas

---

<sup>13</sup> Forma não binária utilizada para incluir a diversidade de gênero na linguagem e nos processos de comunicação.

pela equipe de preparação/criação. Realizar uma audição horizontalizada nos permitiu um processo mais afetivo e mobilizador, todes ali sabiam da importância histórica, política e artística que significava montarmos mais um espetáculo preto pela Cia de Teatro da UFBA. O que chamo de horizontalidade se configura numa audição sem quantificação, onde nada foi realizado misteriosamente e ninguém foi qualificado ou desqualificado por parâmetros quantitativos. Tínhamos na verdade um elenco de 25 atores, mas infelizmente o cachê disponível só conseguia pagar dez. Esta forma de ver muda tudo, já que não procurávamos o melhor, mas sim quem mais poderia corresponder as necessidades da montagem naquele momento. Considero a audição como povoamento imagético, pois aqueles atuantes revelando-se e desvelando-se para todes os presentes é potente, imagético, instrutivo e como bem diria Mabel Freitas nutritivo.

Formado o elenco seguimos adiante em nosso povoamento imagético, agora a partir da fruição artísticas de imagens, filmes, vídeos, textos sobre Fanon, sua obra e os temas adjacentes a ele como eugenia, racismo, protagonismo negro, Candomblé e afro futurismo. Nossas rodas de conversas e apreciação artísticas foram fundamentais para a definição do conceito da peça. As perguntas fundamentais: O que nos empretece? O que quer a mulher e o homem negros? Foram traduzidas por: Quanto mais a pele preta, menos máscaras brancas.

Finalizado o povoamento imagético seguimos para os rituais instauradores, este um momento sempre singular, pois varia de processo para processo e tem relação direta com a energia emanada pelos atuantes. O primeiro ritual instaurador desta montagem foi o encontro da equipe com a divindade *Oyá*. Levei o elenco para uma cerimônia de Candomblé no *Ilê Axé Oyá L'adê Inan*, dos dez atuantes haviam quatro que nunca haviam entrado num espaço sagrado de axé. Alguns já faziam parte da religião e outros tinham pouca intimidade. Assim como Exu havia orientado, fomos para o interior do terreiro acompanhar a cerimônia desde seu início, até a finalização. Para muitos foi revelador, alguns durante a cerimônia entraram em transe ritual, sentiram na pele a energia ancestral negra em sua mais

potente manifestação. A catarse negra que mobiliza para a mudança e para a militância tomou a todes. Saíram do terreiro sentindo-se mais fortalecidos, mais pretas e pretos. Grandes reverberações houveram, da emoção por sentir-se mais empretecidos à decisão de um dos atuantes Wellington Lima, hoje Akeran Neiji que retornou do *Ilê Axé L'adê Inan* e foi direto para o seu terreiro o *Ilê Asé J'omin Tokunda yá JanansyLucas* realizar sua iniciação, confirmou-se *ogan* de *Oyá*, este filho de Oxossi levou para o interior do nosso processo de criação a energia e o axé de quem fez o encontro profundo com seu orixá. Morrer simbolicamente para renascer mais preto.



Figura 3 – Atuantes do espetáculo *Pele Negra*, máscaras brancas em confraternização com os filhos de axé do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* na finalização do café da manhã de encerramento da festa de *Oyá*. Barracão do *Ilê Axé Oyá L'adê Inan* - Alagoinhas. Dez de 2018. Foto Alexandra Dumas.

De volta a Salvador, os rituais instauradores se seguiram e realizamos o ritual do reflexo, o ritual do fogo, e o ritual da água. Nos espetáculos anteriores esta etapa correspondia a união dos orixás por meio do seu elemento fundamental da natureza e a realização de quatro rituais instauradores: o do fogo (Exu e Xangô), o da terra (Ogun, Oxossi, Ossãe, Omolu, Nanã, Iroko, Obá), o da água (Yemanjá, Oxum, Nanã, Obá, Ewá,

Oyá) e o do ar (Oxalá, Oyá, Oxumarê, Ewá), porém para a montagem do Pele Negra, máscaras brancas, Exu orientou que seria preciso a realização de um ritual que fizesse com que os atuantes se vissem de forma mais profunda. Então criei o ritual do reflexo. Dez atuantes, dez espelhos de corpo inteiro, atmosfera de intimidade, pouca luz, e ao som de *orins* (cantigas) para os ancestrais, um por um os atuantes foram colocados nus diante dos espelhos. Passamos por três horas de *orins* e pela viagem de olhar-se profundamente. Olhar-se nu e procurar enxergar o que nunca viu em si, as delícias e os incômodos. Olhar descolonizando o espelho. Olhar e ver além da matéria. Foi um momento doloroso e revelador. Olhar-se com sinceridade, debater-se com todos os traumas causados pelo racismo que inferiorizou e destruiu a auto imagem de cada um e de cada uma, foi um árduo exercício. Alguns viram seus orixás refletidos no espelho, viram a presença ancestral em suas carnes, em seus corpos negros diaspóricos.

O ritual do fogo e da água foram dois momentos de conexão com os orixás, de encontro do indivíduo com o seu orixá, com as lembranças das avós, dos avôs, bisavós. De trazer à tona a memória ancestral daquilo que nos empretece e que somos levados a esquecer, o fogo de Exu e Xangô queimou os traumas, as dores, os pensamentos inferiorizantes, limitantes. As águas de Oxum, Yemanjá, Nanã, Obá, Oyá e Ewá os reconectaram com os colos das mães ancestrais as YamisOxorongá e a Babá Egun. Fizeram com que se vissem com profundidade, se tocassem e se enxergassem partes de um todo.



Figura 4 – Atuantes do espetáculo Pele Negra, máscaras brancas no ritual da água. PAF V sala 104. UFBA campus de Ondina. Jan de 2019. Foto: Juliana Roiz.

Finalizada a etapa dos rituais instauradores, começamos a colocar em cena todas as sensações, imagens, provocações, intuições, conceitos e reflexões adquiridas no povoamento imagético, nos rituais e nos ensaios de preparação corporal e vocal. Iniciamos nosso processo de improvisação cênica a qual intitulo de poeirão cênico. Poeiramos, ou seja, levantamos o máximo de material corpo-vocal possível, para serem alinhadas com a chegada do texto dramaturgico.

A chegada da dramaturgia proposta por Aldri Anunciação causou um grande alvoroço, pois as perguntas que não calavam eram: Como trazer calor, vida cênica a uma defesa de tese? Como não montar um espetáculo empolado, mofado e distante de tudo que vivemos nas etapas anteriores do processo de criação? A dramaturgia investiu em um futuro distópico. Além dos anos de 1952 e 2019, parte do enredo se desenrola em 2888, mil anos após a Abolição da Escravatura no Brasil. Os atravessamentos com o país são muitos, mas a narrativa não é territorialmente situada. A montagem traz o próprio Frantz Fanon como personagem no ano de 2019 defendendo novamente sua tese de doutorado, rejeitada pela banca examinadora no ano de 1950.

O melhor caminho para vencer este desafio foi nos perguntar: A quem se destina este espetáculo? Para quem desejamos falar? Questionamento realizado pela atriz Matheuzza Xavier que dividiu com o atuante Victor Edvani o papel de Franz Fanon e endossado por Alexandra Dumas. O dilema estava exposto, como falar para a maioria negra da população de Salvador sem subestimá-la e sem colocá-la diante de um ritual acadêmico duro e frio? A saída que a encenação encontrou foi “esquentar” o espetáculo por meio de imagens, musicalidade, corporeidade e deixar os encontros de Fanon com a banca, livres para serem grandes explorações filosóficas e teóricas. Desse modo tínhamos um jogo entre o “calor” do ritual cênico e a “frieza” da explanação teórica, este jogo criou um mapa rítmico interessante e potente.

O espetáculo estreou abrindo a programação do III FNAC no dia 18 de março de 2019. Ficamos em cartaz até 14 de abril deste ano, e nas dez

apresentações que se seguiram, um montante de duas mil pessoas assistiram ao espetáculo e um montante de três mil voltaram por não conseguir ingressos. A periferia negra da cidade veio em massa se ver e ser vista no Teatro Martim Gonçalves no bairro nobre do Canela. A reverberação foi tamanha que a montagem foi convidada a realizar uma apresentação no projeto Domingo no TCA<sup>14</sup>, maior palco da cidade, onde por apenas um real a população assiste a espetáculos que se destacaram na cidade. A montagem está longe de encerrar sua carreira, o encontro com o pensamento de Fanon e a necessidade de empretecimento das peles negras se faz premente na luta contra as máscaras brancas.

Representatividade negra importa e almejamos com este processo nos potencializar ainda mais para os diversos desafios da atual situação governamental do país, que impõe o fascismo como ideologia política de dominação. O colonialismo se sofisticava a cada dia, a arte e a cultura são decididamente espaços de resistência e reexistência. O Teatro Preto de Candomblé foi fortalecido e amadurecido com essa experiência cênica. Acredito cada vez mais num teatro afetivo, engajado, místico e mítico que congregue as diversas dimensões da existência em seu labor. O *ayê* (plano da materialidade) e *órun* (plano da imaterialidade) num diálogo harmônico e sintonizado atravessando os corpos, as mentes e as almas daqueles que fazem e daqueles que assistem. Por meio desta poética artística fortaleço as vozes dos artistas pretos que me antecederam, e passo a construir o que acredito, deva ser o meu legado, enquanto sacerdotisa-encenadora. Um fazer cênico empretecedor, que nos coloque no centro, nos retirando da margem e da estereotipia. Um teatro-transe ancestral preto, onde a mitologia do orixá e as narrativas mito-poéticas dos africanos e seus descendentes na diáspora negra sejam protagonistas e não pano de fundo ou núcleo cômico da cena. U

---

<sup>14</sup> O projeto Domingo no TCA criado em 2007, tem como objetivo proporcionar à população baiana amplo acesso a espetáculos de qualidade. Para tanto, o Teatro Castro Alves abre mensalmente as portas de sua Sala Principal à comunidade ao preço de um real para exibir apresentações das mais diversas linguagens artísticas. Além de contribuir na acessibilidade e formação de plateia, o Projeto visa dinamizar a ocupação deste espaço. Também traz inovação com seu sistema diferenciado de venda de ingressos, no qual a ação dos cambistas é evitada através do acesso ao Teatro imediatamente após a compra.

teatro-*ebó* que tenha cheiro de *amassi*, (banho de folhas) incenso e *bori* (cerimônia para dar alimento a cabeça). Proponho um empretecimento: Tudo branco virando preto, preto, preto! Axé!



Figura 5 - Espetáculo Pele Negra, máscaras brancas. Cena apresentação de Umoya. Em cena os atuantes Juliette Nascimento e Igor Nascimento. Teatro Martim Gonçalves. Mar 2018. Foto: Adelayá Magnoni.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Mãe Rosa d'Oyá (*Yá Tundurê*) **Definição da palavra axé**. Em conversa com a pesquisadora em dezembro de 1997, no *Ilê axé Oyá Ni*, Alagoinhas Bahia.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto

Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2ª edição; Salvador: EDUFBA, 2000.

MARFUZ, Luiz César Alves. **Jorge Amado na Batida da cena – Roteiro para a 26ª Cerimônia do Prêmio Braskem de Teatro**. Salvador, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: MazzaEdições, 1997.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PARES, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



PELES NEGRAS DE UMA CENA TEATRAL  
processo construtivo de uma peça negrorreferenciada

PIELES NEGRAS DE UNA ESCENA TEATRAL  
proceso constructivo de una pieza negrorreferenciada

BLACK SKINS OF AN ACTING SCENE  
constructive process of a theater play with reference to afro  
people

*Alexandra Govea Dumas*

**RESUMO**

As produções teatrais negrorreferenciadas vêm se fortalecendo no cenário brasileiro atual. Representatividade na composição da equipe, problematização acerca da identidade conceitual e ontológica do corpo negro, proposições e experimentações de processos afrocentrados, reformulação de referenciais na construção dramaturgica de personagens e temáticas são alguns elementos que marcam a atualidade brasileira do chamado Teatro Negro e, aqui, servem como ponto de observação da peça *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019), da Cia de Teatro da UFBA.

**PALAVRAS-CHAVE:** epistemologias negras, Frantz Fanon, teatro negro

**RESUMEN**

Las producciones teatrales negrorreferenciadas se vienen fortaleciendo em el escenario brasileño actual. Representatividad en la composición del equipo, problematización acerca de la identidad conceptual y ontológica del cuerpo negro, proposiciones y experimentaciones de procesos afrocentrados, reformulación de referenciales em la construcción dramaturgica, de personajes y temáticas, son algunos elementos que marcan la actualidad brasileña del llamado Teatro Negro y, aquí, sirven como punto de observación de la pieza *Piel Negra, Máscaras Blancas* (2019), de la Compañía de Teatro de la UFBA [*Universidad Federal de Bahía*].

**PALABRAS CLAVE:** epistemologías negras, Frantz Fanon, teatro negro

**ABSTRACT**

Theater plays with reference to Afro people have become stronger in the current Brazilian scenario. Representativeness in teams, discussions about the conceptual and ontological identity of Afro body, propositions and experimentations of Afro-centered processes, reformulation of references in the dramaturgical construction of characters and themes are some elements that characterize the Brazilian reality of so-called Afro Theater, and here these aspects are analyzed through observation of a play named *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019) (Black skin, white masks), of the UFBA theater group.

**KEYWORDS:** Afro epistemologies, Frantz Fanon, Afro Theater

A partir da apreciação de espetáculos circunscritos no panorama atual do chamado teatro negro e das publicações de autores e autoras que se dedicam ao tema, identifico três elementos recorrentes para definição de teatro negro que, por vezes, se inter cruzam num único espetáculo, mas que invariavelmente personalizam o cenário brasileiro das artes cênicas negras: 1) a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo; 2) engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltado para causas do povo negro; 3) cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas.

O caminho proposto para definição de teatro negro passa por publicações escritas por pesquisadoras e pesquisadores que se dedicaram ao tema. A professora francesa Christine Douxami expõe:

A denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças. Levando em conta a sobreposição dessas várias definições é que iremos problematizar as visões que têm como referência o que é teatro negro no Brasil.” (DOUXAMI, 2001, p. 313)

A propósito, o professor Marcos Uzel acrescenta:

Mais do que ser definida pela cor da pele do autor da peça, do diretor que a encena, dos atores e atrizes que a interpretam ou pela temática que se trabalha, a noção de um teatro negro deve levar em consideração o cruzamento expressivo dos elementos que constroem a teatralidade e se oferecem, a partir desta interseção, como possibilidades para discutir a questão da identidade”. (UZEL, 2012, p.42)

O professor Marcos Alexandre destaca o protagonismo do negro e da sua cultura ressaltando a arte engajada e a ancestralidade como marcas identitárias relevantes na definição do que seja, para ele, teatro negro. Ele afirma: “(...) eu defendo que esses atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais e que forja as suas identidades”. (ALEXANDRE, 2017, p. 36). A respeito do teatro negro, diz: “Considero relevante esclarecer que o “teatro negro” deve apresentar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidas como teatro negro.” (ALEXANDRE, 2017, p.34)

Já a professora Evani Tavares Lima destaca três grandes categorias e conceitua o teatro negro como sendo: “(...) o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra.” (LIMA, 2011, p. 82). Quanto às categorias, são elas: performance negra, a presença negra e o teatro engajado.

No elenco de professores e professoras que se debruçam sobre a temática negra temos a pesquisadora Leda Maria Martins que no texto intitulado “Identidade e ruptura no teatro do negro” (1987) problematiza a construção da identidade negra pela autoridade social da supremacia branca. Para ela, “O sujeito negro só se torna possível como elaboração, em relação a outros sujeitos, logo sua identidade é sempre rearticulada também em processo, no jogo da enunciação.” (MARTINS, 1987, s/p). Apresenta o seu recorte conceitual afirmando: “A expressão Teatro do Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peça que têm o negro como macro signo cênico e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões”. Dentre os signos dramáticos da imagem cênica da cena negra, Martins destaca a busca por “soluções que tentam romper com o modelo tradicional de ficcionalização do negro.” (MARTINS, 1987, s/p).

A identidade negra exposta nos conceitos elaborados por pensadoras e pensadores negros acerca do chamado teatro negro, sem desconsiderar seus pontos de encontro, tensões e distanciamentos, depara-se, a meu ver, com um enfrentamento duplo que passa tanto por uma reivindicada afirmação identitária, com seus códigos simbólicos retratados numa possível fixidez categorizada no critério sócio-fenotípico da cor da pele como também por uma reivindicação marcada pelos traços cambiantes de uma subjetividade desconstruída e construída sem os grilhões da brancura, com base na diferença e na fluidez identitária.

Para uma problematização da adjetivação “negro” anexada ao teatro, podemos destacar alguns caminhos reflexivos. Um deles é a compreensão histórica e conceitual do corpo negro dentro do projeto colonizador,

identidade formada pela alteridade branca. O outro é o entendimento dessa categorização sendo uma reivindicação identitária, promovida por artistas negros, como medida de enfrentamento político ao racismo estrutural da sociedade brasileira que resvala também na arte teatral.

Considerando o marco histórico em análise - a implementação do projeto colonizador português em terras brasileiras - a identidade negra foi marcada por parâmetros localizados na caracterização corporal e por uma associação territorial, africana. A invenção conveniente de raça foi aplicada ao corpo negro obedecendo ao intento colonizador que tinha o propósito de acumular riquezas com a exploração agrária. Para a efetivação desse desígnio, projetou-se a definição do negro como instrumento destinado ao labor exaustivo, biologicamente pronto e resistente à exploração física, espetacularizado como exótico, risível, dominado e espiritualmente associado ao animalesco e à objetificação. O corpo negro veio como subjacente à referência de características fenotípicas e anatômicas pertencentes, inicialmente, ao conjunto cultural e geográfico de homens brancos colonizadores, como revela o professor Muniz Sodré:

O humano define-se, assim, de dentro para fora, renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referendado pela filosofia secular. Desta provém o juízo epistêmico de que o Outro (anthropos) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental. (SODRÉ, 2017, p. 14)

No processo histórico de construção da identidade negra no Brasil, no bojo da “cosmologia cristã” e da “filosofia secular” apontadas por Sodré, o teatro se constituiu também como um aparato destinado a afirmações colonizadoras. A começar pelo marco histórico fundador apresentado nas literaturas do gênero que trazem como ponto de origem das artes cênicas em território brasileiro, as ações catequéticas promovidas pelos jesuítas, iniciadas no século XVI, percebe-se uma total desconsideração das danças, cânticos, representações e expressões dos povos originários da terra num tempo muito anterior à chegada dos colonizadores.

Nas poéticas do teatro, em não havendo uma radical ruptura com o modelo colonizador, até as primeiras décadas do século XX nota-se uma

continuidade conceitual sobre o negro expressa em roteiros, cenários, textos, personagens e demais signos teatrais. Leda Maria Martins fala da “fixação cênica de uma imagem deformada e estereotípica do afrodescendente.” (2009, p. 226). As representações, cenas, dramaturgias e personagens evidenciavam – e, muitas vezes ainda evidenciam - exclusivamente a negritude como algo abominável para uma identificação positiva:

(...) a negrura era um signo indesejável e pejorativo, sendo o sujeito negro dramatizado e reconhecível por meio de um aparato de representações grosseiras e de uma linguagem preconceituosa, que o projetavam como avesso do personagem branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (MARTINS, 2009, p. 226).

Os palcos brasileiros reforçavam a construção conceitual colonialista mostrando em cenas, personagens negros dóceis, submissos, sem autonomia em suas ações, com funções sociais dependentes de personagens brancos, exaltados pelo caráter subserviente ou selvagem e pela dedicação fiel e passiva aos desejos e caprichos, principalmente, dos homens brancos. Uma segunda exploração de personagens negro sem espetáculos estava associada ao tipo caricatural, risível, idiotizado, bobo, ou seja, desprezível para além do protagonismo do escárnio. Nas duas situações a representação do negro como personagem em cena expressava e confirmava a supremacia branca na sociedade brasileira. Aos personagens femininos, além da representação da subserviência e fidelidade das empregadas domésticas negras limitadas a servir o povo branco, acopla-se a esse imaginário o corpo hipersexualizado, pecaminoso, tentador, amoral. O teatro, visto como espaço pedagógico, funciona assim como agente legitimador do projeto colonizador que conceituou raça a partir de uma definição conveniente, inscrevendo como marco referencial de humanidade o corpo europeu e os seus “desvios” apresentados como erros a serem expostos como espetacularidades afirmativas da dominação branca.

Mais recentemente, um outro percurso histórico passou a se desenvolver, mesmo que ainda concentrado em grupos e artistas negros, trazendo para a atual cena teatral brasileira inserções de uma pauta antirracista que inclui mudança de mentalidade, proposição e execução de

políticas públicas, reivindicações de exposições estéticas e de ocupação de espaços de representatividade. Para Stuart Hall: “Está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada.” (HALL, 2014, p. 103)

O teatro, um dos recortes de exposição e construção da realidade e um possível agente na proposição de mudanças sociais, também reflete essa maior efervescência cultural no que tange as questões raciais no Brasil de hoje. Em alguns momentos reivindicando uma identidade unificada na classificação de “ser negro” e em outros acrescentando a essa circunscrição, a fluidez identitária do “tornar-se negro” ou a busca sinalizada por Frantz Fanon na sua obra clássica *Pele negra, máscaras brancas*: “Pretendemos nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio” (FANON, 2005, p. 26).

Considerando simbolicamente como um marco cronológico do teatro negro de hoje a criação, em 1990, do grupo teatral baiano o Bando de Teatro Olodum, algumas cenas surgem como revelações de um cenário mais questionador e propositivo no campo da iniciativa de mobilização e promoção de espetáculos mais críticos frente ao racismo, com maior representatividade na construção de narrativas textuais e cênicas negrorreferenciadas.

Surge na atual cena teatral negra engajada, ao que me parece, uma necessidade de destruir ou reformular padrões que sustentam o racismo estrutural no teatro. As proposições para o alcance desse objetivo passam por formação de grupos, experimentações e realizações estéticas pautadas numa construção conceitual de um corpo negro embasado em pilares temáticos africanos como: ancestralidade, memória, religiosidade, positividade identitária e em experimentações de processos criativos que respondam de forma mais aproximada ao que pode ser pensado ou inventado sobre a negrura, sem as marcas exclusivas e dominantes do eurocentrismo.

Nas novas cenas pretas aparece o desejo do que se quer ou do que se pretende ser um corpo negro liberado de textos e personagens ligados

exclusivamente ao “tema do escravo” (MENDES, 1982, p. 21). Indiscutível é a percepção de uma efervescência produtiva na representação negra em palcos brasileiros em relação a décadas que antecederam os anos 1990, principalmente no período de maior afirmação racista correspondente à ditadura militar brasileira. Seja na atualização das proposições anteriormente já colocadas por Abdias Nascimento, no Teatro Experimental do Negro, nos anos 1940, seja em questões como: experimentações no campo estético, na releitura das tradições religiosas, num quantitativo maior de grupos teatrais, eventos temáticos, publicações, pesquisas etc, indiscutível é a agitação artística promovida por artistas negros na última década.

Num contexto onde parte significativa da cultura negra foi propositadamente apagada ou embranqueada, o que vem se evidenciando como “negro” nos palcos brasileiros, em produções teatrais associadas ao teatro negro? Qual a memória cultural de negritude evocada? Ou mesmo, quais os parâmetros estéticos para as construções dessa negritude na cena atual?

Motivada em responder, mesmo que parcialmente, algumas dessas questões será exposto a partir de agora um ponto de observação<sup>1</sup>, focado em um espetáculo negrorreferenciado, o *Pele negra, máscaras brancas*<sup>2</sup>, montado pela Companhia de Teatro da UFBA<sup>3</sup>. Confrontando essa peça com as categorias elaboradas por pesquisadores expostas no início deste texto, a

---

<sup>1</sup> No período de novembro a março, fiz da observação da montagem da peça *Pele negra, máscaras brancas* um projeto de pesquisa intitulado *Iranti: memória de cenas pretas*, com equipe composta também pelo professor Licko Turle e pelas estudantes Camila Loyasican, Juliana Bispo, Juliana Luz e Juliana Roiz.

<sup>2</sup> Estreou no dia 18/03/2019 na abertura do 3º Fórum Negro de Artes e Cultura/ UFBA, no Teatro Martim Gonçalves, Escola de Teatro da UFBA, em Salvador. Projeto do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA apresentado pelo professor Licko Turle e pela professora Alexandra G. Dumas. Trata-se da 53ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA, a segunda negrorreferenciada dessa companhia.

<sup>3</sup> “O registro oficial do nome Companhia de Teatro da UFBA só aparece em programas de espetáculos a partir da montagem de *Ciranda*, sob a direção de Ewald Hackler (1935) e Harildo Déda (1939), em outubro de 1984. Porém, em todo material institucional de divulgação produzido posteriormente existe um consenso da Escola de Teatro da UFBA em considerar, como data de fundação desse grupo de pesquisa e criação de espetáculos, a estreia, em 1981, no Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves) da peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), sob a direção de Harildo Déda.”. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao633839/companhia-de-teatro-da-ufba>. Acesso em 03/05/2019.

peça *Pele Negra* atende a alguns quesitos como: equipe propositadamente formada por atuantes negros e negras, ocupando suas devidas funções no elenco, na direção, na coreografia e preparação corporal, preparação vocal, no desenho de luz, na cenografia, figurino e maquiagem e na dramaturgia. Para a categoria engajamento temático, destaca-se que o texto foi baseado na obra clássica sobre racismo, de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (publicada pela primeira vez em 1952, na França e no Brasil em 2008). A poética de visualidades e sonoridades, de construção de cenas, ensaios e condução da montagem estiveram pautadas em referências afro-brasileiras e afro-diaspóricas. Assim, o referido espetáculo está circunscrito no chamado teatro negro. Com base nos elementos de identificação expostos inicialmente, este texto segue o curso com a proposição de destacar na montagem de *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2019) algumas reflexões:

1. Com a presença negra na composição majoritária da equipe, quais construções identitárias de negritude, especialmente do corpo negro, podem ser percebidas no espetáculo?
2. Quais temas associados ao ativismo do povo negro o compõem?
3. Quais são as poéticas, éticas e estéticas desenvolvidas que podem ser compreendidas como relacionadas ao teatro negro?

A composição da equipe partiu de um ponto determinante: ser negro, ser negra. Essa questão foi a premissa que orientou o convite a ser feito para profissionais e elenco selecionado em processo de audição.<sup>4</sup> Essa definição pelo fenótipo parece não ter vindo com grandes dificuldades, pois não se teve

---

<sup>4</sup> O projeto foi pensando inicialmente pelo professor Licko Turle, professor convidado do PPGAC - UFBA e proposto, juntamente com a professora efetiva do Departamento de Fundamentos do Teatro, Alexandra G. Dumas, à Escola de Teatro da UFBA como parte das ações pensadas pelo Fórum Negro de Artes Cênicas, atual Fórum Negro de Arte e Cultura, com apoio da PROEXT/ Escola de Teatro- UFBA. A equipe é composta por técnico-administrativos da UFBA como a coreógrafa Edileuza Santos (preparação corporal e coreografia) e o músico Luciano Salvador Bahia (trilha sonora). Demais componentes da equipe foram convidados pelos proponentes, especialmente pelo destaque que vem tendo no cenário artístico baiano a exemplo da direção de Onisajé (Fernanda Júlia) e texto de Aldri Anunciação. Componentes do NATA, grupo fundado pela diretora convidada, também atuaram em suas respectivas áreas como: Joana Bocanera (preparação vocal), Nando Zâmbia (desenho de luz), Fabíola Nansurê (assistência de direção), Thiago Romero e Tina Melo na cenografia, figurino e maquiagem. A produção foi de Luiz Antônio Sena Jr. Elenco composto basicamente por estudantes dos cursos de artes da UFBA: Iago Gonçalves, Igor Nascimento, Juliete Nascimento, Manu Moraes, Matheus Cardoso, Matheuzza Xavier, Rafaella Tuxá, Thallia Figueiredo, Victor Edvani, Wellington Lima.

muita dúvida em identificar essa condição pelos sinais exteriores como a cor da pele e traços negroides destacando até uma discreta intencionalidade de se abarcar o espectro diverso de tons de peles negras. O espetáculo não se furtou a pontuar essa complexidade expondo na fala de uma das personagens, em dado momento da peça: “E eu (...) que sou branca demais para ser negra, negra demais para ser branca. Neste meu não lugar. Como saber quem sou eu?”

Desse modo, o espetáculo que começa com um número musical recebe o público com a frase interrogativa “O que quer a mulher preta? O que quer o homem preto?” não oferece respostas simples, ao contrário, enfatiza a complexidade provocando o público a pensar a cena a partir de si. Essa pergunta inicial relacionada ao desejo, ao querer não aparece no texto cênico apenas como uma frase enunciada, mas também como um elemento motivador de suas ações. O dramaturgo Aldri Anunciação não desconsiderou essa questão apontando, no resumo crítico da sua obra entregue à equipe, premissas para a sua escrita:

Essa narrativa ficcional apresenta (como proposta dramatúrgica) personagens atravessados/as por valores diferentes do que se constituiu uma possível ancestralidade africana. Elas são negras, mas visivelmente ajustadas à um sistema de interioridade manipulado por uma constituição com rastros de colonialidades intermitentes. A narrativa propõe: 1) ser movida e impulsionada pelo desejo e busca de desvelamento de camadas de colonialidades, 2) tentar reconstituir subjetividades que foram alteradas pela objetividade do mundo externo (ocidental), 3) e ainda questionar figuras de pertencimentos ocidentais, deslocando o pensamento de origem das coisas para um lugar mais flutuante, flexível e de subjetividade múltipla. (ANUNCIÇÃO, 2019, s/p)

Corpos negros em cena expondo uma frase questionadora acerca do seu desejo dialoga com o que Stuart Hall fala sobre identidade:

Talvez, em vez de pensar a identidade como um fato consumado, algo que as novas práticas culturais representam, devemos refletir sobre a identidade como uma “produção” que nunca está completa, mas que está sempre em processo, e sempre constituída de dentro, e não por fora, da representação. (HALL, 2018, p.88)

Levando em consideração a audiência da peça *Pele Negra* e entendendo o espetáculo como uma prática discursiva que se estabelece em

sua relação com o público<sup>5</sup>, observa-se que a representação conceitual e imagética do negro em cena, não mais corresponde a um “desvio existencial” (FANON, 2008), mas como seres com tentativas de “retomada de si”. Associado a outros fatores contextuais, a peça provocou uma busca na sua apreciação incomum para os padrões culturais soteropolitanos, mobilizando uma audiência, composta majoritariamente por pessoas negras, em número crescente no transcorrer da temporada. A peça funcionou como um espelho não mais refletindo exclusivamente o destino branco, referência universal para toda a humanidade, mas apresentando a possibilidade de:

(...) um preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética, “poroso a todos os suspiros do mundo”. (FANON, 2008, p. 117)<sup>6</sup>

Com o texto- base *Pele Negra Máscaras Brancas*, de Fanon, definido como elemento disparador da dramaturgia, Aldri Anunciação destacou questões da identidade negra com bases teóricas pautadas em Sartre, William Du Bois, Achile Mbembe e demais obras escritas por Frantz Fanon. O dramaturgo se vale de uma estrutura textual familiar no que tange à dramaturgia convencional. O lugar de maior complexidade da sua obra está na exposição do pensamento de Fanon colocado como diálogos ou solilóquios retirados da obra original do autor e também no jogo com camadas temporais, não sequenciadas na ordem estritamente cronológica.<sup>7</sup>

O texto de Anunciação traz o psicanalista Fanondiante da banca que reprovou a sua tese na década de 1950, reivindicando uma nova avaliação e já defendendo suas principais ideias através de seu discurso e das ações de personagens-teses que ilustram seu pensamento. Esses personagens vivem

---

<sup>5</sup> Temporada com uma apresentação por dia, de sexta-feira a domingo, no teatro da Escola de Teatro, o Martim Gonçalves, com cerca de 195 lugares, com entrada gratuita. Todas as doze sessões da temporada (uma sessão extra no dia 14 de abril) tiveram seus ingressos esgotados, com formação de longas filas e um grande contingente de pessoas que não conseguiram assistir por conta da limitação de lugares do teatro.

<sup>6</sup> Fala de Umoya, transcrita do texto original da peça, personagem misterioso e místico descrito pelo autor da peça, Aldri Anunciação, como sendo “quase invisível”.

<sup>7</sup> A referência para essa construção, afirma o autor, foi o operador conceitual proposto por Leda Maria Martins denominado tempo espiralar.

no ano de 2888 como um núcleo familiar composto por mãe, pai, dois filhos, uma governanta, um tio e uma figura jovem, invisível aos olhos de quase todos e caracterizado cenicamente com sinais afrofuturistas. Nessa camada futuro, todos vivem sob a custódia do Regime Único Mundial, uma espécie de sistema de organização que define e responde aos “desejos e necessidades humanas”. Contaminada pelo “vírus do desejo de saber-ser”, a filha, Taiwo, ultrapassa o limite proibitivo estipulado pelo regime e acessa a biblioteca. Com as informações lidas e vistas nos livros da velha biblioteca, a jovem passa a ter conhecimento de um “monte de coisas que foram extirpadas da humanidade”. Com a normativa transgredida, uma voz representativa do regime invade a sala da casa anunciando que a família está encarcerada e que o cárcere é uma ação retaliativa por terem tido acesso a “informações contagiosas”. Em meio a uma discussão entre a família e a banca do regime, o filho Cuti lança para a irmã a indagação do que pode ser feito para alcançar a liberdade. A sua irmã, Taiwo, aponta como resposta o conhecimento de si como libertação, afirmando: “Saber-ser é ter poder!”. Surge, então, nesse e em alguns momentos da peça o místico e enigmático Umoya apresentando no seu cântico vias e práticas de “empretecimento” enquanto promove essa “reabilitação” em toda a família. A camada presente, composta por Fanon e a banca, atravessa algumas das cenas da camada futuro (família) levando a tona questões colocadas na tese em defesa. A frase questionadora que abre o espetáculo retorna para finalizar perguntando: O que quer a mulher preta, o que quer o homem preto?

As escolhas poéticas, éticas e estéticas do processo de montagem e da peça apresentada ao público tiveram como propósito experimentar e apresentar uma “invenção do real” com base no que Fanon aponta na sua obra revelada aqui em uma de suas poéticas frases: “(...) a vida não é um espetáculo, pois um mar de dores não é um palco”. (FANON, 2008, p. 159)

Tendo as referências textuais de Fanon e Anunciação, a encenação teve o seu percurso conduzido pela diretora teatral Onisajé (Fernanda Júlia)

que vem desenvolvendo na sua trajetória profissional no grupo NATA <sup>8</sup>uma formulação original no que ela denomina de teatro-candomblé. Ela apresenta brevemente princípios de seu trabalho:

Nós fazemos teatro. O candomblé é matéria-prima, ponto de partida. Não fazemos uma transposição literária da cerimônia para o palco. Embora seja muito forte, ali não estão postos os fundamentos do axé. Eu os conheço e eles me orientam em algumas escolhas, principalmente sobre o que não devo colocar no palco. Tenho muitas inspirações, muitos mentores. Faço uma triangulação entre o candomblé, a vida e o teatro. Gravamos africanamente o nosso fazer. O candomblé é o tronco. Dele nós partimos.(FREITAS, 2017)<sup>9</sup>

Em consonância ao devir negro, Onisajé entende o candomblé como valiosa herança cultural africana e um dos possíveis caminhos de construção da identidade negra no teatro. Alinhado pela ancestralidade, atuante e significativa na atualidade, o candomblé é um lugar expressivo de identidade afro-diaspórica que tem um vínculo histórico com a vinda obrigatória de negros para o Brasil e o processo forçado de “embranquecimento” cultural e consequente “desempatecimento”. Retirar as máscaras brancas seria expor a negrura de um corpo transmutado. E esse corpo, obrigado a se constituir como branco, consegue se liberar desse “único destino”? Qual seria a pele negra que persiste no seu existir pós-colonial? É possível se desvencilhar dessa camada branca? Stuart Hall indaga: “Seria apenas uma questão de desenterrar o que a experiência colonial enterrou e sobrepôs, e revelar as continuidades ocultas que ela suprimiu? Ou seria uma prática bastante diferente – não a redescoberta, mas a “produção” de identidade. Não uma identidade baseada na arqueologia, mas em “recontar” o passado?”(HALL, 2018, p. 89)

Como se construir uma representação de negritude ou um teatro negro sem ter como referência um orientador colonizador, branco? É possível propor, construir e viver um imaginário negro libertador nos palcos, com

<sup>8</sup> Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas, o NATA (1999) tem em Onisajé (Fernanda Júlia) uma das fundadoras e diretora do grupo. Ela ocupa o cargo de Yakekerê no terreiro Ilê Axé OyáL’adêInan. Os últimos espetáculos do grupo trouxeram como protagonistas os orixás.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.saravacidade.com.br/fe/o-teatro-e-os-orixas-fernanda-julia-e-o-caminho-do-nata/>. Acesso em: 01/05/2019. Em Saravá memórias e afetos. Texto: O teatro e os orixás: Fernanda Júlia e o caminho do NATA. Por Caroline Freitas, publicado em 15/06/2017

engajamento nas políticas sociais, não tendo tido essa experiência vivida, em sua plenitude, na vida real? Se sim, qual construção identitária negra se quer levantar ou reinventar? Talvez aqui caiba alterar a ordem proposta por Fanon e perguntar: como inserir a existência na invenção? A função utópica do teatro pode ser a de representar um ensaio para uma aplicação no mundo prático real, um experimento imagético de um pensamento “visto que uma das funções da arte e da religião é justamente preservar a esperança de sair do mundo tal como foi e tal como é, de renascer para a vida e renovar a festa”. (MBEMBE, 2018, p. 299).

Pele negra, máscaras brancas, a peça, apresenta suas referências do que seria ou poderia ser o teatro negro, por consequência, o devir negro. Esse imaginário, localizado no campo das artes, não se apresenta como algo modelar, mas, principalmente como “uma das formas históricas da condição humana” (FANON, 2008). Mesmo que algumas cenas conduzam o espectador para uma aparente idolatria racial exposta, por exemplo, na boca de personagens que vibram cantando: “O futuro é preto!” a proposição imagética dessa cena, especificamente, expõe a personagem Umoya interpretado/a em duplo, numa ambientação corporal afrofuturista com ações místicas, ritualizadas, que sugerem proposições para um esfacelamento progressivo de máscaras brancas impregnadas ao corpo negro. Umoya, afirma em língua xhosa: “Ngaphezukomnyama, imaskiencinaneemhlophe. Quanto mais a pele preta, menos máscaras brancas.”

No processo de montagem, are-imaginação do negro, atravessada por epistemologias de uma cosmovisão africana, no caso o teatro-candomblé assinado por Onisajé (Fernanda Júlia), passou por uma via de libertação do próprio corpo, onde este não se opunha ao espírito. O estado de corpo do elenco, motivado por processos criativos ritualizados, associado a uma delimitação entregue de antemão ao espectador de ali ser uma manifestação circunscrita no âmbito do teatro negro, evidenciou uma corporeidade negra bela, coletiva, sem um protagonismo individual declarado em cena e com uma cumplicidade partilhada com a plateia.

Além de afirmar negros e negras em estado de beleza, seja em ações cotidianas e/ou em ações de questionamentos subjetivos, apresentando-os em condição apenas de humanidade, a peça rompe radicalmente com os estereótipos historicamente expostos em personagens e narrativas dramáticas teatrais brasileiras em que o negro e a negra são a representação do “Mal e do Feio” (FANON, 2008). Apesar das artes cênicas mostrarem na sua trajetória histórica uma linha identitária repetitiva para o negro, percebe-se que *Pele negra*, a peça, expõe não uma única verdade, mas uma outra possibilidade ficcional, apostando que as construções e diferenças identitárias acerca do negro são possíveis, pelo menos no espectro do teatro negro engajado. Com a potencialização estética de referenciais processuais e estéticos de culturas afro-diaspóricas levantando questionamentos e proposições acerca do devir negro, o chamado teatro negro já se impõe como uma diferença borrando uma hegemonia tradicional da referência europeia no teatro brasileiro.

A propósito da identidade negra, o autor Achille Mbembe traz o tema para discussão afirmando que “(...) é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição, mas do lado da *diferença radical, sem a qual a declosão do mundo é impossível*. É em nome dessa *diferença radical* que é preciso reimaginar “o negro” como a figura daquele que está a caminho, que está pronto a se pôr a caminho, que experimenta o arranchamento e a estranheza.” (MBEMBE, 2018, p. 277)

O espetáculo *Pele negra*, máscaras brancas, ao questionar desejos e querereres do homem negro e da mulher negra, constrói algumas respostas ainda que em tons indagativos que se apresentam em narrativas textuais, visuais, musicais, corporais. Porém, sendo ela uma peça que surge e se sustenta numa obra de cunho questionador, é coerente que ela se apresente como uma experiência estética que fomenta ainda mais a ampla e complexa discussão: afinal, o que quer o teatro negro brasileiro?

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ANUNCIÇÃO, Aldri. **Pele negra, máscaras brancas**, 2019. Não publicado.
- DOUXAMI, Christine. **Le theater noir brésilien: un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilien**. Paris: l'Harmattan, 2015.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro- Ásia**, nº 25-26, CEAO/ UFBA, 2001, p. 313- 363.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREITAS, Caroline. **O teatro e os orixás: Fernanda Júlia e o caminho do NATA**. In: Saravá memórias e afetos. Publicado em 15/06/2017. Disponível em: <http://www.saravacidade.com.br/fe/o-teatro-e-os-orixas-fernanda-julia-e-o-caminho-do-nata/>. Acesso em: 01/05/2019.
- HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da (org); WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Histórias afro-atlânticas: [vol2] antologia**. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). São Paulo: MASP, 2018.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Revista Repertório**, Salvador, nº 17, PPGAC/UFBA, 2011.2, p. 82- 88.
- MARTINS, Leda Maria. **Identidade e ruptura no teatro negro**. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, número 18-20, 1987.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **NEGRO (TEATRO DO)**. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. Edição. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no Teatro Brasileiro (entre 1838 e 1888)**. São Paulo: Ática, 1982.

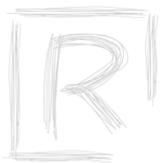
MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Hucitec. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

UZEL, Marcos. **Guerreiras do cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: EDUFBA, 2012.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



A INFLUÊNCIA DO PENSAMENTO DE FRANTZ FANON NO  
ESPETÁCULO ISTO NÃO É UMA MULATA:  
provocações sobre a representação da mulher negra em diálogo  
com pensamento descolonial de Fanon

LA INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO DE FRANTZ FANON  
EN EL ESPECTÁCULO ESTO NO ES UNA MULADA:  
provocaciones sobre la representación de la mujer negra en  
diálogo con pensamiento descolonial de Fanon

THE INFLUENCE OF THE THOUGHT OF FRANTZ FANON  
IN THE SPECTACLE THIS IS NOT A MULATTA:  
representation of the black woman in dialogue with Fanon's  
decolonial thought

*Mônica Santana*<sup>1</sup>

**RESUMO**

Neste artigo, a pesquisadora estabelece um diálogo da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, do pensador antilhano Frantz Fanon com o espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, cuja estreia se deu em Salvador, em novembro de 2018. Neste trabalho, a pesquisadora tece uma reflexão sobre a representação e as questões identitárias numa sociedade de traços coloniais. O artigo compartilha o processo criativo do espetáculo, bem como articula pontos abordados pela obra de Fanon, identificados pela autora no seu próprio corpo ao longo do processo de criação e transcriados na cena, performativamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frantz Fanon, raça, corpo, cena

**RESUMEN**

En este artículo, la investigadora establece un diálogo de la obra *Piel Negra, Máscaras Blancas*, del pensador antillano Frantz Fanon con el espectáculo *Esto no es una mulata*, cuyo estreno se dio en Salvador, en noviembre de 2018. En este trabajo, la investigadora teje una reflexión sobre la representación y las cuestiones identitarias en una sociedad de rasgos coloniales. El artículo comparte el proceso creativo del y así como articula puntos abordados por la obra de Fanon, identificados por la autora en su propio cuerpo a lo largo del proceso de creación y trascendidos en la escena, performativamente.

**PALABRAS CLAVE:** Frantz Fanon, raza, cuerpo, escena

---

<sup>1</sup> A autora é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela FAPESB. É atriz, dramaturga, performer, jornalista e educadora, com Mestrado em Artes Cênicas (ETUFBA/UFBA) e graduação em Comunicação (FACOM/ UFBA).

**ABSTRACT**

In this article, the researcher establishes a dialogue of the work *Black Skin, White Masks*, of the Antillean thinker Frantz Fanon with the spectacle *It is not a Mulata*, whose debut occurred in Salvador, in November of 2018. In this work, the researcher does a reflection on representation and identity issues in a colonial society. The article shares the creative process of and as well articulates points touched on by Fanon's work, identified by the author in his own body throughout the process of creation and transcreated in the scene, performatively.

**KEYWORDS:** Frantz Fanon, race, body, scene

\* \* \*

Meus cabelos sempre foram muito cheios. Absurdamente cheios. O suficiente para a cabelereira cobrar mais caro para dar ferro – que era o modo como se chamava em Salvador alisar os cabelos a uma chapa de ferro quente -, quando era menina. Minha mãe sempre tinha que pagar um valor a mais, quando voltada para me buscar no salão. Os cabelos eram inclusive um sinônimo de sofrimento desde a infância. Algo que precisava ser domado, preso, amansado. E que se eu fosse inteligente, faria todo esforço para poupar as gerações futuras de passar por aquilo. Assim, quando emburrada sentada na cadeirinha, enquanto minha mãe se esforçava para pentear e trançar meus cabelos, ouvia minha avó, do alto da sabedoria de quem teve cinco filhas mulheres todas com cabelos igualmente cheios dizer: “trata de casar com homem branco e ter filhos com cabelo bom. Assim você nem seus filhos precisarão passar por esse sofrimento novamente”.

Essa memória de infância serve, não somente como um exercício de confessionalidade, mas como uma reflexão sobre os atravessamentos provocados pelo encontro com a obra de Frantz Fanon. Encontro que apontou, em primeira instância, para um exercício de leitura da minha própria trajetória de indivíduo, bem como para a leitura do meu entorno. As páginas de *Pele Negra, Máscaras Brancas*<sup>2</sup> me auxiliaram a compreender meu percurso de constituição enquanto sujeito, minha família, bem como o mundo colonial no qual nossa existência se dá e vislumbrar caminhos para deflagração de uma existência para além da reação. Também foi em Fanon que encontrei as bases para as reflexões que teci no espetáculo *Isto Não É*

---

<sup>2</sup> FANON, 2008.

Uma Mulata, cuja pesquisa e ensaios se deram ao longo de 2015<sup>3</sup>. Neste espetáculo, performei sobre a representação da mulher negra na cultura brasileira, evocando diferentes estereótipos: a serviçal, a passista, a mulher forte que tudo aguenta, atravessando essas imagens e dissolvendo seus contornos.

Ao sugerir que eu assegurasse filhos mais claros que eu, com cabelos de outra textura, minha avó não fazia nada além de expressar seu amor: uma ação de quem ama aspira um futuro, no mínimo mais seguro e com melhores oportunidades para os seus. No mundo colonial – entendendo que embora tenhamos quase 200 anos de independência, as relações raciais ainda não revolucionaram as práticas coloniais – a existência do sujeito se assegura quando ele embranquece em algum tipo de nível. Seja pela via do matrimônio, garantindo uma prole mais protegida das operações cotidianas do racismo, seja pela via do domínio da linguagem e da cultura europeia, demarcando um acesso ao mundo civilizado e o rompimento com a cultura “selvagem” seja dos povos indígenas, seja dos povos africanos, absorvendo a um arcabouço de conhecimento eurocêntrico. Fanon expressa de modo categórico nas primeiras linhas de *Pele Negra, Máscaras Brancas*<sup>4</sup>: não há possibilidade de existência do negro no mundo branco. Assim, como Judith Butler assevera ao falar das mulheres: a linguagem não pode abarcar a mulher. Negro e mulher são objetos de uma sociedade pensada por e para o falo branco. Sendo assim, a mulher negra tem sua existência afetada tanto pelas opressões de gênero, quanto pela raça. A criação do espetáculo foi povoada por essas questões como pontos a serem abordados, enquanto conteúdo, a partir de uma estética que fosse povoada pela noção de borrar esses contornos historicamente construídos – ou seja, desfazer qualquer

---

<sup>3</sup> A montagem esteve em cartaz em festivais de teatro da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, além de temporadas em teatros de Salvador até novembro de 2018. A montagem conquistou o Prêmio Braskem de Teatro na Categoria Revelação em abril de 2016, bem como garantiu o reconhecimento por ativistas feministas negras constando nas listas do Blogueiras Negras (25 Mulheres Negras Mais Influentes de 2015) e Think Olga (Mulheres Negras Mais Inspiradoras 2016).

<sup>4</sup> FANON, 2008.

lugar fixado sobre o que é ser uma mulher negra, mas ressaltar uma percepção sobre devir.

O negro é, então, uma criação histórica da Modernidade, bebendo em águas científicas e metafísicas para justificar operações de dominação transcontinentais. É uma operação forjada na linguagem, empregando aparato científico, filosófico, religioso, moral. O negro se insere no conjunto de seres inumanos, que ao lado dos nativos das Américas, são não universais, sem razão, externos ao projeto humanista da Modernidade<sup>5</sup>.

De acordo com o Frantz Fanon, a Modernidade Ocidental ao definir um entendimento de humano, também por exclusão delimita tudo o que não é humano e ao qual cabe ao dever civilizatório intervir, empregar sua força e alterar o destino. Ao se demarcar como humano, o europeu também cria o não humanos os indígenas, os africanos, os árabes, os povos amarelos: O Outro.

Fanon desvela o aspecto falocêntrico das operações do racismo: o roubo do falo do outro, a castração deste falo e o controle dos corpos, cuja moral não poderia estar contida nos limites da sexualidade cristã. Fanon se debruça já nos três primeiros capítulos do *Pele Negra, Máscaras Brancas* aborda as tensões sexuais colocadas tanto no corpo negro, quanto no corpo branco e a zona de encontro e confronto que se dá na sexualidade. Bem como é também por meio desse espaço que se constrói um território de embranquecimento: as relações afetivas inter-raciais, que no caso brasileiro compuseram quase que um projeto político da primeira metade do século XX, a fim de promover o embranquecimento da população.

Fanon, ainda nas primeiras linhas de seu livro, adverte que tão adoecido quanto o negro almeja o embranquecimento, é o negro que se resume a odiar o branco – ambas são prisões e dicotomias. Não há liberdade no pensamento binário, herança da metafísica ocidental. O retorno a uma

---

<sup>5</sup> O filósofo brasileiro Muniz Sodré pontua que “a modernidade ocidental – em outras palavras, o triunfo da humanidade absoluta – dá-se a partir de um ordenamento espacial centrado na Europa. Desta maneira, o ‘ser humano universal’, criado a partir de uma concepção cultural que refletia as realidades do universo burguês europeu, gerava necessariamente um ‘inumano universal’, a outra face da moeda, capaz de abrigar todos os qualitativos referentes a um ‘não homem’: bárbaros, negros, selvagens” (SODRÉ, 2015, pg. 63).

essência de “negro”, a raízes puras e inalcançáveis num cruzamento de diferentes grupos étnicos/ raciais e enfrentamentos históricos, é uma utopia que também não nos liberta ao tentar recuperar um modo “verdadeiro” de ser negro que nunca existiu. Muniz Sodré observa que identidade se dá no campo da cultura e da linguagem, numa negociação entre aquilo que se atribui como igual, comum e aquilo que é diferente operando por sobre o sujeito. Essa reflexão é necessária para pensar um horizonte no qual homens e mulheres negros possam esvaziar a categoria colonial que os cria. Como bem pontua Fanon, não há ontologia possível num mundo colonial: fixados em categorias exteriores a si, esvaziado o devir, a autonomia e liberdade e o encerrando num estigma, cuja perseguição se dá na vida psíquica e social, pessoas negras ainda reivindicam sua humanidade. Especialmente no Brasil de 2019.

Todo processo criativo do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* foi atravessado pelo pensamento de Frantz Fanon, especificamente pela leitura de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, fazendo com que sua leitura fosse um norteador conceitual para obra, mas também atravessada por outros escritores pós-coloniais, como Gayatri Spivak, bell hooks, Achille Mbembe e o pós-estruturalismo de Michel Foucault. A leitura da obra precedeu os ensaios e deu subsídios para que quando fosse iniciado o processo de investigação para cena no corpo, através de improvisações, já houvesse um nível de elaboração nas discussões teóricas em consonância com a minha experiência de mulher e criadora negra. Em termos de linguagem, interessou-me criar a partir de elementos da cultura de massa e de uma semântica já dada para leitura do corpo de mulheres negras – e a partir dessa representação convocada para cena, performar sua erosão. Fazer meu corpo desdizer aquilo que foi historicamente narrado para a coletividade da qual faço parte.

É precioso pensar também sobre o que pode esse corpo de mulher negra – ao qual o esvaziamento da ontologia se dá duplamente? O que pode esse corpo sobre o qual poucas vezes sua própria voz, seus sons são ouvidos – o corpo da mulher negra, mas por si e para si próprio ele pouco existiu.

Contudo, reconheço que o próprio exercício artístico pode conferir um outro tipo de violência despótica, na tentativa de libertar meu corpo negro, dos discursos historiográficos sobre ele, tecendo outro discurso – num reconhecimento do fato irrefutável: corpos negros estão soterrados sobre signos, comprimidos pelo regime das significações e desapossados da sua linguagem própria<sup>6</sup>.

Foram questões centrais de disparo criativo para *Isto Não É Uma Mulata*: como colocar em meu corpo a impossibilidade de existência negra num mundo em que este corpo é objeto, força de trabalho alienada da capacidade de fala, animalizado? Como engajar este mesmo corpo na adesão a uma máscara branca que inaugura sua humanidade? Criativamente, compreendi a necessidade de que um corpo negro insurgisse em cena contra a invisibilidade na qual se via inserido, sem condição de fala e escuta, para existir enquanto sujeito a partir da incorporação da máscara branca, tentando cobrir-se de uma alvura impossível. Contudo, ciente da potência desta como uma chave para acessar um mundo, que é branco – na linguagem, nas instituições, na percepção de civilização. Vestir essa máscara branca não como quem se ilude, mas como quem acessa uma porta de entrada – sem a qual não se ascende. E deixar expressa a história colonial inscrita neste corpo, de modo permanente e atualizado, dentro de uma sociedade racializada, calcada numa bioeconomia que não se rompe. E trazer também para o corpo a violência criadora – rasgando a docilidade, estancando o grito e esboçando um nome próprio.

A curva dramática da obra acabou por se constituir como um processo de conquista de autonomia enquanto sujeito negro, neste corpo tem

---

<sup>6</sup> “Pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se propósito de tudo e de nada ‘um discurso do corpo’, pretende-se que ele se liberte ou se exprima. Como se o objetivo fosse, neste momento, descobrir uma língua do corpo à qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária. Muito estranhamente, na mesma altura em que esta voga testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar sua importância nos mais diversos domínios, retomam-se velhas ideias, velhos esquemas – idênticos aos regimes de signos que serviram para a exploração do corpo: este tornou-se o significante despótico que resolverá tudo, desde o declínio da cultura ocidental até aos menores conflitos intra-individuais. Uma tal concepção seria inofensiva se não fizesse passar o corpo por o significante supremo que, recobrando um vazio, faz as vezes de tudo aquilo de que os nossos corpos foram desapossados – pelo menos desde a desagregação das culturas arcaicas”. (GIL, 1997: pg. 14)

justaposto uma série de significados à sua revelia. Quando o público entra no teatro para assistir a *Isto Não É Uma Mulata*, já me encontra já no espaço da cena com rosto já bastante embranquecido pela maquiagem: alguns mais claros que o meu tom de pele, com marcações de contorno que tanto tornam meu rosto e meus traços mais finos. A máscara branca fixada no meu rosto como maquiagem convive com a vestimenta disforme, de trabalhadora de serviços gerais, fardamento comum para mulheres e homens que cuidam da limpeza de espaços públicos e privados. Uma roupa que despersonalizada o corpo, rouba forma – uma veste cuja função comunica de forma tal, que anula a informação do rosto. Em três anos de apresentações deste espetáculo, posso assegurar que o mais comum, mesmo em espaços onde haja um público majoritariamente negro, é que meu rosto não seja lido e a presença do meu corpo seja pouco percebida.

Do ponto de vista de energia, ativo um tônus baixíssimo, diminuindo ao máximo minha vibração, para que possa ser invisível – não como quem se esconde, mas fazer com que minha presença não seja notada. Ser ao máximo essa mulher que limpa o espaço e “não se faz notada”. Embora tenha sobre meu rosto maquiagem, num tom muito mais claro que minha pele, cílios postiços e olhos muito coloridos. Evito olhar diretamente no rosto das pessoas ou falar com elas. Sou discreta – como noto que são as trabalhadoras de espaços como teatro, museus, locais públicos. E o público, que muitas vezes me tem sob os pés, limpando o assoalho, de fato compra a proposta e não me enxerga.

Exacerbo ao máximo o esvaziamento deste corpo do trabalho, servil, coisificado e transformado em mercadoria. Performo ali a história de objetificação e desumanização atrelada à condição servil, escravizada, que subtrai os contornos de sujeito e subjetividade. Assim, no momento que me desloco da plateia para o palco, penso dramaturgicamente criar um rasgo na representação e desfigurar a forma produzida pelo racismo. Ao alcançar o espaço da visibilidade, sai da docilização e da invisibilidade e se irrompe pela violência. Da função de limpar o piso por onde passa o público, chego ao palco, onde meu corpo sai da sombra para a luz – sem nenhuma metafísica,

mas na precisão daquilo que já era cena, só que não sobre o lugar demarcado do palco. No palco, a energia que movimento transita entre a passividade de quem cumpre sua função ao ódio silencioso de quem ruma a insolência. O pano de chão se torna o chicote, roubado do feitor – que ali, no exercício da cena se faz o público. Uma vez com a arma roubada, este corpo ganha liberdade.

Se há um ódio silencioso do subalterno, que aspira a ruptura com a opressão que lhe impede o voo, há ódio também contra tudo aquilo que é negro no corpo. A opressão se dá pela leitura rápida da pele, não por sua fala, sua conduta, suas práticas, seu pensamento, seu jeito de ser. O racismo é epidérmico, superficial, visual. No processo criativo, diante dos tantos produtos de limpeza utilizados para higienizar o espaço de ensaio, experimentei jogar aqueles produtos no meu corpo: detergentes, cera para piso, desengordurantes, água sanitária. Me banhei daqueles produtos. A pele ardeu. Ficou um pouco acinzentada. Urticária atacou imediatamente. Desconforto. O odor ativo dos produtos: eucalipto e cedro. No ato criativo, as sensações causadas pela leitura de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* se materializaram nessa imagem criada: esse corpo que precisa sufocar tudo o que é negro para poder ser humano. Como quem faz assepsia num ambiente, extirpando dali qualquer risco de bactérias, fungos, insetos. Retira-se toda vida sobressalente para que o humano possa existir. Com gravidade Fanon anuncia: "(...) para o negro para o negro apenas um destino e ele é branco"<sup>7</sup>. Performei sobre meu próprio corpo – porque por tantas vezes sonhei com algo que deixasse meus cabelos irreversivelmente lisos, a pele mais clara, os traços mais finos. Em anos de apresentações, não foram poucas as confissões de mulheres que se banharam com água sanitária na infância, na expectativa de que a pele ficasse branca. Ou que passaram amaciante para que os cabelos mudassem a textura.

Ou seja, o pensamento de Fanon denuncia que para os colonizados, é exigido assimilar a cultura europeia, dominar seu vocabulário, suas exigências, seu discurso. Falar e mimetizar o ser branco, para então

---

<sup>7</sup> FANON, 2008, pg 28.

distinguir-se daquele horizonte oferecido aos não-brancos e então ver-se reconhecido como humano. O pensador antilhano também adverte: ao negro não é possível ser homem, mas homem negro: não há ontologia possível numa sociedade colonizada, tanto mais no corpo negro, que assimila as neuroses proporcionadas pelo racismo, as aberrações e opressões impostas. De cá, como criadora e mulher negra, confirmo ser inevitável num processo artístico autoral produzir um discurso que não convoque para reivindicação de existência tanto minha, quanto dos que sou semelhante. A aspiração de existir, enquanto liberdade para além da pele - esta que limita o dever ontológico de ser mais.

A cada ensaio fui compreendendo as dimensões daquele banho de produtos de limpeza. Primeiro sentindo os efeitos da ardência deles sobre mim, o desconforto e os machucados provocados, depois pensando maneiras de construir essa imagem. Aos poucos fui chegando na imagem de um ambiente íntimo, no qual a violência do ato de se banhar com desinfetantes estivesse especialmente no odor exalado, mas que minha expressão contrastasse. Como numa propaganda de sabonetes, em que a modelo demonstra prazer em se banhar, em cobrir seu corpo de espuma. Como se aquele corpo pudesse se deslocar daquela condição que lhe foi imposta para um lugar de sonho, um lugar de glamour e de delicadeza em que não se vê inserido.

Identifiquei que uma atmosfera de blues ou jazz poderia contribuir para o fortalecimento tanto do clima intimista, de uma tristeza exaltada, sem perder os contornos cosméticos daquilo que ela também visa lembrar – o mundo do belo no qual o corpo negro não se insere por não ser considerado universal. E cheguei na canção *Solitude*, imortalizada por Billie Holliday. A gravação bastante antiga, com ruídos e uma sonoridade de outra época, com a interpretação de Holliday, mas também a sua própria história de cantora negra de talento inegável, mas profundo abandono e exploração das mais variadas e adoecedoras formas. A tristeza de sua voz soma a ambiência necessária para trazer outros sentidos para aquela imagem concebida. A canção, composta por Duke Ellington, fala de uma mulher em sua solidão e

desespero, sentada em seu quarto, cercada de memórias de alguém que ali não está. A cena em si não se refere a um amor ao outro, mas uma aspiração de tornar-se aquela beleza a quem se devota amor.

Abandono a fúria da revolução encenada bebendo o conteúdo de uma garrafa de água sanitária. Bebendo com sede, mas também com espasmos, quase vômito. Bebo todo líquido da garrafa, que abandono no chão. Agora, matada a sede de alvejar-se, dispo o fardamento e revelo as formas do meu corpo, que veste um figurino dourado e preto concebido: uma corista, diva pop, passista de carnaval. Múltiplas possibilidades de leitura são alavancadas pelo figurino composto com predarias, brilhos e franjas – um rompimento com aquele lugar anterior. Este corpo negro agora ganha visibilidade.

A iluminação assinada por Luis Guimarães contribuiu para delineamento da atmosfera pensada com emprego de tons lavanda. Esse momento acontece sobre uma bacia de alumino, de uso extremamente comum nas comunidades populares, especialmente entre lavadeiras. De fato, toda cenografia se forjou pela usabilidade dos objetos em cena – sua presença nasceu da necessidade de empregar nas ações desempenhadas, o que foi garantindo o contorno de um local como uma área de serviço, quarto de empregada, quarto de despejo.

Mas qual é o percurso de liberdade possível para um corpo coisificado, cuja voz historicamente não se ouve? Performo ascender ainda mais a máscara branca. Deixar ainda mais visível que os contornos do meu rosto poderão ser afinados, para quem sabe poder eu ser ouvida. Poder eu ter um nome. Poder ser humana. Fixar sobre os cabelos a peruca loira é o passo seguinte para a liberdade. Já limpa, posso encarar o espelho e aquilo que ele revela. Avanço no monitoramento dos traços e as maneiras de com a maquiagem, ali, diante do público, “disfarçar” os traços mais negroides do meu rosto: a marcação com lápis e corretivo para afilar o nariz, diminuir os lábios com batom claro (comumente chamado de *Nude*, mas claro, o nu de uma pele branca). Embora o diálogo com a obra de Fanon aí se dê de modo muito direto, performar na cena o embranquecimento da pele com a

maquiagem é trazer para perto do público, especialmente do largo espectro das não brancas, toda prática íntima comum. O exercício de apagamento de tudo aquilo que não é branco, para então ser qualificada como uma mulher bonita. Ou antes disso, ser simplesmente mulher.

Por sobre meus cabelos, muito presos, coloco uma touca em cena e então uma peruca loira, além de pôr brincos e anéis muito brilhantes e vistosos. Posso então, finalmente me sentar, calçar uma bota de salto muito alto. Com esse aparato, faz-se um outro corpo: mimetizo-me uma diva pop. Está ligado a minha frente um ventilador dourado, coloco-me diante dele e agora, com cabelos longos e milimetricamente cacheados, sei o que é balançar. Todo sonho de uma criança negra passa por isso: sentir seu cabelo balançar, tal qual em todas as propagandas de shampoo e naquilo que a indústria cosmética nos vende como belo. Sou Beyoncé.

A escolha de Beyoncé se dá por muitas camadas para além do meu gosto pessoal. Se no passado, Lady Day foi a voz fundadora do Jazz, com sua performance única, carregada de dor e inventividade, no presente, Beyoncé é outro tipo de rainha. Seus longos cabelos pintados de louro e as inúmeras perucas que usa tornam sua negritude palatável para os brancos. Contudo, reduzi-la a alguém que embranquece para vender é simplório e pouco. Simplório porque embora raramente se veja a textura de seu cabelo e sua pele seja de negra clara, tal qual a minha, o que faz de nós, mulheres negras com certa passabilidade, em territórios que tolerem pouco a pele retinta, Beyoncé construiu uma irretocável carreira rumo ao topo do *mainstream* mundial, engajando seu discurso racial na mesma proporção com que sua notoriedade avança. Travestir-me de Beyoncé tem a ver com ser esse corpo negro, que acessa elementos brancos para ter poder, contudo, opera dentro deste mesmo sistema para interferir nele, jogar seu jogo. A música escolhida chama-se Diva, que traz referências à própria trajetória da artista, num momento de grandes disputas no mundo da música pop norte-americana, entretanto, assevera que ela é a rainha daquele território. E como rainha, também uma espécie de gangster. Evoco também o corpo das bichas pretas e dos travestismos do movimento, do andar, da máscara facial, que tem

também naquela artista um ícone, mas também um território de potência e existência.

Evocar Beyoncé, atualmente mais influente artista da música norte americana, tem a ver com jogar com o sentido da invisibilidade para a visibilidade, da voz silenciada para a voz que dita comportamentos. Em 2015, quando o espetáculo foi concebido a artista dava seus primeiros passos na perspectiva de politizar seus espetáculos e colocar em cena reflexões sobre as condições das mulheres negras e a estrutura racista da sociedade norte-americana. Em abril de 2016, ela lança o álbum visual *Lemonade*, extremamente inovador na sua estratégia de marketing, quanto provocativo enquanto linguagem artística, dando um passo muito sólido na interdependência entre música e imagem. É também neste período que a artista causa um imenso mal-estar na memorável apresentação no Superbowl, colocando em cena referências aos Panteras Negras, Malcolm X e a violência policial. Então, a América finalmente percebe que Beyoncé não é uma negra de dentro. A “morena” como os jornais daqui chamam ousou dar opiniões sobre a estrutura, o que levou a boicotes dos policiais em seus shows e tuítes sexistas do então candidato a Presidente Donald Trump. Assim, Beyoncé ocupa no discurso de *Isto Não É Uma Mulata* esse lugar irrefutável ao artista negro<sup>8</sup>: o da luta política e fazer do palco um lugar de evocação da humanidade da coletividade negra.

O primeiro momento de fala verbal em *Isto Não É Uma Mulata* se dá em francês. Após finalizar a dublagem da música de Beyoncé, tomo assento numa cadeira – uma cadeira de vime, tom amadeirado, tal qual as antigas cadeiras de mãe de Santo, ou uma daquelas em que os líderes dos Panteras Negras tiraram fotos icônicas que foram reproduzidas nas capas dos mais diversos discos da *black music* dos anos 70 e 80. Inclusive o mesmo modelo de cadeira que gerou toda discussão em torno da festa da ex-editora da Vogue em Salvador, Donatella Guanaes. Nesta cadeira, recheada de todo um

---

<sup>8</sup> Leda Maria Martins, em *A Cena em Sombras*, apresenta a função do dramaturgo negro para a NAACP – National Association for the Advancement for the Colored People na primeira metade do século: “o dramaturgo negro como um destruidor das imagens negativas de negros, propagadas pelos veículos de entretenimento e pela mídia”

imaginário sobre o poder de mulheres negras e ancestralidade, sento-me e digo “*Bon soir, mes amis! Je suis très contente d’être avec vous cette soirrée là, d’acord?*”. Uma conversa introdutória em francês, muito básica, mas longa o suficiente para demarcar alguns lugares importantes: para ser ouvida, a voz negra/colonizada precisa dominar a voz e a linguagem do império/do senhor. Dominar os códigos para então poder ser ouvido, ser retirado do lugar de infância, ao qual a maioria é relegada e cuja expectativa é que você se mantenha. Há também uma perspectiva de quebrar a expectativa de quais são os acessos que um corpo negro pode ter, num país onde a necropolítica é a oferta universalizada pelo Estado. O simples deslocamento de falar em outra língua, a língua dos pensadores e dominadores de América e África coloca um novo jogo.

O movimento seguinte é usar dessa linguagem reconhecida como civilizada, guardiã da razão do Mundo Ocidental para fazer algumas pontuações específicas sobre a condição de mulheres negras. Em tom irônico, brinco com a imagem da “*angry black woman*” ou mulher negra raivosa, lembrada especialmente nos locais de luta por direitos, como uma crítica à indignação. É também um momento de refletir sobre o fato de mulheres negras não serem simplesmente mulheres<sup>9</sup> – às mulheres negras não se oferece ajuda, cuidado, proteção ou outras dessas atribuições elencadas pelo patriarcado.

Contudo, mesmo de posse da gramática francesa, do rosto claro, dos cabelos loiros, das vestes douradas de uma diva, posso eu ser branca? Posso eu ser branca para ser livre? Tal qual Beyoncé que tinha passabilidade branca quando não incomodava, meu corpo recebe sobre a cabeça o peso daqueles que sabem que escamotear-se de branco não lhe torna efetivamente branco. Sobre a cabeça de uma mulher negra, mesmo

---

<sup>9</sup> “Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar as valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou passar pelas poças, nem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e via a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?” (TRUTH, Sojourner. 1851)

embranquecida seja pela cosmética, seja pelo possível espaço de poder em que possa ocupar, pesa uma longa lata: seja a história, seja o patriarcado, seja a liberdade quem não desfruta, seja dos estereótipos, seja da morte dos seus, sejam os adoecimentos da alma. Sobre o corpo da mulher negra se impõe uma pesada lata, que nem sempre, com toda força ou resistência este corpo cultive, é possível erguer.

Caminho pelo palco com duas latas – tendo nessa também uma alusão sempre feita às mulheres negras claras, as mulatas. A lata d'água na cabeça que levava Maria, que é comum no cotidiano daquelas que vivem nas periferias ou regiões do sertão, onde o abastecimento se faz precário. Se as grandes latas na cabeça se fazem quase que ícones da representação das mulheres negras, especialmente no cancionero popular brasileiro, nos dias de hoje, nas grandes festas de cidades como Salvador, mulheres negras catam as pequenas latas de cerveja e refrigerante para reciclagem – comumente vê-se estas ao fim do dia de coleta, carregando grandes volumes de latas sobre a cabeça. Este corpo que é base da pirâmide de uma sociedade e carrega sobre si todo seu peso.

Mais um ícone de cultura pop é convocado para o momento em que caminho pelo palco com as latas na cintura e na cabeça – esse corpo que nunca vai descansar, do mesmo modo que o racismo não descansa: a voz inigualável de Nina Simone. Cantora e ativista das mais contundentes durante as lutas pelos direitos civis dos afro-americanos nos anos 60, Nina sentiu sobre sua história todo o peso do racismo e do sexismo, bem como o apagamento e o ostracismo, quase sempre reservados aos que ousam desafiar a estrutura. A música empregada para o momento de caminhar pelo palco com as latas pelo corpo, com lentidão e pesar, chama-se *Four Women* e narra a história de quatro mulheres negras, de diferentes matizes nas cores das peles e texturas dos cabelos. Cada uma dela vivencia uma dor distinta causada pela mesma estrutura racista.

Em silêncio, retiro das latas quatro panos de chão, nos quais estão pintadas bandeiras de países da América e África: Brasil, Haiti, Estados Unidos (usando a bandeira dos estados confederados) e Nigéria. Poderiam

ser outros mais países de África e América, entendendo que são as mulheres negras as bases dessas sociedades – ocupando os piores índices, as piores condições de vida e o pouco poder político e econômico. Contudo no processo criativo, estes quatro países ficaram, especialmente por conta especialmente das leituras que fazia naquele momento e as notícias. O Brasil por ser meu horizonte. Os Estados Unidos tanto pelo povoamento de referências presentes no espetáculo, quanto as discussões pela retomada do uso da bandeira dos confederados, que tem alusão racista direta no Sul do País. Na Nigéria, em 2015, 200 adolescentes foram sequestradas pelos terroristas do grupo Boko Haram – mas também é desse território que chegaram heranças muito vivas na Bahia, local onde vivo. O Haiti, que hoje vive uma crise humanitária agravada, foi a primeira colônia a conquistar independência ainda no século XVIII e cujos ideais forjados foi fundamental para própria Revolução Francesa, que claro, não deu o devido crédito à ilha da América Central.

O que há dentro das latas são palavras, que mais tarde são lançadas sobre o público: materializar a linguagem na cena, os significados que colecionei na vida e no processo de pesquisa<sup>10</sup>. Substantivos e adjetivos impressos em papéis lançados sobre o público, que frequentemente se incomoda, tenta ler e uma vez, num belo exercício de insubmissão, rasgou. Representar é de algum modo alterar o jogo do poder, a leitura. Mesmo que a peça acabe e eu retorne à minha condição de mulher negra. Ali materializar e romper com os sentidos que me limitam é uma prática performativa para restaurar minha existência e também a do público - em sua maioria, formado por mulheres negras.

Piso por sobre essas palavras, carnavalizando, sujando, desfazendo seu sentido – elas já não têm mais valor, nem pesam sobre meu corpo. O sentido de carnavalizar é evocado – numa brincadeira sobre a alienação que se pensa sobre essa festa, mas também por ser esse local histórico nas lutas e resistência festiva dos povos negros. É neste momento do samba e do clima

---

<sup>10</sup> Palavras que evocam estereótipos comumente atribuídas a pessoas negras: como mula, mulata, sem raça, não branca, não preta, lata, lasciva, puta, topa tudo por 20 reais, rabo grande, cabrocha.

festivo que vem o mais longo texto da peça, no qual longamente teço agradecimentos a figuras históricas: Princesa Isabel, os Jesuítas, a Coroa Portuguesa, o genocídio indígena, a escravidão negra, a República Velha, o projeto de embranquecimento da sociedade brasileira e a democracia racial forjada, os últimos acontecimentos da ordem política do dia brasileira – o que provoca constante atualização dada a velocidade dos imbrólios por aqui. Se a passista começa graciosa, irreverente, brincando e seduzindo a plateia, num tom possivelmente alienado, de quem nada sabe daquilo que fala, aos poucos esse movimento se altera – esse corpo finge não saber, mais sabe. Lanço mão do duplo sentido tão ricamente usado pelos povos africanos na diáspora e principal estratégia de fala – a impossibilidade de falar de modo direto, obrigou aos escravizados lançar mão de outros sentidos, metáforas. A ginga, o drible, a insolência. Não somos corpos dóceis é a última fala desse monólogo carnavalesco – já não mais num compasso de samba carioca, mas agora num trote que evoca a movimentação do orixá Ogum – compassado, ritmado, agressivo, corta aquilo que vê a sua frente e definitivamente, não é dócil. Se a malemolência da “mulata” faz cortejar uma história de aparente cordialidade e adesão a escravidão sem resistência, a malícia que lhe foi também imposta faz lembrar que sempre houve resistência. Nas mais distintas estratégias de manter esse corpo em movimento e com voz.

Ao gritar no auge da exaustão depois de 14 minutos de samba intenso e texto ininterrupto, arranco a peruca loira da cabeça. Atiro ao chão, junto com o próprio cansado: tudo aquilo cansa tremendamente. Retorno ao ventilador, agora sem ser a mulher glamurosa com seus cabelos loiros. Sou eu própria, desmantelada de todas as que fui e desfigurei. Um corpo cansado de tanta história, de tantas narrativas justapostas. Solto os cabelos: liberto a eles para também respirar e ser. Levanto-me e me visto com uma roupa com penas, mais brilho, esvoaçante. Ainda tenho meu brilho, talvez ainda mais – pelo uma purpurina guardada sobre a pequena mesa, de frente ao espelho e jogo por sobre os cabelos soltos. Pinto a boca, que já não tem mais

disfarces, de vermelho – ei-la grande, larga, visivelmente negra. Desfaço as marcações de afilar o nariz... pego o microfone e canto.

Canto sobre minha trajetória: como me tornei negra. As tantas camadas ali apresentadas a pouco: a invisibilidade, o escamoteamento, o encontro com a própria voz, com a própria liberdade. É um canto com o funk – recolocando esse gênero musical marginalizado e jovem, quase sempre percebido como despolitizado e como uma música de favelado, sem qualidade musical – mas que quando toca não deixa ninguém parado. O funk é o momento de redenção, tanto quanto poderia ser o pagode baiano contemporâneo, que recebe os mesmos olhares e adjetivos. Finalizo o espetáculo com essa atitude de cantora de funk, que também não sou. Com um gesto de Pantera Negra, que também não sou: uso glitter, penas, não danço ou canto também, não sou guerrilheira. Não sou tantas coisas e é sobre o não ser que se trata esse trabalho: sobre rasurar qualquer tipo de lugar fixado imposto para os corpos negros. Forjar uma decolonialidade – ainda que escorregue na linguagem que nos aprisiona na colonialidade.

A nós artistas, cabe um papel valioso e estratégico na perspectiva de descolonização do pensamento: investigar o inconsciente e a elaboração de novos imaginários para negros e negras. Investigar, experimentar, desaprender, explodir, desfigurar velhas formas. Romper o tormento da forma encarcerada dada ao corpo negro, a qual deverá ser nosso lugar de fala. Experimentar as encruzilhadas esquinas. Combinar e misturar formatos. A arte é campo de luta para consagrar nossa existência, sem perder seu lugar de festa como estratégia de encantação da realidade. Criação de novas texturas dos sonhos, onde sim, a mão do opressor reside plena e cuja expulsão precisamos desencadear, perpassando sem dúvidas pela linguagem e pelos sentidos. Tal qual Fanon, aspiro seguir como um ser que nunca deixa de questionar – tendo na arte a sua plataforma de provocação, inquietação e afeto.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 15ª edição. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

hooks, bell. **Black looks: race and representations**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2015.

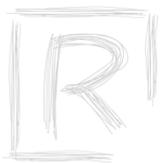
SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TRUTH, Sojourner. **Eu não sou uma mulher**, 1851 (pdf).

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



**AÇÕES PERFORMÁTICAS NEGRAS:**  
a gramática corporal negra contestatória como ferramenta contra  
hegemônica

**ACCIONES NEGRAS PERFORMÁTICAS:**  
gramática del cuerpo negro desafiante como herramienta contra  
hegemónica

**BLACK PERFORMATIVE ACTIONS:**  
the black corporal grammar as a counter-hegemony tool

*Janaína Machado<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Este texto traz reflexões sobre a construção da gramática corporal negra contestatória construída como ação performática contra hegemônica. Para tanto, sob o escopo de um estudo comparativo, a análise pretende suscitar a construção do corpo-político e discursivo-negro como estratégia de ação contra hegemônica, responsiva e dialógica como elementos estruturantes das intervenções políticas performáticas que arquitetam a criação nas performances: “Prato à moda da Casa- restaurante Senzala”, “Marca-dor” e “Em legítima Defesa”. A metodologia da análise visa articular o conceito de contra hegemonia proposta por Antonio Gramsci aos estudos de responsividade e dialogismo de Mikhail Bakhtin. Contudo, objetiva-se evidenciar o processo de construção político-discursivo negro como estratégia de ação de uma gramática corporal negra contestatória.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso, performance, performers afro-brasileiros

**RESUMEN**

Este texto refleja em la construcción gramática del cuerpo negro desafiante como accione performática contra hegemónica. Por lo tanto, em el ámbito de un estudio comparativo, el análisis tiene como objetivo fomentar la construcción de la política del cuerpo negro y hegemónica discursiva en contra de la estrategia de acción, sensible de diálogo como elementos estructurales de las intervenciones políticas que llevan a cabo y creando actuaciones arquitetam "plato elegante esclavos de la casa", "Marca-dolor" y "En legítima defensa. El análisis metodológico pretende articular el concepto de contra-hegemonía propuesta por Gramsci a los estudios de respuesta responsividad y dialógica Mikhail Bakhtin. Sin embargo, el objetivo es poner de relieve el proceso de construcción negro política y discursiva como estrategia de acción de una gramática corporal.

**PALABRAS CLAVE:** discurso, performance, performers afrobrasileños

---

<sup>1</sup> Bacharel em linguística pela Universidade de São Paulo. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA; E-mail [jjana26@yahoo.com.br](mailto:jjana26@yahoo.com.br). Atua junto ao núcleo de mediação da Fundação Bienal de São Paulo.

**ABSTRACT**

This text reflects upon the construction of a black corporal grammar built as a counter-hegemony performative action. For that, based on a comparative study scope, the analysis aims at evoke the construction of a political-body black-discursive as a strategy of counter hegemonic action, responsivity and dialogic as structural elements on political performance interventions that architect the creation of performances, such as in: “Prato à moda da Casa – restaurant Senzala”, “Marca-dor and “Em legítima Defesa”. The methodology aims at articulate the concepts of counter hegemony proposed by Gramsci, as well as studies on responsivity and dialogism by Mikhail Bakhtin. Although, the intention is to put in evidence the black political and discursive construction as a strategic action of a black corporal grammar.

**KEYWORDS:** afrobrazilians performers, discourse, performance

\* \* \*

**Introdução**

O presente texto busca refletir sobre a construção da gramática corporal negra contestatória construída como ação performática contra hegemônica, sob o enfoque comparativo, analisando as intervenções poético-políticas “Prato à moda da Casa” do grupo Cia Os Crespos<sup>2</sup>, “Marca-dor” do performer Stênio Soares<sup>3</sup>, e “Em legítima Defesa – poéticas-políticas à procura de um pouso” do coletivo Legítima Defesa<sup>4</sup>. Tendo como base o enfoque de um estudo comparativo, as intervenções poéticas-políticas são analisadas no âmbito do construto do corpo-político e discursivo-negro como estratégia de ação contra hegemônica, responsiva e dialógica, considerando que esse corpo-político-discursivo constitui uma gramática corporal negra contestatória e responsiva. Neste sentido, este texto se ocupa em analisar os elementos similares que constam na composição das intervenções performáticas negras contemporâneas,

---

<sup>2</sup> A “Cia Os Crespos” é um coletivo teatral de pesquisa cênica e audiovisual, debates e intervenções públicas, composto por atores negros, surgida em 2005 na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD USP).

<sup>3</sup> Stênio Soares é performer, atuou junto ao “Encruzilhada Poética Coletivo Artístico”, sediado em Curitiba (PR) e desenvolve uma obra-projeto intitulada “Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3”, que integra três *work in progress*: a instalação performática “Cálice”, a performance “Preto s/ preto” e a intervenção urbana “Marca-dor”, esta última objeto da presente leitura. É professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

<sup>4</sup> O “Coletivo Em Legítima Defesa” é um grupo de atores e ativistas da Cidade de São Paulo.

circunscrevendo os procedimentos de criação que estruturam estas performances como construto de responsividade e dialogismo da voz negra contra hegemônica que reverberam uma gramática negra corporal.

Para corroborar com a análise proposta, entende-se performance, conforme os apontamentos de Richard Schechner (2009) que assinala que “realizar performance é traçar uma ação para aqueles que assistem”. Acrescentaria, que compreende o fazer e mostrar fazendo ações, realizar ações. Com vistas à análise das intervenções poética-políticas, pode-se considerar que pensar em performance, é ater-se aos procedimentos de criação arquitetados para realização das ações propostas. Por esta chave interpretativa, o corpo-político-discursivo negro revela um corpo-responsivo, contra hegemônico, um corpo-voz de resistências e contestação. É importante mencionar que, dado ao fato deste corpo-político-discursivo negro constituir-se enquanto corpo-voz de resistências e contestação, sua construção discursiva nas intervenções performáticas leva-nos a inscrever o performer de acordo com o entendimento de Beth Lopes (2009), que assinala o performer enquanto sujeito que transita em campos do conhecimento que desfronteiriza as linguagens; segundo a autora, o performer amplia as noções espaço-temporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional incorporando estados emocionais, subjetividades, memórias, criando a sua poética particular. Em diálogo com essa noção, diria que o performer nas intervenções performáticas negras contemporâneas abrange a inscrição de um sujeito coletivo negro que traça uma gramática negra corporal, instaurando a coletividade de sujeitos que se situam e estabelecem relações dialógicas com outros sujeitos, discursos e memórias.

Com intuito de nortear a análise dos processos de criação utilizados nas intervenções performáticas negras, os conceitos de dialogismo e responsividade do teórico Mikhail Bakhtin são alinhados aos conceitos de hegemonia e contra hegemonia de Antonio Gramsci. No contexto da teoria bakhtiniana, entende-se dialogismo como a relação entre discursos / enunciados. Neste sentido, todos os discursos são dialógicos, todo

enunciado/ discurso se constitui a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado.

Ao discorrer sobre o pensamento bakhtiniano, José Luiz Fiorin (2008) afirma que toda compreensão de um texto/ discurso, tenha ele a dimensão que tiver, implica em uma responsividade, um juízo de valor. Para o autor, ao receber e compreender a significação linguística de um texto, o ouvinte e o leitor adotam ao mesmo tempo, em relação a ele, uma atitude responsiva ativa: concorda ou discorda, total ou parcialmente, completando e/ou adaptando-o. Nesse sentido, toda compreensão é carregada de resposta. Em consonância a esse entendimento, ao situar as intervenções negras contemporâneas como performances que se estruturam na qualidade de corpo-voz em atitude responsiva, alinho essas ações artísticas enquanto construções de um corpo-voz-discursivo orientadas para uma resposta: isso quer dizer que uma vez que é atravessada por outros discursos, outras vozes/ corpos, as intervenções negras contemporâneas geram a sustentação para a condição do sentido do discurso, neste caso da performance. Diante disso, com enfoque no recorte do presente estudo, procura-se refletir sobre quais discursos respondem as ações performáticas construídas em “Marca-dor”, “Prato à Moda da Casa” e “Em Legítima Defesa”? Com quais discursos estabelecem relações dialógicas? Com quais discursos discordam, concordam e lutam?

Para situar esse corpo-voz-discursivo, as noções de sujeito e fala delineadas nos pensamentos de Frantz Fanon e Grada Kilomba ajuda-nos a refletir sobre a condição de sujeito retomado nas ações poéticas-políticas em que percebemos a inscrição de um corpo-voz-discursivo negro que emerge como um ato político na assunção da posição de sujeito e não de objeto. Corpo-voz-discursivo que define sua própria realidade, sua própria leitura e experiência como sujeito negro capacitado para interferir no mundo.

Na perspectiva fanoniana, falar é existir absolutamente para o outro, é estar em condições de empregar certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é, sobretudo assumir uma cultura, suportar o

peso de uma civilização. Dito isso, ocupo-me de situar este corpo-voz-discursivo negro das intervenções poéticas-políticas como gerador de uma gramática corporal negra contestatória.

Já para Grada Kilomba (2019) tornar-se sujeito expressa a passagem de objeto a sujeito, marcando a escrita como um ato político, ou seja, ter condição de ser o que descreve a própria história e não quem é descrito, ou falado por outro. Neste caso, o corpo-voz-discursivo negro transforma-se em potência política, em gerador de voz ativa e plena de mobilização de fala e escuta um gerador de dessilenciamento e responsividade.

Diante disso, com enfoque no recorte do presente estudo, procura-se refletir sobre quais discursos respondem as ações performáticas construídas em “Marca-dor”, “Prato à Moda da Casa” e “Em Legítima Defesa”? Com quais discursos estabelecem relações dialógicas? Com quais discursos discordam, concordam e lutam?

Amparando-se nos conceitos de hegemonia e contra hegemonia de Antonio Gramsci, apreende-se que a noção de hegemonia compreende focalizar dominação, consenso e relações de poder. Isto porque, os discursos hegemônicos comportam discursos usados para legitimar uma ideologia dominante e sustentar relações desiguais de poder. Na análise de Dênis de Moraes (2010), hegemonia compreende a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco sobre as outras. Por esta ótica, a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem, também no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Já em relação à contra hegemonia, apreende-se discursos que são usados como formas de resistência ao discurso dominante que visa a transformação das relações de poder vigente. Disto isto, pensar as ações elaboradas nas intervenções performáticas negras contemporâneas, é antes de tudo, pensar na composição do corpo-discursivo negro como um corpo contra discursivo e

contra hegemônico, o qual forja sua corporeidade no âmbito de resistências negras gramaticalizadas.

### **A Gramática Corporal Negra Contestatória como Ferramenta Contra Hegemônica**

Abordar questões a respeito dos procedimentos de criação, utilizados nas intervenções performáticas negras contemporâneas, nos leva a refletir o entendimento de Richard Schechner (2009) quando diz que uma performance acontece enquanto ação, interação e relação. Neste sentido, em diálogo com a perspectiva bakhtiniana, pode-se dizer que o ato de performar as ações nas intervenções poéticas negras evidenciam uma atitude de “reação responsiva” a outros discursos sociais.

Ao analisar a negritude em procedimentos poéticos, Adriana Santos e Stephan Baumgärtel (2015) trazem reflexões que situam a negritude em relação com performatividade, pois falar em negritude é assumir a performatividade. Para os autores, a performatividade remete a um modo de apresentar cenicamente um corpo, sua corporeidade/ materialidade e sua dimensão semântica.

Estabelecendo um diálogo com os autores, é válido dizer que a corporeidade construída na ação política performática “Prato à Moda da Casa” dialoga com a noção de negritude performática, uma vez que a ação proposta opera como dispositivo potente para uma poética desestabilizadora. Para evidenciar essa afirmação, é necessário apontar que a intervenção política arquitetada pela Cia Os Crespos elabora-se sob a tutela de um discurso-responsivo, teatralizado, tendo a corporeidade negra apresentada como um corpo-discurso-denúncia. A ação performática “Prato à Moda da Casa” ocorreu em um restaurante denominado Senzala, localizado em uma região nobre da Cidade de São Paulo. Assim, como na performance “Marca-dor” (MACHADO, 2016), o corpo é construído como o *locus* da construção de sentido e da experimentação. O corpo elaborado como dispositivo poético na performance “Prato à Moda da Casa” se construiu como um corpo-ambivalente, ou seja, mostrava-se um corpo-

marcado e um corpo-voz-dessilenciado que não está sujeito a marcações colonizadoras. Esse corpo-negro-ambivalente apresentou performers com máscaras de torturas que eram utilizadas durante o período da escravidão no Brasil, mãos acorrentadas, cartazes com enunciados que enfatizam a palavra *Senzala* em diálogo com outros crimes históricos e roupas manchadas de sangue. Somado a todos esses procedimentos poéticos de enfiamento histórico-discursivo, os performers proferiam enunciados que tencionam a palavra *Senzala* enunciando os seguintes dizeres “Auschwitz é *Senzala*”<sup>5</sup>, “Hiroshima Grill”<sup>6</sup>, com intuito de provocar no espectador-cliente do restaurante uma reflexão crítica sobre a carga semântica do termo *Senzala* e, sua participação na obra em caráter de espectador-polêmico, já que se buscava travar afrontamentos de discursos/vozes que polemizam entre si<sup>7</sup>.

Na ação performática “Prato à Moda da Casa”, a elaboração de um corpo-voz-dessilenciado vai construindo uma gramática corporal negra que ativa uma sintaxe contra hegemônica que, por meio de uma situação polêmica instaurada, denuncia a manutenção da naturalização simbólica da violência escravocrata sofrida pelos povos negros no Brasil sob o signo ideológico (STELLA, 2010 *apud* BAKHTIN, p.178-179) da palavra *senzala*.

Sob o foco do corpo enquanto espaço da memória, em “Prato à Moda da Casa”, verifica-se que os dispositivos poéticos elaborados como procedimentos criativos dão extensão aos corpos dos performers, de modo a amplificar esse *corpo-voz-discursivo negro*, que estabelece uma relação polêmica com outros discursos sociais. Sobretudo, com os discursos que se configuram como hegemônicos e que negam o teor da violência extrema enquanto regra da escravidão no Brasil, revelando o discurso racista e escravocrata que insiste em mostrar uma única versão da história da

---

<sup>5</sup> Auschwitz, refere-se ao nome de uma rede de campos de concentração, localizados no sul da Polônia operado pelo Terceiro Reich durante a Alemanha Nazista como o maior símbolo do Holocausto do povo judeu.

<sup>6</sup> Hiroshima, refere-se a uma cidade do Japão que foi alvo do bombardeio atômico em 1945, ocasionando a morte de mais de 140 mil pessoas.

<sup>7</sup> Ver o artigo jornalístico intitulado “*Senzala nunca mais*”, publicado na Revista Virtual Fórum disponível em <http://www.revistaforum.com.br/2015/06/03/senzala-nunca-mais-intervencao-artistica-contesta-nome-de-restaurantem-sp/>.

escravidão no país: àquela que figura os povos negros somente assujeitados, passivos e sem nenhuma reação ao sistema escravocrata, simbolizando toda a carga ideológica da palavra senzala.

Há que se considerar que esse corpo-ambivalente, pelo viés do corpo-negro-marcado, corresponde ao que Grada Kilomba (2016) apreende como “máscara do silenciamento” ao dizer que,

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. (...) sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura(...) (KILOMBA, 2016, p. 172).

É neste sentido que a autora nos diz que a máscara representa o colonialismo como um todo. No caso do Restaurante Senzala, esse silenciamento é promovido pela denominação do estabelecimento, o termo senzala pode ser entendido como uma máscara de elogios aos valores escravocratas brasileiro e a naturalização de práticas racistas empreendidas à população negra no seio da sociedade brasileira, enviesada pelo legado da escravidão e pela manutenção de pseudo-sutilezas simbólicas. Por outro lado, pelo âmbito do construto do corpo-voz-dessilenciado, tem-se a constituição dos dispositivos poéticos, isto é, as máscaras, cartazes, correntes e as enunciações como o espaço do corpo-voz da construção discursiva negra de enfrentamento e responsividade, que se elabora enquanto contra-palavra, compondo um corpo-negro de resistência contra hegemônica.



Figura 1 – Imagem de cartaz da performance “Prato à moda da casa”  
Do Coletivo Os Crespos.

Na intervenção urbana “Marca-dor” de Stênio Soares, que integra o projeto “Cálice! Ou Negras Memórias Construção nº 3” (SOARES, 2018), sua composição performática traz o corpo-negro-marcado como o *locus* da voz-denúncia utilizado como procedimento de criação poética. Nessa intervenção urbana, o performer enquanto corpo-denúncia não apenas performa ações, em termos de Schechner, mas mostra fazendo ações e re-ações. Pode-se dizer que a ação performática em “Marca-dor” ativa o que o autor denomina como “comportamentos restaurados ou comportamento duas vezes vivenciado”, isto é, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Em “Marca-dor”, tem-se a construção da corporeidade do performer como corpo-denúncia que indaga o desaparecimento de Amarildo Dias de Souza, que era um homem negro, ajudante de pedreiro e morador da favela da Rocinha na cidade do Rio de Janeiro e, durante toda ação performática, aciona o espectador como participante da ação performática. O performer realiza a ação pelas ruas da cidade de Amarildo de Souza, na data que completava dois anos de seu desaparecimento, acionando um “dispositivo poético para lembranças”. Vale destacar que esse corpo-denúncia se faz expandido ao utilizar um ferrete com a inscrição “Cadê Amarildo?”, transformando a ação performática em um “dispositivo poético” (SOARES, 2018, p. 163) e convidando o público a interagir com seu corpo-obra. A ação requer o envolvimento do espectador, buscando amplificar as vozes sociais de indignação e questionamentos frente à marcação histórica de corpos negros no país, que não se encerrou com o fim da escravidão. É importante ressaltar que a performance “Marca-dor” constrói um discurso de contestação em relação ao discurso hegemônico brasileiro, que ainda se enuncia, dissimuladamente, como um país de “democracia racial”.

A corporeidade em “Marca-dor” se faz como corpo-denúncia, um corpo-político-discursivo negro que marca uma gramática negra corporal contra hegemônica pelas ruas do centro velho do Rio de Janeiro, local onde toda ação se processa e desafia as vozes sociais do poder, ao se estabelecer como uma voz responsiva que indaga sobre o paradeiro de Amarildo e, concomitantemente, demarca o seu coadjuvante, na figura do espectador

transeunte como um corpo que também precisa experimentar a dor da marcação dos corpos negros e assim, compor toda a significação da performance como especta-dor; pois esse corpo-voz-denúncia fala numa perspectiva da coletividade da população negra brasileira que ainda é marcada pela dor, pelo racismo e a negação do enfrentamento do racismo como problema nacional<sup>8</sup>.



Figura 1 – Intervenção urbana *Marca-dor*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista. (SOARES, 2018, p. 207).

Já a intervenção “Em Legítima Defesa” elabora um corpo negro coletivo contra hegemônico que questiona a tríade: espaço, tempo e sujeitos com vistas à construção do discurso hegemônico que se deixar perceber os resquícios da sociedade colonial escravocrata. Esse discurso hegemônico legítima o mito da democracia racial e fomenta o discurso sobre a apassivação da coletividade negra brasileira, focalizando o contexto político-social brasileiro.

<sup>8</sup> Ver a matéria jornalística do Repórter Brasil (TV Brasil) disponível em <https://youtu.be/mfND3Gk11po>.

Sob a chave da construção da voz negra contra hegemônica e dissonante, a ação performática “Em Legítima Defesa” reelabora a performance como corpo-voz da potência política negra. A performance realizada no dia 13 de Maio, dia triplamente emblemática na história do país: refere-se à data que oficialmente se celebra a Abolição da Escravidão negra no país, e por outro lado, traz essa data como inscrição histórica de luta e denúncias das práticas racistas sofridas pela população negra no país, empreendida pelos movimentos sociais negros. 13 de Maio de 2016 também viria a marcar a “descomemoração” para esta parcela da população, que a situa enquanto uma grande farsa histórica e, coincidentemente, o primeiro dia do mandato do governo interino que assumiu após o afastamento da Presidenta da República Dilma Rousseff, para fins da investigação parlamentar que deflagrou em seu impeachment.

É em diálogo com o contexto político-histórico contemporâneo brasileiro, que a performance constrói uma voz-negra contra hegemônica como ferramenta para ativar e criar uma gramática corporal que performa como dispositivo de ação poética-política. Assim, a ação performática realizada pelo coletivo “Em Legítima Defesa” reuniu homens e mulheres negros e negras, que caminharam pela ciclovia da Avenida Paulista em direção ao vão Livre do MASP, empunhando cartazes com dizeres questionadores, que revelam a pluralidade de vozes negras inscritas na agenda da política negra nacional. Dessa maneira, a voz-negra contra hegemônica interfere no espaço público e se inscreve neste espaço, assumindo seu papel de ator e sujeito instaurado pela ação performática. Esse corpo-voz da potência política negra coloca-se como produtor-dizente de seu enunciado, ou seja, toma a palavra, a contra-palavra, ao trazer os questionamentos elaborados como dispositivos poéticos por meio de cartazes com as inscrições: “Racismo é Golpe”, “Somos 54% da população brasileira e mesmo assim existe o genocídio da juventude negra no Brasil”, “A abolição foi golpe?” entre outros dizeres em torno deste campo discursivo. Por esta chave, a intervenção performava uma gramática da voz-negra discordante e

contra-hegemônica, evidenciando uma gramática da denúncia e do dessilenciamento<sup>9</sup>.

Estabelecendo paralelo com a teoria da gramática sistêmico funcional, pode-se dizer que ao utilizar a representação do verbo relacional “ser” e o verbo existencial “existir” como estrutura núcleo dos enunciados inscritos nos cartazes, enquanto dispositivos poéticos da ação performática, os performers constroem a representação de sua contra-palavra ou contra discurso ao utilizar esses verbos que trazem o significado de questionar e pôr em evidência a existência do racismo brasileiro. Com isso, abre-se o diálogo em contexto de tensão com o discurso oficial brasileiro que se legitima sobre o mito da democracia racial, o que em prática contradiz a complexidade da experiência histórica da população negra que é marcada no país pela exclusão e racismo institucional e estrutural.

Salienta-se que, uma vez que a ação performática coloca as questões “racismo é golpe” e “abolição foi golpe?”, ela denuncia a existência do genocídio da juventude negra por meio das conjugações (“é” e “foi”) do verbo relacional *ser*, equivalendo-o, nesse sentido, ao verbo “existir”; dessa maneira, potencializou-se a representação do racismo e da abolição, caracterizando-os como golpe de Estado e acusando a existência do genocídio dos jovens negros. Por outra via, a ação performática estabeleceu relações com outros discursos sociais e fomentou a interação com outras vozes e sujeitos sociais, o que abriu espaço para uma atitude responsiva e assim um corpo-responsivo contra hegemônico. Assim, é neste âmbito que, a performance enquanto ação política empreendida pelo coletivo “Em Legítima Defesa” promoveu a voz contra-hegemônica e, por sua vez, provocou a sociedade a assumir seu papel de interlocutor, ou seja, assumir seu papel social de construir responsividade para essas perguntas, enfrentando as indagações propostas por esse corpo-voz-da potência política negra.

A construção de um corpo-negro contra hegemônico encontra espaço de diálogo em contexto de expansão dialógica, isto é, potencializa-se a

---

<sup>9</sup> Ver o artigo de Eliane Brum, “Temer e a Casa Grande se iludem”, publicado no para o Jornal espanhol *El País* disponível em [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/16/opinion/1463408268\\_288480.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/16/opinion/1463408268_288480.html).

adesão ao discurso e voz do outro, incorporando outro corpo-voz, evocando, assim, relações com o discurso do movimento político negro revolucionário estadunidense *Black Panther* (Partido dos Panteras Negras em Legítima Defesa), que propunha como método de ação a legítima defesa armada pela população negra para se protegerem da violência policial disferida contra a comunidade negra.

O corpo-voz dos *Black Panther* é performado e incorporado na ação da intervenção proposta “Em Legítima Defesa”, tanto como corpo-transeunte que ocupa o espaço público e transita por este discurso que é corpo-voz alheio, como potência estético-política simbólica, que também é ativada na composição visual dos corpos dos performers como dispositivo poético, já que estes utilizavam roupas pretas, óculos escuros e boinas como estratégia de retomada, memória e reconhecimento da tática estética de resistência empreendida pelos *Black Panther* no contexto estadunidense na década de 60 e 70. Por este viés, a composição do dispositivo poético enquanto extensão da corporeidade dos performers, por meio da roupagem que cobre esse corpo-voz da potência política negra, é construída como elemento estético-político que, em composição com o corpo-voz da potência política negra coletivizada, complementa o coro de vozes negras contra hegemônicas, e corrobora com a expansão da gramática corporal negra como corpo-voz de contestação, denúncia, responsividade e resistências.

Em síntese, as intervenções poético-políticas “Prato à moda da Casa”, “Marca-dor” e “Em legítima Defesa-poéticas-políticas à procura de um pouso” trazem em seu bojo de composição similaridades que reverberam a elaboração de uma gramática negra corporal. Essa gramática negra corporal revela uma voz negra coletiva pós-colonial, dialógica, contestatória, marcadamente contra-hegemônica e dessilenciada, que performa vida e arte em atitude de responsividade histórica.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

- FANON. Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- FUSER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à Gramática Sistêmico-Funcional em Língua Portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- KILOMBA, Grada. A máscara. **Cadernos de Literatura em Tradução (USP)**, São Paulo, n. 16,p.172-180, 2016.
- \_\_\_\_\_, **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, Beth. A performance da Memória. **Sala Preta (USP)**, São Paulo, v. 9, p. 135-145, 2009.
- MACHADO, Janáina. Marca-dor de Stênio Soares: um corpo-denúncia. **Correio das Artes**, n. 1, pp. 13-14, mar. 2016. Disponível em: <http://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/correio-das-artes/2016/correio-das-artes-marco-de-2016>. Acesso em 15 fev 2020.
- MORAES, Dênis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: A Contribuição Teoria de Gramsci. **Revista Debates (UFRGS)** Porto Alegre,v.4, p.54-77. Jan/ jun-2010.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Mutações do visível: da comunicação de massa à comunicação em rede**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010.
- SANTOS, Adriana Patrícia; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênico. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas (UDESC)**, Florianópolis,v.1, n.24, p.28-41, jul.2015.
- SCHECHNER. Richard. Performer. **Sala Preta (USP)**, São Paulo, v. 9, p.333-365.2009.

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20072018-111159/publico/StenioJosePaulinoSoares.pdf>. Acesso 15 fev 2020.

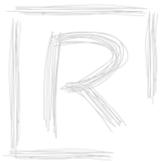
STELLA, Paulo Rogério. Palavra. In. BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: Conceitos-chave**. 4 ed. São Paulo: Contexto. 2010. pp. 177-178.

ZACCHI, Vanderlei José. **Discurso, poder e hegemonia: dilemas do professor de língua inglesa**. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



TEATRO NEGRO BRASILEIRO:  
insurreições cênicas de artistas militantes

TEATRO NEGRO BRASILEÑO:  
insurrecciones escénicas de artistas militantes

BRAZILIAN BLACK THEATER:  
artists militants insurrections scenics

*Régia Freitas<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Este artigo investiga o Teatro Negro brasileiro como estratégia de resistência da negritude. A metodologia utilizada foi revisão de literatura negrorreferenciada. Percebeu-se que, cotidianamente, os atores reivindicam em seus espetáculos pela cidadania plena dos negros em busca da garantia dos seus direitos civis, políticos e sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** artes cênicas, debate racial, estratégia negra de resistência

**RESUMEN**

Este artículo investiga el Teatro Negro brasileño como estrategia de resistencia de la negritud. La metodología se hace por revisión de la literatura negrorreferenciada. Se percibió que de manera diaria los actores reclaman en sus espectáculos por la ciudadanía plena de los negros en busca de la garantía de sus derechos civiles, políticos y sociales.

**PALABRAS CLAVE:** artes escénicas, debate racial, estrategia negra de resistencia

**ABSTRACT**

This article inquires the Brazilian Black Theater as blackness resistance strategies. The methodology was black reference bibliographic review. It was perceived everyday that the actors claim in their shows for citizenship of blacks in pursuit of warranty of their civil, political and social rights.

**KEYWORDS:** scenics arts, racial discussion, afro-Brazilian resistance strategies

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Pesquisadora do Teatro Negro brasileiro na Universidade Federal da Bahia; Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento (UFBA); Pesquisa em andamento sob a orientação da Professora Doutora Rosângela Janja Costa Araújo, na Linha de Pesquisa Cultura e Conhecimento. E-mail: mabel\_freitas@hotmail.com.

“A arte é a melhor maneira de se caçar fantasmas, ideal para colocá-los a nu de seus disfarces.”  
(Cutti)

## ABRINDO AS CORTINAS

A militância negra brasileira também incursionou pelo campo das artes, contestando a ordem social eurocêntrica. Resistir à opressão racial e à ideologia alienadora hegemônica pelo âmbito artístico é uma poética e profunda rebeldia contra esse sistema. Essas múltiplas possibilidades de protesto multiplicam-se célere e qualitativamente desde que o primeiro artista negro, descontente com a perspectiva racial ainda vigente que avilta todos aqueles que têm na pele a cor da noite<sup>2</sup>, decidiu utilizar sua arte para protestar.

A dança, a música e o teatro são exemplos de estratégias de resistência negra em que permanecem os âmbitos educacional, político e cultural para continuar combatendo a folclorização e estereotipia de vozes e corpos negros que majestosamente traduzem símbolos do seu manancial histórico-cultural. Como legítimos protagonistas de uma história longa de lutas e conquistas, os artistas utilizaram a arte para o seu contínuo processo de “desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 1986, p. 53).

Da exímia corporalidade que desmitificou o estigma de exotismo do corpo negro da carioca e primeira bailarina clássica negra Mercedes Baptista até a hoje respeitada e reconhecida dança afro-brasileira como forma de expressão estético-política, a dança – linguagem corporal – é uma afirmação identitária de reverência ancestral. De Xisto Bahia – ator, cantor e compositor baiano – com seus lundus (dança sensual e gênero musical jocoso) e suas modinhas (canções líricas) à contemporânea juventude negra da periferia com suas denúncias sociorraciais pelo *rap* e pelo *hip-hop*<sup>3</sup>, a música é utilizada como um veículo de comunicação para protestos verbais.

---

<sup>2</sup> Referência à música *Ter na pele a cor da noite*, de Márcio Meirelles.

<sup>3</sup> Vale ressaltar que o *rap* e o *hip-hop* não foram criados para defender questões raciais, uma vez que promovem um debate social; ainda assim, a juventude negra da periferia utiliza-os também como recursos musicais na luta antirracista.

Na esfera das Artes Cênicas, o Teatro Negro brasileiro protagoniza de maneira paradigmática a articulação entre arte e cultura como “uma das formas expressivas marcantes da linguagem contestatória do movimento negro, (...) seja por suas formas de recrutamento dos integrantes, temas abordados, opções formais e artísticas, ou mesmo por sua simbiose com as organizações” (JESUS; RIOS, 2014, p. 46-47) do Movimento Negro Unificado. Esta linguagem artística é mais uma forma reivindicatória que intensificou as forças político-ideológicas do movimento de militância, protesto e denúncia contra o racismo.

Este artigo tem como escopo investigar o Teatro Negro brasileiro como estratégia de resistência da negritude<sup>4</sup>. De natureza qualitativa, cunho etnográfico e percurso exploratório-descritivo, prima-se pela coleta de dados de intelectuais pretos através de revisão de literatura negrorreferenciada de livros, periódicos, produções acadêmicas entre outras fontes. Após esta Abertura das cortinas, o Ato 1 caracteriza o Teatro Negro brasileiro, o Ato 2 apresenta a militância dos atores através das Artes Cênicas e, por fim, há o Fechamento das cortinas e a Ficha Técnica Conceitual. Bom espetáculo!

## **ATO 1. UM TEATRO NEGRO E BRASILEIRO**

A partir da tentativa de enegrecer, na década de 20, os palcos branco-hegemônicos nacionais, o ator e dançarino soteropolitano João Cândido Ferreira (Jocanfer, Monsieur De Chocolat ou De Chocolat), através das suas cariocas Companhias Negra de Revistas e Teatral Ba-Ta-Clan Preta, começou a discutir nos palcos a questão racial no Brasil. Na primeira, que estreou em 31 de julho de 1926, músicos e artistas cariocas apresentaram danças e músicas com inspiração na cultura afro-brasileira e afro-ameríndia em “Tudo preto”, “Preto e branco”, “Carvão nacional” e “Café torrado” (BARROS, 2005).

---

<sup>4</sup> Negritude é aqui entendida na perspectiva de Aimé Césaire (MOORE, 2010, p. 37), como “uma tentativa específica do mundo negro de compreensão teórica desse fenômeno poderoso que é o racismo, e da articulação de respostas para contê-lo em suas ramificações socioeconômicas, combatê-lo no imaginário social e destruí-lo nas estruturas através de medidas políticas, culturais e econômicas concretas”.

Por dissidência de opiniões entre De Chocolat e o sócio – o cenógrafo e empresário português Jaime Silva –, Jocanfer saiu da Companhia Negra de Revistas e fundou a Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta, que apresentou o espetáculo “Na penumbra”. A Negra durou um ano – julho de 1926 a julho de 1927 e a Preta sobreviveu pouco mais de um mês (final de 1926). Dessas experiências, foram revelados os talentosos: músico Pixinguinha (integrante das duas) e ator Grande Otelo (partícipe apenas da primeira, foi protagonista durante seus cinco meses de permanência) (BARROS, 2005; NETO, 2017).

João Cândido Ferreira abriu alas para o paulistano ator, dramaturgo, professor, poeta, ativista social e ex-político Abdias do Nascimento, em 1944, criar o Teatro Experimental do Negro (TEN), que proporcionou aos seus partícipes formação pedagógica e especializada. Os objetivos básicos do TEN foram

- a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina, e ocidental;
- c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilhado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
- d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;
- e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 1978, p. 129).

Indubitavelmente, esse grande Mestre, precursor do Teatro Negro brasileiro, primou pela formação nas dimensões física, intelectual e espiritual dos partícipes;urgia para cada um aprender a ler pra ensinar aos seus camaradas<sup>5</sup>. Ao dançar-cantar-atoar em espetáculos, além de reverenciar e celebrar a ancestralidade africana, os atores negros possibilitaram o surgimento de uma “memória pessoal e coletiva de uma

---

<sup>5</sup> Referência à canção Yáyá Massemba, de Roberto Mendes.

diáspora negra, que se converte em um repertório enunciador de um discurso de integração corporal, social e comunitária” (ALEXANDRE, 2015).

Primando pela dignidade e altivez sem o folclorismo etnocêntrico, o corpo-máscara dos atores nos brinda com seu manancial histórico-social de memórias presentificadas em seu preto corpo (LIMA, 2008). Com elementos (in)traduzíveis, imprevisibilidade de interpretações e multiplicidade de sentidos que ultrapassa as dimensões auditivas, olfativas, orais e térmicas, considero a caixa cênica um possível *locus* de difusão de conhecimentos através das relações semântico-discursivos dos seus textos dramáticos com temática político-filosófica.

Abdias do Nascimento, considerado Pai do Teatro Negro brasileiro, ensinou-nos que, em meio às “mentiras brancas ventiladas aos ventos das humilhações tragadas” (...), “não é tempo de reclamar, nem tempo de chorar. Tempo é de afirmar nosso ser, sem mendigar nosso direito ao poder. Tempo é de batalhar a guerra secular, ao invés de lamentar ou implorar. Invés de só gritar, lutar. Invés de vegetar e conformar, lutar. Invés de evadir e sonhar, lutar. Semear a luta com decisão, ampliá-la com ardor e paixão, sem temer a incompreensão do inimigo ou do irmão”<sup>6</sup>.

Acoplar a palavra Negro a Teatro não foi uma mera decisão semântica, mais um posicionamento ideológico. Como para a cultura africana “a palavra é cultuada com conhecimento e como elemento de criação, (...) precisa ser pronunciada com cuidado, dado o seu poder de criação (...) e tem um sentido rítmico na sua expressão,” (CUNHA JÚNIOR *apud* ROMÃO, 2005, p. 262-263), a expressão Teatro Negro foi cunhada conscienciosamente pautando as suas concepções epistemológicas num projeto de mobilização política como mais uma estratégia negra de resistência.

Mais do que apresentação de performances negras como as brincadeiras populares (bumba-meu-boi) e as manifestações religiosas (congadas), ultrapassando a mera presença negra com personagens subalternizados e arquetípicos (cômico, anedótico, submisso, feio), o teatro

---

<sup>6</sup> Poema O Agadá da Transformação, de Abdias do Nascimento.

negro potencializa espetáculos declaradamente militantes (LIMA, 2011). Como protagonistas de suas próprias histórias lutando pela conquista da cidadania plena, os artistas lutam cotidianamente contra a discriminação racial através de um contradiscurso da hegemônica historiografia brasileira, do mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento.

Sobre esse viés formativo do TEN – considerado uma frente de luta pelo seu criador –, Romão (2005, p. 119) elenca algumas contribuições:

a perspectiva emancipatória do negro no seu percurso político e consciente de inserção do mercado de trabalho (na medida em que pretendia formar profissionais no campo artístico do teatro); na dimensão da educação educativa e política e, na dimensão política, uma vez que o sentido de ser negro foi colocado na perspectiva da negação da suposta inferioridade natural dos negros (ou da superioridade dos brasileiros).

O Teatro Negro brasileiro luta contra a anomia social e combate o complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas prescritas aos negros pela sociedade hegemônica e eurocêntrica. Assim, aquilo que foi despedaçado pela perversa violência racial que nega diuturnamente a cidadania negra foi/é continuamente, pelas mãos das companhias, lianas intuitivas, reconstruído, edificado (FANON, 2008, p. 124). Vociferando contra a democracia racial e a fábula das três raças, enucleiam com maestria distintas linguagens artísticas, como audiovisual, dança, música, performance entre outras.

Os discípulos de Abdias do Nascimento criam célere e qualitativamente em todo o país companhias que tem por escopo basilar denegrir a dramaturgia nacional. Como nos ensina um provérbio africano, “o eco da primeira palavra fica sempre no coração” – audaciosamente, acresço que no caso da Artes Cênicas enegrecidas fincou-se também na ação. Num breve traslado pelas cinco regiões brasileiras, identificam-se alguns representantes da plêiade que bebe/bebeu na inesgotável fonte negrorreferenciada do supracitado Mestre, a saber:

- Centro-oeste:

Arte Kalunga Matec: Núria Renata (Goiás – 2008);

Companhia Teatral Zumbi dos Palmares: Paulo Vitória (Goiás – 2004);

Elementos Pretos: Dilmar Durães (Distrito Federal – 2012);  
 Grupo Cabeça Feita: Cristiane Sobral (Distrito Federal – 1998);  
 Grupo Embaraça: Ana Paula Monteiro (Distrito Federal – 2013);  
 Etc.

- Norte:

Bambarê – Arte e Cultura Negra: Edson Catendê (Pará – 1986);  
 Centro de Artes Yolanda Setúbal: Maria Correa (Amazonas – 1997);  
 Grupo De olho na coisa: José Marques de Sousa, o Matias (Acre – 1971);  
 Grupo de Dança e Teatro Zimba: Suzi Daiany (Amapá – 1997);  
 Mocambo: Paulo Axé (Amapá – 1998)  
 Etc.

- Nordeste:

Bando de Teatro Olodum: Valdineia Soriano (Bahia – 1990);  
 Companhia Teatral Abdias do Nascimento – CAN: Ângelo Flávio (Bahia – 2002);  
 Ifá Rhadhá de Art'Negra: Ivo Rodrigues (Pernambuco – 2003);  
 Luzes Companhia Cênica: José Mota (Piauí – 2003)  
 NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas: Fernanda Júlia Onisajé (Bahia – 1998)  
 Etc.

- Sudeste:

Companhia dos Comuns: Hilton Cobra (Rio de Janeiro – 2001);  
 Companhia Espaço Preto: Pedro Amparo (Minas Gerais – 2014);  
 Capulanas Companhia de Arte Negra: Priscila Obaci (São Paulo – 2007);  
 Os Crespos: Sidney Kuanza (São Paulo – 2005);  
 TEPRON – Teatro Profissional do Negro: Ubirajara Fidalgo (Rio de Janeiro – 1970); Etc.

- Sul:

Caixa Preta: Jessé Oliveira (Rio Grande do Sul – 2002);  
 Coletivo Negras Experimentações Grupo de Artes – NEGA: Thuanny Paes (Santa Catarina – 2010);  
 Grupo de Teatro Nuspartus: Daniela Santos (Paraná – 1994);

Grupo Pretagô de Teatro: Thiago Pirajira (Rio Grande do Sul – 2014);  
Etc.

Todas essas companhias apresentam espetáculos político-filosóficos, enegrecendo com presença e discurso a caixa cênica e também as praças nas quais se apresenta(ra)m. Além disso, elas realiza(ra)m pesquisas de autores e dramaturgos negros para elaboração de textos dramáticos autorais, organiza(ra)m e participa(ra)m de eventos negrorreferenciados (Encontros, Fóruns, Mesas Redondas, Seminários), promove(ra)m cursos e oficinas para atores e público em geral de caráter eminentemente formativo, realiza(ra)m trabalhos sociais e/ou ainda cria(ra)m distintos veículos para perpetuar uma contínua difusão de seus ideais negrorreferenciados através de blog, periódico, rádio, site entre outros.

É mister salientar que não há homogeneidade temática nem estética nas companhias supracitadas devido às idiosincrasias econômicas, os interesses políticos e a diversidade de experiências culturais de cada região. Em todas elas, contudo, pulula a experiência diaspórica que amálgama histórias de resiliência e corpos marcados por estigmas da escravidão como discursos potentes estética e socialmente. Ainda que não sejam levadas em consideração elementos culturais africanos, exibem/exibiram em cena vozes e corpos negros que traduzem/traduziram símbolos incorporados do seu manancial histórico-cultural (SÉRGIO, 2014).

## **ATO 2. ENTRE ATORES MILITANTES E MILITANTES ATORES**

Militância é uma defesa ativa diuturna por uma causa individual e/ou coletiva realizada por um combatente – também chamado militante – com o escopo de protestar por/ modificar uma realidade. Ela é uma atitude de um indivíduo e/ou um grupo que almejam transformar a sociedade através de sua atuação em algum âmbito. Os militantes são agentes que protegem um ideal político e/ou social através de seu discurso e de sua conduta. Esses aguerridos subversivos insatisfeitos com algum meandro da

sociedade na qual estão inseridos dedicam-se com afinco à alteração do mesmo.

Como trabalham ativamente pautando-se em seus valores éticos e suas convicções, há ônus e bônus para esses transgressores da hegemonia vigente no que tange às relações interpessoais. Endeusados como grandes líderes inspiradores por uns, aviltados como barulhentos extremistas alienados por alguns e ainda desacreditados como utópicos crônicos delirantes por outros, os militantes ao longo da história estiveram/estão imersos entre multidões que os aplaudem e execram. Concomitantemente, pulverizam-se cada vez mais discípulos que enucleiam seus planos, programas e projetos da arte de resistir.

A atuação de militantes é sempre permanente, uma vez que uma possível sazonalidade das suas atitudes esmaeceria a construção de uma nova ordem social. A militância é motivada por distintas razões, como a conquista e/ou ampliação de direitos quanto à classe social, crença, deficiência, gênero, geração, orientação sexual, raça entre outras categorias. Ainda que seja com o mesmo objeto específico, os enfrentamentos pautam-se em perspectivas diferentes, delineadas por percursos particulares. Vale ressaltar ainda que as pessoas que militam despem-se muitas vezes de suas divergências políticas em detrimento da luta por uma questão ecológica ou categoria profissional.

Ao racializar o percurso de resistência desde o sequestro do continente africano ainda durante a travessia nos tumbeiros<sup>7</sup>, os negros lutaram com denodo contra a violência coercitiva e a subjugação dos brancos. As estratégias negras de resistência pré e pós-Abolição da escravidão delinearam a historiografia da nossa luta de militância de protesto, denúncia contra racismo, luta pelo pseudodesajustamento (ou anomia) social, combate ao complexo de inferioridade e imagens preconceituosas e arquetípicas e luta por nossos direitos civis, políticos e sociais. Afinal, parafraseando o Natiruts, a consciência, a sabedoria e a

---

<sup>7</sup> Navios negreiros.

saúde (física e mental) dos pretos daqui sempre foram/são/serão o medo de hegemônicos e eurocêtricos de quaisquer lugar.

No Teatro Negro brasileiro, “o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética” (FANON, 2008, p. 117) é o ator militante que apresenta um contradiscurso composto por experiências, memórias e valores culturais ainda não devidamente apresentados pelos palcos branco-ocidentais. Na caixa cênica, *lócus* de ressonância, apresenta-se um conjunto de som, cores, luz, vozes, corpos, saberes, indagações, divergências, catarses e exegéticas reflexões sobre a negritude.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas como todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e ágrafos, com que se confrontaram. (...) As falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26).

Além de reverenciar e valorizar a riqueza do legado da ancestralidade tornando esse conhecimento um bem público, esse teatro artístico-militante instrumentaliza e politiza os atores, robustecendo os seus discursos orais e escritos, elevando a sua autoestima, inserindo-os no mercado de trabalho e, por conseguinte, fortalecendo a sua cidadania. Vale ressaltar que a formação do artista para o aprimoramento da sua qualidade artística é um elemento fulcral para verticalizar seu posicionamento crítico diante de questões raciais; (re)conhecendo, assim, seus laços afrodiaspóricos e seus signos de pertencimento.

Como “o corpo é fonte de resistência e de propagação da cultura”, esses atores “permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço físico-corporal e passa integrar a dimensão espaço memória-corporal” (ALEXANDRE, 2015). Se ciente do potencial da sua partitura pessoal e da possibilidade de sua identidade enriquecer sua prática, esse artista torna-se muito mais consciente do seu poder de comunicação para combater o folclorismo eurocêntrico e etnocêntrico vigente

nesta sociedade hegemônica através desse seu corpo expressivo (LIMA, 2008).

Para Falcão (*apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 64), a importância de se criar corporalmente para a conquista da cidadania é trabalhar

no sentido de desconstruir estereótipos cristalizados durante séculos de colonização, como primeiro passo para um exercício de cidadania fundamentado nas raízes, no imaginário. Estimulamos o indivíduo a buscar a sua própria história, a investigar as suas origens. Essa busca promove um maior enraizamento desse indivíduo com a sua cultura. Um potente aprendizado ocorre nesse momento e, no trabalho em sala de aula, em uma proposta teatral ou na dança, são os elementos da trajetória pessoal do intérprete-criador, articulados com os conhecimentos já institucionalizados no ensino, que proporcionam uma afirmação positiva das identidades.

Repletas de “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25), as companhias que promovem o Teatro Negro brasileiro são herdeiras de uma tradição insurrecional das mais distintas estratégias de resistência que solidificam cotidianamente a dimensão da prática e teoria política do teatro. Para Felinto (2014, p. 28), o Teatro Negro é um quilombo artístico que aborda inúmeros temas de forma intercalada, revisitada e ressignificada, a saber:

religiosidade afro-brasileira, espiritualidade, ancestralidade, festividades e folguedos de origem africana ou afro-brasileira, relações sociais e econômicas inter-raciais, relações étnico-raciais, identidade, afrodescendência, etnicidade, questões de gênero, afetividade e relacionamentos, hetero e homossexualidade, alteridade, fatos que se relacionam à história do negro no Brasil e na afrodíaspóra.

Partindo do pressuposto de que cena é discurso, dialogicidade e criticidade são elementos fulcrais para a potente mediação cultural proposta pelo teatro. Em se tratando de nossa vida social, vislumbrar pelo viés das Artes Cênicas novas possíveis relações sociais amalgama acuradamente o encontro do teatro com o mundo; propondo, por conseguinte, uma possível ação-reflexão de atores e espectadores no contínuo intercâmbio político-cultural. Sobre essa troca entre artistas e plateia – seres incompletos e envoltos em suas respectivas subjetividades –, Sodré (2005, p. 47) assevera que

simbolizar quer dizer, na realidade, trocar. O que se troca? Não é a natureza pela convenção, como faria crer qualquer argumento sofisticado (instrumentalizando o símbolo, pondo-o como um meio de comunicação a serviço de uma vontade fundadora), mas uma convenção por outra, um termo grupal por outro, sob a égide de um princípio estruturante que pode ser o pai, o ancestral, Deus, o Estado etc. É o símbolo que permite ao sentido engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social.

A socialização de conhecimentos, através de espetáculos, da nossa tradição – sem nenhum princípio estático, mas transmutados por inevitáveis processos de reelaborações e reinterpretações –, renova experiências e fortalece valores. Nas palavras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o imortal Mestre Didi (SANTOS, 1989), o artista vai “aprendendo simultaneamente a desenvolver e expressar seu personal aparelho sensitivo, que lhe permitirá elaborar ou criar novas formas e ser coletor receptivo e original de sua comunidade, de sua cultura”.

Sobre a importância de promover Teatro Negro, Cobra (2014, p. 15) aduz que “aqueles que nos assistem, e que conosco dialogam, poderão ampliar as discussões e ressignificar seus saberes e fazeres”. *A priori* descentraliza a hierárquica cultura hegemônica dominante de uma suposta supremacia no que diz respeito à qualidade artística da produção brancocêntrica e *a posteriori* democratiza o saber, pois torna um bem público o pré e o pós 13 de maio, o preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, a ideologia do branqueamento, a fábula das três raças, o mito da democracia racial, a (des) valorização do legado africano e das culturas afrodiaspóricas entre outras temáticas negrorreferenciadas.

A construção de cenas que rompem com os estereótipos raciais convencionalizados na dramaturgia e sociedade brasileiras não é a meta política e estética das companhias que promovem Teatro Negro, mas o seu ponto de partida (JESUS; RIOS, 2014). Com o escopo de desmascarar as farsas do mito da democracia racial e da fábula das três raças, elas companhias possuem os seguintes traços norteadores em seus respectivos discursos cênico-dramáticos:

1. O contínuo exercício de uma memória cultural dialógica. Essa memória se faz representar como um *entrelugar* de cruzamentos culturais, filosóficos, metafísicos, traduzindo-se, basicamente, através do jogo de linguagens verbais, cênicas, gestuais, corporais e rítmicas.
2. A utilização de estratégias que exprimem a

teatralidade das manifestações culturais negras (...) [que faz] aflorar a polivalência dos significados socialmente barrados; (...) [promove] um processo de desrealização e desconstrução do estereótipo; (...) [e] procura questionar certas *verdades* universais, através da paródia, da sátira, da ironia e do pastiche, utilizados como recursos estilísticos. 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, (...) rompendo a invisibilidade e a indizibilidade retratadas pelo palco tradicional; 5. A construção de imagens que desfiguram os emblemas da branquitude, realçando traços da diferença negra (...). 6. A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a plateia, (...) pela representação coletiva e do coletivo, libera, assim, uma fala lúdica e dinâmica que induz a socialização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do espectador (MARTINS, 1995, p. 87-88).

Como bem nos brinda Tinganá, a melhor resposta para a opressão é a coragem. Destarte, dando voz e vez ao movimento antirracista, o Teatro Negro brasileiro propõe-se a “derrubar as barreiras da invisibilidade ou dos discursos de naturalização das diferenças e desigualdades raciais” (ROMÃO, 2005, p. 119). Afinal, urge também pelo viés das Artes Cênicas militar diuturnamente contra os “efeitos corrosivos do racismo na constituição do sujeito” (MARTINS, 1995, p. 144). Com um discurso crítico-social repleto de picardia, convida partícipes e plateias a refletirem sobre questões raciais num país não de discurso, mas de práticas racistas.

## FECHANDO AS CORTINAS

A abertura por cada vez mais trincheiras em distintos âmbitos da sociedade que utilizam o discurso político em prol da cidadania dos negros como mola-mestra é vicejante e contínua. A negritude também utilizou as Artes Cênicas para com contundência poética realizar uma luta antirracista contra o secular preconceito infelizmente ainda vigente. Através do Teatro Negro brasileiro, artistas militantes politicamente estimulam e educam partícipes e plateias a enfrentarem o dia a dia do racismo (JESUS; RIOS, 2014).

Apesar de ainda serem – infelizmente! – estigmatizadas pelo olhar eurocêntrico e hegemônico, as companhias que promovem Teatro Negro pautam-se nos repertórios histórico-culturais de seus intérpretes, reelaboram a múltipla e diversa tradição africana com o escopo de transcender os entraves impostos pelo preconceito branco-ocidental. Elas

utilizam, para estabelecem com o público um diálogo com altivez através, o seu negro corpo que “é, por si só, mensagem, presença histórica e cultural” (CUTI *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 79).

Através de suas trajetórias (histórias, atividades e produções artísticas) ratificam a importância de reverenciarmos sempre “a tenacidade, a insistência e a perseverança de Abdias” (COSTA *apud* BAIROS; MELLO, 2005, p. 53), acirrando sempre a nossa resistência. Haroldo Costa (*apud* BAIROS; MELLO, 2005), que iniciou sua carreira de ator no TEN, aduz que urge que conheçamos sobre nós e sobre os outros, posicionamento, importância, responsabilidade social e artística, pois já está aberto um canal de comunicação definitivo e único para que possamos mostrar ao país inteiro como efetivamente somos: o da arte.

Cuti, na epígrafe que abre este artigo, assevera que a arte é uma excelente estratégia para caçar o fantasma do racismo à brasileira. Indubitavelmente, ela também é ideal para colocar os caucasianos hipócritas pseudobenevolentes nus de seus disfarces adornados pelo mito da democracia racial e pela fábula das três raças. Se negra é a exímia mão da limpeza dos discursos branco-ocidentais ainda vigentes, que os artistas militantes possam continuar nos palcos e nas praças nas quais se apresentam a higienizar anacrônicas manchas eurocêtricas com suas insurreições cênicas.

\* \* \*

## FICHA TÉCNICA CONCEITUAL

ALEXANDRE, Marcos. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/996103/formas-de-representa%C3%A7%C3%A3o-do-corpo-negro-em-performance>. Acesso em: 19.02.15.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

COBRA, Hilton. Os desafios do Teatro Negro na cena contemporânea – estética e Sobrevivência. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FELINTO, Renata. A cena preta no teatro contemporâneo no Brasil: esquete 1. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

JESUS, Matheus Gato de; RIOS, Flávia. Anotações sobre Teatro Negro Contemporâneo. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. **Repertório**. Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MOORE, Carlos (org.). **Aimé Césaire – Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática. 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978.

NETO, Lira. **Uma história do Samba**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Tradição e contemporaneidade**. Palestra proferida no Musee National d'Art, Paris, France, 02/06/1989

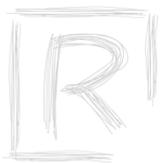
SÉRGIO, Lucélia. Da importância do documento para a inscrição histórica de uma tradição. **Legítima Defesa** – uma revista de Teatro Negro. São Paulo: Cia Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, Ano 1, Número 1, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



EMBAIXO DESSA, OUTRAS CIDADES:  
catimbós cruzados e ficções insurgentes em Santos Imigrantes

DEBAJO DE ESO, OTRAS CIUADES:  
catimbó cruzado y ficciones insurgentes em Santos Imigrantes

BELOW THAT, OTHER CITIES:  
crossed catimbó and insurgente fictions in Saint Immigrant

*Thiago Costa<sup>1</sup>*



Figura 1 – Thiago Costa. *Sem título*. Desenho. 2018.

---

<sup>1</sup> É artista multimídia e diretor do videoperformance *Santos Imigrantes*.

*“teu punho sou  
 exu-pelintra  
 quando desdenhando a polícia  
 defendes os indefesos  
 vítimas dos crimes do  
 esquadrão da morte  
 punhal traiçoeiro da  
 mão branca  
 somos assassinados  
 porque nos julgam órfãos  
 desrespeitam nossa humanidade  
 ignorando que somos  
 os homens negros  
 as mulheres negras  
 orgulhosos filhos e filhas do  
 senhor do orum  
 olorum  
 pai nosso e teu  
 exu  
 de quem és o fruto alado  
 da comunicação e da mensagem”*

Trecho do poema “Padê de Exu Libertador”, de Abdias Nascimento .

## O CATIMBÓ

Catimbó é uma identificação genérica de uso popular, para se referir às diversas manifestações religiosas presentes na Paraíba. Aqui, nesse texto, essa denominação é utilizada como uma das referências que nutrem a criação da vídeo-performance *Santos Imigrantes*. O texto a seguir apresenta pistas para situar o “encruzilhamento”, que se formou nesse trabalho performático e audiovisual. O vídeo pode ser acessado através dos links <https://youtu.be/44JP9xwIMT4> ou <https://vimeo.com/404468579>

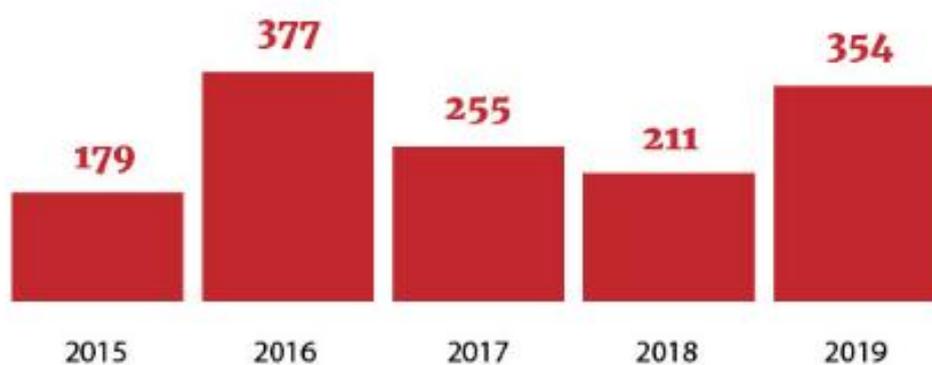
O candomblé brasileiro se forma a partir do sequestro de diversas etnias do continente africano que chegam em um novo território e trazem consigo todas as suas experiências, memórias e tradições, características indissociáveis de qualquer indivíduo cultural, a partir disso, as práticas possíveis e impossíveis foram retomadas dentro de um sistema escravagista e posteriormente, tomando outras formas no pós-abolicionismo. Banto jeje angola alaketu mina congo se encruzilharam em um território indígena. Peixes juremas caboclos guardam a história de tudo. As tradições religiosas de matrizes africanas no Brasil são uma forma de manter suas memórias,

organizações políticas de sobrevivência e planejamentos de resistência. Diversos foram os momentos de revoltas e organizações intelectuais em prol da liberdade. A revolta dos búzios, dos jangadeiros, o quilombo, as irmandades negras, dentre outras tecnologias negras. O racismo é uma tecnologia que se adapta rapidamente em todas as esferas sociais, anunciando as tensões raciais silenciosas. A colonização contribuiu para a construção de um imaginário da subjetividade dos povos negros e indígenas em que nos colocam em lugares de subalternidades, o trauma colonial reverbera em nossos glóbulos em cada segundo. As memórias disfarçadas de intuição, sonho ou pesadelo são lembranças de uma história que não alvejada do que chama de historiografia ou história oficial.

Nos últimos anos houve uma crescente em números de casos notificados de intolerância religiosa que cresceram junto com a retomada colonial brasileira do conservadorismo. Santos imigrantes é uma memória inventada, uma escuta do futuro para uma ferida aberta.

## ***Denúncias de intolerância religiosa no Brasil***

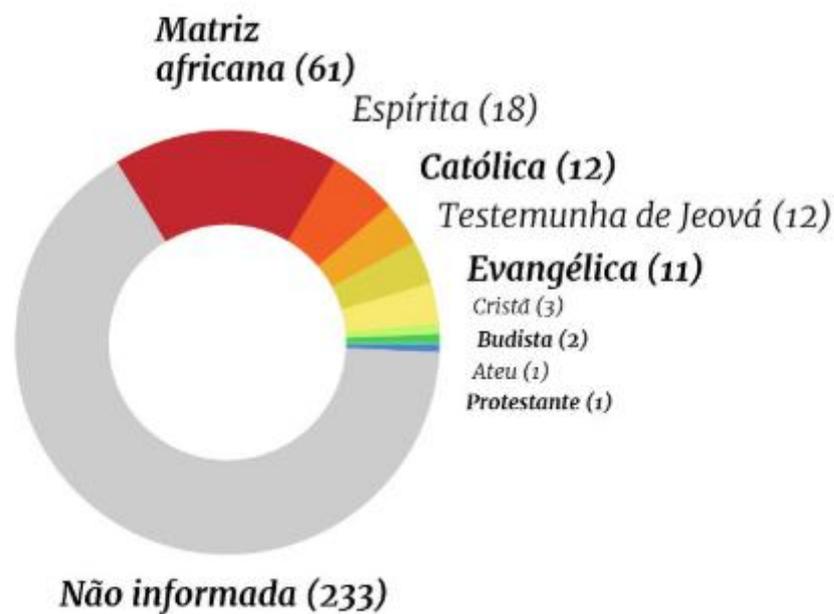
*Dados do 1º semestre (janeiro a junho) de cada ano.*



*Fonte: Balanço Disque 100 – Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos*

## Nos casos identificados, ataques a religiões de matriz africana são os mais numerosos

Fonte: Balanço Disque 100 - Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos



A liberdade religiosa é garantida pela Constituição de 1988 e está descrita no artigo 5º, que possui 77 incisos sobre os direitos fundamentais garantidos aos cidadãos.

O artigo 5º, em seu sexto inciso, afirma que:

*Inciso VI – é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias.*

### IMAGINAR PARA ESCAVAR FÓSSEIS

A ficção como dispositivo para tensionar as estruturas sociais e possibilitar a construção imagética de mundos possíveis, reformas do ser e outras cidades torna a obra Santos imigrantes como um fio condutor entre o mundo das possibilidades e impossibilidades, o filme habita o entremeio do tempo se deslocando da própria paisagem, acendendo a sua presença em

tons de vermelho. Um corpo transitório de presença assentada nas ruas, frames se cruzam com ações em direita e esquerda. Ebó high tech.

A série performativa do artista intitulada de “Problemas e aspirações do negro brasileiro”, é uma tríade de trabalhos que estão divididas em três atos. 1. Santos imigrantes, 2. Exposição BANZO, 3. Livro Obé – Poesias y Oríkis. Tal título vem de uma manchete publicada em 24.03.1946 no Diário Trabalhista, expondo o momento em que atos racistas eram denunciados por parlamentares em meio aos debates da Constituinte de 1946 e que em contraponto naquele momento havia uma produção brasileira intelectual massiva da população negra. A partir disso, a série performativa entende as linguagens artísticas como ferramenta de discurso e poder e se propõe a investigar as relações do corpo-encruzilhada na produção de conhecimento e suas performatividades nos meios de comunicação.

Gravado em Julho de 2018 em São Paulo, a obra tem uma interface múltipla, participou de festivais de cinema, videoperformance, videodança e galerias. A poética do filme nasce a partir de processos resultantes das vivências com o candomblé brasileiro e sobre as diásporas que herdamos. Você tem um minuto para ouvir a palavra de exú? É com essa indagação que o filme constrói seus diálogos manipulando imagens de outrora e buscando respostas em uma estação de metrô. O trânsito e as encruzilhadas estão presentes a cada lâmina. O filme aponta para uma sinestesia, a direção de fotografia apresenta texturas e um mergulho em vermelho, a trilha de segundo a segundo nos ambienta e constrói uma paisagem sonora, aguerê na feira ilú na partida. O nome do filme é um deslocamento que traz para o centro o trânsito afrodiaspórico como resultante da construção de nossas identidades e crenças, refletir sobre a vinda dos nossos santos para esse território. Como acessar e reconstruir memórias ancestrais desterritorializadas? Fazer o registro do próprio tempo, aquilombando a linguagem e imaginários, dialogando com as temporalidades e traçando paralelos cinematográficos convergindo com a experiência coletiva. Pensar cinema como um ofá ou abébé para mirar o devir de nossas vidas, caminhos

possíveis, encruzilhadas herdadas por uma remanescência de sistemas de colonização e escravização. Produzir pensando na cura do trauma colonial, como ressignificar experiências e memórias que se apresentam no intuir? Santos imigrantes é uma obra que compartilha experiência e registros da cidade, acende as grandes pequenezas, como um ponto de visão de um espaço de trocas e de manipulação das imagens e da história visual, passando pela investigação corporal, materiais e territoriais. Trazendo esse corpo na cidade para uma zona de ficção como um dispositivo de imaginação e paisagem.



Figura 2 - Abdias Nascimento em entrevista ao professor Guerreiro Ramos, sociólogo do Departamento Nacional da Criança, no momento em que atos racistas eram denunciados por parlamentares em meio aos debates da Constituinte de 1946.

Fonte: Diário Trabalhista, 24.03.1946, p. 6.



Figura 2 – Thiago Costa. Manipulações para lambe-lambe. 2018. Colagens.



Figura 2 – Thiago Costa. Manipulações para lambe-lambe. 2018. Colagens.

## O VERMELHO: INTUIÇÃO É MEMÓRIA

No início a obra traça um paradoxo que a partir da contraposição em que percebe-se a diferença textual de quando os negros escrevem sobre suas histórias e como se projetam na grande mídia e de quando a população negra é retratada pela mídia hegemônica, o filme se passa em 2030 onde projeta a criação de uma cidade em que as religiões de matriz africana se naturalizaram e o seu culto assim como suas expressões estão “legalizadas” de modo que parodiando práticas pentecostais de captação de fiéis, um transeunte distribui panfletos com um trecho do texto “Padê exú libertador” do Abdias do Nascimento, um poema oração.

Santos imigrantes registra algumas horas do dia de José, um rapaz novo, recém chegado com sua família em São Paulo, todos vindo Recife. Todos os dias, de forma religiosa José saía de casa para distribuir a palavra sagrada de Exú. José contrariava os estereótipos masculinos que eram impostos sobre seu corpo, sobretudo sobre o seu orixá.

A performance foi um dispositivo essencial para criar o roteiro e a narrativa do filme, o corpo como paisagem seguindo os fluxos dos agoras, capturando instantes estabelecendo uma relação com a câmera e com o presente. Estabelecendo sentido com as informações pré-existentes na cidade, assim construindo um diálogo a partir do pensamento coletivo e direcionando intenções a partir do que o filme se propunha a discutir. São Paulo é uma cidade com mensagens e telefones por todos os lados, uma cidade que a comunicação sobressai aos olhos, a direção de arte foi construída com trabalhos visuais em lambes, stickers e panfletos. Na intenção de aplicar na cidade essas formas e esses tons, pensando assim na nossa necessidade visual de icnografias cotidiana, descamuflando a presença e as influências diaspóricas na construção do vocabulário visual do Brasil.

\*



Fonte: Arquivo pessoal do artista



Fonte: Arquivo pessoal do artista



Fonte: Arquivo pessoal do artista

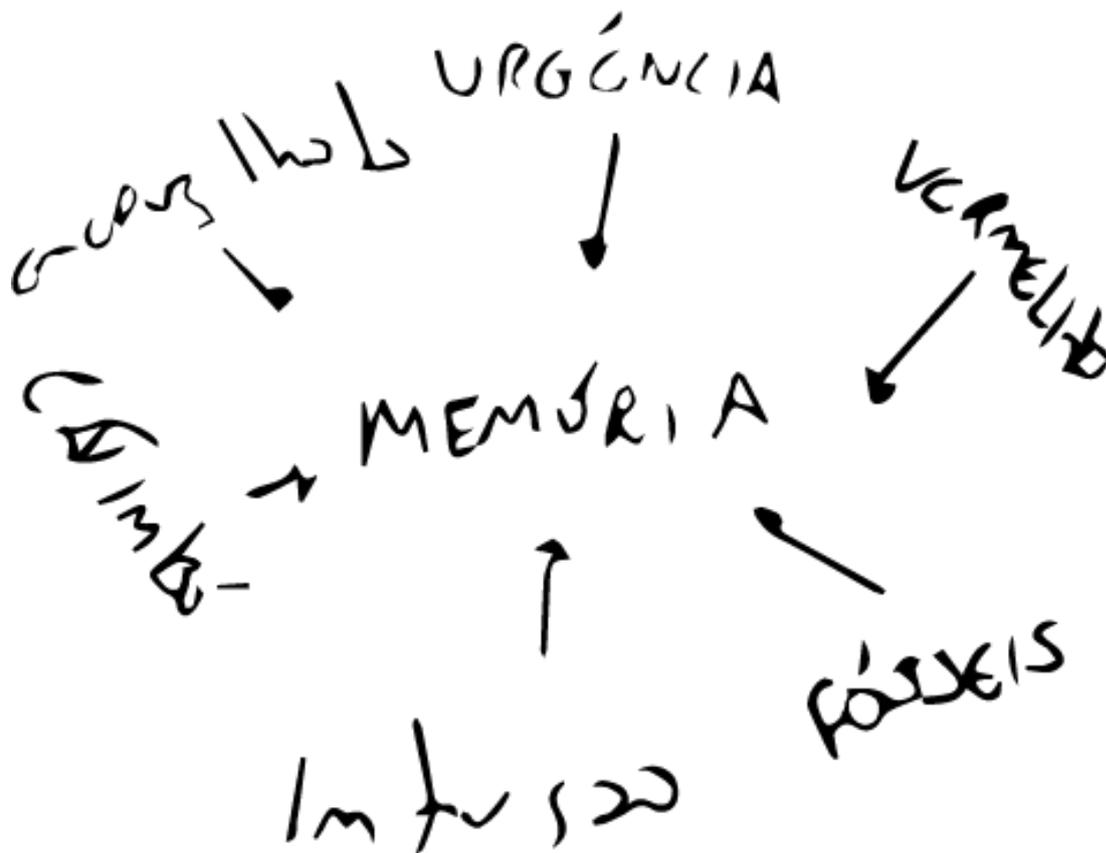


Fonte: Arquivo pessoal do artista

## ECRUZILHAMENTO: MEMÓRIA INVENTADA PARA URGÊNCIA SENTIDA

Dentro de um panorama de linguagens artísticas o cinema é uma linguagem recente na história da arte, os altos custos para o trabalho com o cinema tornam o audiovisual, feito por pessoas negras e indígenas, vanguardista e revolucionário, sobretudo há a urgência em mudar os prismas das histórias, cavar e investigar outros pontos de partidas das narrativas. A necessidade de utilizar as nossas escrivências, como diz a Conceição Evaristo, para construir práticas educativas de imaginar futuros

e servir para a construção da memória oral e ficcional é necessário para um novo mundo que se inaugura.

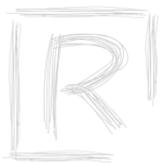


Fonte: Arquivo pessoal do artista

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



ANCESTRALIDADES NÔMADES:  
dramaturgia da cena em processo

ANCESTRALIDADES NOMADICAS  
dramaturgia de la escena en proceso.

NOMADIC ANCESTRALITIES  
dramaturgy of the scene in process

*Zeca Ligiero<sup>1</sup>*

Quando pensei no projeto Ancestralidades Nômades não tinha exatamente uma ideia concreta. A principal ideia era de contrariar o conceito corrente de que ancestralidade pertencia a um determinado grupo de pessoas com uma geografia delimitada circunscrita a um conhecimento bibliográfico. Comecei a pensar no eterno movimento de grupos que ao longo de séculos se deslocaram de um lugar para o outro por diferentes razões, invasões, guerras internas, epidemias ou escassez de alimentos. Mas levavam consigo suas lembranças primordiais, suas referências espirituais por meio do culto de seus célebres mortos: guerreiros, líderes políticos, santos, curandeiros. O projeto não avançou muito como pesquisa acadêmica, mas algumas peças curtas de teatro foram escritas em processos criativos em colaboração com atores, dançarinos, performers. Duas delas, selecionei para este número da revista Rascunhos, pois trazem o caráter experimental do ensaio, enquanto uma perspectiva de vivência e de tentativa de acertar pelo caminho torto da tentativa e do erro. Escrever, experimentar em cena, reescrever e voltar para a cena até surgir algo que já não é escrita literária, mas escrita cênica, incorporada pelo gesto e pela ação. Elas partem sempre de narrativas, de referências de migração, segregação e memória. Ao final, personagens das margens que se revoltam. Mas, no caso, essas duas peças

---

<sup>1</sup> PhD, Artista, Escritor, Professor Titular da UNIRIO.

não tem nenhuma ligação entre si, pois nasceram de distintas colaborações a partir de convites feitos por colegas artistas.

Com vocês: *Mulher Tronco ou Dama de Elche*, que chegou a ser montada, e *Ignus Sanctum*, que na realidade é um roteiro para coreografia e nunca chegou a ser tentada em cena.

### Nota do autor:

Em 2017, comecei um processo colaborativo com a atriz Karol Schittini. Ela queria fazer um espetáculo, uma performance sobre uma estátua de mármore exibida atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Espanha em Madrid e com uma interessante história encontrada. Por falta de referências históricas sobre este achado do Século VI AC. foi chamada de Dama de Elche, porque foi encontrada casualmente por um camponês no dia 4 de agosto de 1897 . Com 56 cm de altura ela possui nas costas uma cavidade quase esférica de 18 cm de diâmetro e 16 cm de profundidade, que possivelmente servia, como objeto sagrado para guardar relíquias, objetos sagrados ou cinzas de defunto. Muitas outras figuras ibéricas, encontradas noutros lugares, têm também nas costas um espaço côncavo e, como a Dama de Elche, os seus ombros apresentam-se ligeiramente curvados para frente<sup>2</sup>.



Estatua da Dama de Elche. Ilustração de Zeca Ligiéro.

<sup>2</sup> Patrocínio, Manuel Francisco Soares: Feminino, antigo primordial - As repercussões culturais do achado da Dama de Elche (1897) na transição para o séc. XX», in Feminino ao Sul – História e Historiografia da Mulher Lisboa, CIDEHUS/Universidade de Évora – Núcleo de Estudos da Historiografia da Mulher, 2008.

O texto foi a referencia para a criação da performance de Karol Schittini que optou por uma performance focada em aspectos visuais e coreográficos e a estátua, em vez da original “Mulher Tronco” proposta originalmente por mim, virou uma potente dançarina que viajava pelo tempo, encarnando as diversas etnias que poderiam estar presentes nas suas joias provenientes de diversas regiões do planeta.

Recentemente, relendo o texto, percebi nele uma carga dramática insuspeitada naquele momento, manancial que não foi ainda explorado cenicamente e resolvi publicá-lo. Não mexi uma vírgula, quem sabe outras cargas ancestrais possam vir à tona, especialmente a questão da metáfora de uma mulher que mesmo cortada ao meio, constitui o enigma das sucessivas migrações ibéricas ainda no século VI ac. o que vem atestar a impureza do conceito racial. Portanto, ela também exhibe esta ancestralidade ibérica multirracial, que ao contrario, por algum tempo, foi exibida pelo fascismo do General Franco como o ideal modelo espanhol helênico de raça branca.

\* \* \*

## **MULHER TRONCO OU A DAMA DE ELCHE**

Zeca Ligiéro, 2017

UMA ESTATUA DE MÁRMORE DO SÉCULO VI AC DE UM TRONCO DE MULHER, SEM BRAÇOS E TODA A PARTE INFERIOR DO CORPO, PELO PESO DE SUA LEMBRANÇA SE TORNA VIVA POR ALGUM TEMPO. O QUE ERA INERTE NUMA SALA SILENCIOSA DE UM MUSEU, TORNA-SE UM SHOW DE HORROR, COMO AQUELES PROMOVIDOS PELOS COLONIZADORES QUE ORGANIZAVAM OS GABINETES DE CURIOSIDADES, MAIS TARDE TRANSFORMADOS EM ZOOLÓGICOS HUMANOS VISITADOS POR UM PÚBLICO CURIOSO DE COISAS EXOTICAS.

DAMA DE ELCHE: Qual é meu nome? Nem eu mesma sei. Me esqueci, ou nunca tive. Me aprisionaram em mármore, me esquadrejaram, e me deixaram aqui, como busto. A minha natureza bruta, um vez lapidada, entretanto me fez conservar minhas feições intactas como se pertencesse ainda ao mundo dos humanos embora tivesse vivido em baixo da terra por mais de dois mil anos. Hoje sou o que vocês veem. Imóvel. Impassível. Contida, contrita. Testemunha de tantas transformações em minha volta, de tantas migrações, de tantos desatinos.

Não me perguntem de onde vim? Por onde andei. Sei que sou migrante, é da minha natureza. Selvagem diriam, necessária insistirei. Em minhas joias trago pedaços de lugares por onde pisei. De quantos homens tocaram no meio seio em busca do leite do prazer. De quantos me delapidaram com sua gula, com sua sede, com seu desejo constante, infundável e imutável.

Sou o que sou, de pedra e joalheira da Pérsia, do Oriente Médio, do Norte da África, das ilhas gregas, do sul da Itália. Sou ibérica por natureza mas não sou branca como querem e provavelmente não sou nativa da Espanha. Sou o arco Íris das raças, sou fruto das invasões, daquele grupo de filhas abandonadas, de soldados e mulheres tecelãs, pastoras, mulheres que ficavam presas em casa esperando seus maridos voltarem da guerra enquanto eram estupradas com suas filhas ainda crianças enquanto seus filhos eram levados para serem soldados jovens dos invasores.

Minha história recente? Querem mesmo saber? Há 120 anos, um camponês cansado da lida, sentou-se por acaso sobre a minha cabeça que despontava do chão como pequeno ovo de dinossauro, como se fosse rocha nativa daquele lugar estéril de pastagem onde havia sido jogada pelo acaso. Ele descobriu que estava polida aquela pedra bonita e cavou em torno de mim, como se despisse do véu da terra que me envolvia inteira e me fez enxergar novamente a luz do sol, como se iris tivesse o meu olho opaco e ar entrasse em meu pulmão de pedra e novamente como se vida me ganhasse outra vez.

Mas já não tinha o resto do corpo, se é que tive um dia. Vai que pude ser concebida assim, para servir aos homens deste jeito? Assim foi o desejo de quem pagou e quem me fez. Assim era o mundo dos homens daquela época. Sem a parte baixa do corpo, e sem braços, apenas para esquatejada ser alguma obra de arte para servir como urna funerária em seus templos, extirpando assim o que não mais interessava para meia mulher ser inteiramente parte daquela fé estritamente masculina.

Já não sei quem me concebeu, e porque nasci assim! Alguém ai sabe porque nasceu negro, branco, albino, manco? Com o nariz assim? Com o cabelo assado? Não sei também em qual guerra todo o grupo que me criou foi exterminado me deixando assim exposta ao sol, a chuva e ao lamaçal que me cobriu toda com o passar dos séculos. Ou se foi uma civilização cristã ou bárbara que por lá passou, não conseguindo me destruir o testemunho da pedra que me constitui, me enterrou para assim fazer desaparecer a minha origem multicultural, multiétnica, transitória entre o feminino e masculino, mistura que emana de minhas feições dúbias, duplas. Tenho seio mas não tenho sexo. Sou híbrida. Mas em mim se percebe apenas o feminino. Por conveniência.

Fui reconhecida como uma obra de arte. Não tão famosa, quando quis o General Franco, o carrasco fascista que mandou matar Frederico Garcia Lorca e tantos outros, responsável por um extermínio sem igual em seu país. E que um dia, escreveu a Hitler, pedindo que eu fosse retirada do Museu do Louvre que me havia adquirido do camponês de Elche, aquele que me desenterrou um dia. A França estava invadida pelos nazistas, e Hitler me mandou de volta como um troféu de guerra. E fui exibida como um símbolo de uma Espanha nacionalista, fascista, e viram em mim, apenas a origem clássica, grega, branca, superior. Caiu Franco, caiu Hitler, e fui amontoada de novo como símbolo de uma era que se queria enterrar.

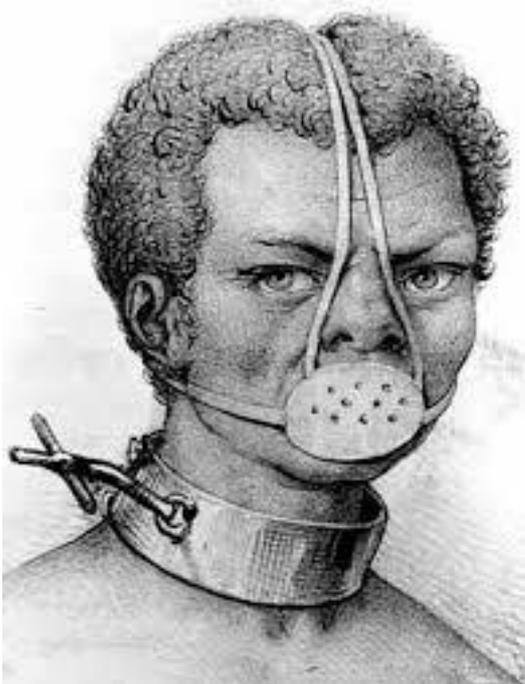
Desculpem o desabafo, tudo isso estava entalado na minha garganta. Não vou incomodar mais. Vou voltar a ser estátua antes que algum guarda do museu percebe que ainda há vestígios de vida em minha natureza

inquieta, que borbulha em mim um inconformismo hereditário e queira me colocar numa redoma de vidro. Aff, como fiquei revoltada. Boa noite.

\* \* \*

### Nota do autor:

Em 2017, fui convidado por Denise Zenicola para escrever um roteiro para uma criação coreográfica junto à sua pesquisa Máscaras Decoloniais. Não sabia nem por onde começar, e foi a ideia da máscara de ferro que teria pertencido à escrava chamada Anastácia, ou aquela desenhada por Jean Baptiste Debret que me chamou atenção como a grande máscara do poder colonial no Brasil. Ao mesmo tempo que se castigava o corpo já despojado de toda liberdade de expressão, lhe roubava do rosto a identidade para lhe emprestar uma aparência homogeneia de ser e estar à serviço da demanda de uma sociedade saindo do rural e entrando num período pré-industrial em ensaio na América Latina. Uma máscara de ferro imposta por uma elite que escraviza, mecaniza o corpo como máquina humana de trabalho forçado, roubando-lhe a sensibilidade e transformando a sua dor em escarnio de folhas de flandres.



Gravura de Escrava Anastácia, autor desconhecido.



Gravura de Debret, 1834.

Como as melhores coisas que produzo vem a mim por meio dos sonhos, essa não foi diferente. Depois de algum estudo nas noites anteriores, nas manhãs seguintes algumas imagens começam a aparecer e pedem ação e organização sobre o papel. A imagem de um ferreiro escultor apareceu distinta. Creio que a figura do escultor é inspirada artistas afro-baianos José Adario dos Santos (Zé Diabo) e Clodomir Menezes da Silva (Mimito), que trabalham com o ferro lindamente, assim como conhecem os segredos das artes do fogo ligadas à força dos Orixás, presente nas ferramentas sagradas saídas de suas forjas. Entretanto, é importante salientar que o personagem Zeno é absolutamente ficcional na história proposta aqui, uma criação de minha (i)responsabilidade.

Surpreendi-me pela ação que se impôs diante da escrita e, assim, a deixei ir no fluxo que veio, até onde ela queria ir. Como uma dança inexorável. Talvez, quem sabe, seria a escrita psicografia, ou de outro modo, um momento em que sintonizei com desejos ancestrais que extrapolam a minha compreensão e a minha determinação de ser crítico e distanciado?

Infelizmente, a coreógrafa não produziu a minha história e não sei ainda se é possível encende-la como dança, teatro ou sei lá o quê. O querido e multi performer/dançarino Benjamin Abras se interessou, aguardemos... Já que ela ainda não foi para o palco, convido o caro o leitor ao exercício de alteridade, que desta forma, seja possível imaginar a história como se fosse sua, colocando-se na pele negra de um ferreiro dominado pela sua própria revolta ancestral em fúria incendiária.

\* \* \*

## **IGNUS SANCTUM (FOGO SAGRADO) ROTEIRO PARA UMA COREOGRAFIA**

Zeca Ligiéro, 2018

Houve uma época em que a cruz e a espada caminharam juntas na conquistas das terras, no extermínio dos povos na África na Ásia e nas Américas.

Houve uma época em que totens, altares de madeira e esculturas milenares de ancestrs foram colocados na fogueira e queimados como sendo coisa das trevas, da ignorância, do pecado abominável,

Houve uma época em que as máscaras dos deuses anteriores à era cristã foram condenados ao extermínio porque eram considerados a própria presença do mal, de tudo que deveria ser exterminado à ferro e à fogo, por causa de um único Deus, um único rei, uma única língua seguindo à obediência a todos os valores de Cristo Rei.

Rebeliões, quilombos, palenques, mocambos, aldeias, foram massacrados, dizimados, calados, liquidados. Seus descendentes, migrantes nos morros, no interior das selvas, nas colinas, nas palafitas nos manguezais seguem seus caminhos tortuosos de resistência em todos os continentes no meio ao luxo urbano e as doenças infectocontagiosas, a fome e suas consequências irreversíveis.

Zeno era um ferreiro anônimo, e desde cedo aprendeu tudo com a forja. E fazia ferramentas de santo, punhal e arame para cerca, ferrolho e chave. Um dia, pensou em criar algo diferente, queria criar uma máscara com o material que tão bem conhecia: ferro e fogo. E dai surgiu a primeira, muito parecida com aquelas impostas aos seus antepassados, visíveis ainda nos bustos da Negra Anastácia.

Um dia de Sol enviesado, acordou mais irado do que de costume. E se lembrou de tudo que havia acontecido com ele e com os seus, nesta e na outra vida. E juntou um grupo de negros revoltados e partiu para fazer ações de protestos na rua. Mas era pouco, abriu-se uma fonte de raiva, era muita, era tanta que não cabia no corpo, no gesto, não cabia no ferro e só se aquietava no fogo ardente. No fogo se levantou.

Passou a queimar igrejas, templos evangélicos, pequenos e grandes. Inexplicavelmente saqueava igrejas e guardava santos, esculturas sagradas, emblemas, bandeiras, e cuidadosamente queimava cada peça com o maçarico deixando apenas algumas partes quase irreconhecíveis das relíquias. Passou a envia-las para salões e exposições de arte contemporânea. Suas obras passaram a ser conhecidas pelo mercado da arte, alcançando grandes valores pela sua originalidade. Sem que fosse feita a ligação entre a destruição de templos e obras benzidas pelo fogo do ódio de milhões de massacrados pela cruz e pela espada. Seu bando era visto com máscaras de ferro por ele esculpidas, parecidas com aquelas de flandres grudadas no rosto de escravos fugidios pelos senhores seus donos. Hábeis como gatos capoeiristas ou leopardos guerrilheiros, cometas cruzando com suas tochas incendiarias a noite das metrópoles. Em vez de pistolas e fuzis, brandiam a chama azul do maçarico.

Noticias de incêndios em capelas, igrejas e antigas catedrais assombravam a população. Não fazia questão de incendiar os prédios, ou

ferir gente, queria marcar com fogo os santos e anjos brancos. Estátuas cobertas de gesso e estuque, eram queimadas e tinham suas entranhas de madeira extraída das florestas derrubadas pelos colonizadores e transformando-as em gravetos, carvão, e o pretume da fuligem.

Uma noite de fogaréu, Zeno foi cercado pela polícia. Queriam-no vivo, queriam ver o rosto que ninguém conhecia atrás da carranca de ferro. Não havia escapatória. Seria preso, processado, identidade revelada, história romanceada por filme de aventura preconceituoso contra o negro revoltado.

Com gasolina e diesel se ungiu como um batismo sinistro, sacou de dentro do bolso um maçarico e se imolou como um monge budista, no meio da praça, uma fogueira humana.

Em sua última obra de arte, o fogo cobriu-lhe as ventas, a máscara de ferro fundido grudou-se aos restos de ossos do crânio. O preto da pele com o carvão, a paz que não tinha virou um monte de cinza. Antes, havia jogado no chão uma frase lápide, gravada em um pedaço de granito preto.

Aqui jazz.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



INDIVIDUAÇÃO E ABURGUESAMENTO DA  
AÇÃO DRAMÁTICA NO SÉCULO XVIII:  
Diderot e o drama burguês

INDIVIDUACIÓN Y ABURGUESAMIENTO DE LA  
ACCIÓN DRAMÁTICA EN EL SIGLO XVIII:  
Diderot y el drama burgués

INDIVIDUATION AND EMBOURGEOISEMENT OF  
DRAMATIC ACTION IN THE 18TH CENTURY:  
Diderot and the bourgeois drama

*Phelippe Celestino<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Com base nos conceitos de individuação e burguesia, o artigo discute e analisa a formação da ação dramática no século XVIII. Para isso, os escritos do pensador francês Denis Diderot são usados como foco e são relacionados às teorias de Aristóteles, André Dacier e Peter Szondi. Como resultado, há uma exposição dos elementos históricos, sociais e políticos que fundaram o surgimento e a consolidação do drama burguês e a configuração da noção de ação dramática que prevaleceu nos séculos XIX e XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** individuação, aburguesamento, ação dramática, drama burguês, Diderot

**RESUMEN**

Basado en los conceptos de individuación y aburguesamiento, el artículo discute y analiza la formación de la acción dramática en el siglo XVIII. Para esto, los escritos del pensador francés Denis Diderot se utilizan como foco y están relacionados con las teorías de Aristóteles, André Dacier y Peter Szondi. Como resultado, hay una exposición de los elementos históricos, sociales y políticos que fundaron el surgimiento y la consolidación del drama burgués y la configuración de la noción de acción dramática que prevaleció en los siglos XIX y XX.

**PALABRAS CLAVE:** individuación, aburguesamiento, acción dramática, drama burgués, Diderot

**ABSTRACT**

Based on the concepts of individuation and embourgeoisement, the paper discusses and analyzes the formation of dramatic action in the 18th century. For this, the studies of the French philosopher Denis Diderot are used as a focus and are related to the theories of Aristotle, André Dacier and

---

<sup>1</sup> Pesquisador, atualmente na Universidade de São Paulo como doutorando do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes. Pesquisa em andamento na área de História e Teoria do Teatro sob supervisão da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Azevedo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP/Processo:18/26644-5). Contato: phelippe.celestino@usp.br.

Peter Szondi. As a result, there is an exhibition of the historical, social and political elements that founded the formation and consolidation of bourgeois drama and the configuration of the notion of dramatic action that prevailed in the 19th and 20th centuries.

**KEYWORDS:** individuation, embourgeoisement, dramatic action, bourgeois drama, Diderot

\* \* \*

A fim de refletir sobre os conflitos próprios do drama europeu, revela-se de suma importância a compreensão de dois processos imprescindíveis para a sua formação e consolidação, a saber, a individuação e o aburguesamento da ação dramática ocorridos no século XVIII. Trata-se, pois, da transformação ocorrida após a segunda metade do século XVIII do núcleo de representação da poesia dramática, repercutida com maior destaque nas ideias do filósofo francês Denis Diderot e também em outros pensadores que lhe eram contemporâneos. Além de seu legado dramático por meio das peças *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, o escritor também nos legou importantes reflexões acerca da arte teatral, presentes em obras como *Discurso sobre a poesia dramática*, *Conversas sobre O Filho Natural* e *Paradoxo sobre o comediante*.

Como iremos observar, sua importância para a história do drama se verifica na medida em que se torna exitosa a sua nova proposta de levar a pequena família burguesa patriarcal para o núcleo de representação da poesia dramática. Essa mudança fundou a concepção de Drama que, estando em constante disputa, perdurou durante dois séculos atravessada por crises e tensões, mas que ainda hoje se mostra vigente.

A luta iniciada por Diderot em favor de um drama burguês culminou no romantismo, ou no drama romântico, forma dramática não mais considerada como intermediária entre a tragédia e a comédia, ideia do grande filósofo da Ilustração, mas enquanto forma absoluta de teatro, de acordo com a lição de Victor Hugo, inspirado em Shakespeare. (FARIA, 2004, p. 111).

Debruçar-se hoje sobre este tópico significa, então, refletir sobre as origens do “tecido que seria tantas vezes recosturado por um processo social e econômico de aburguesamento que encontrou meios eficazes de se perpetuar como forma e como ideologia na indústria de entretenimento de massa”

(CARVALHO, 2004, p. 15). No seio deste processo de aburguesamento se encontra a pequena família burguesa patriarcal, chave-mestra para a compreensão deste fenômeno.

A história do teatro europeu, entre os séculos 17 e 19, é a de urna, cada vez maior, concentração dos assuntos em torno das contradições do comportamento individual. Não por acaso, as relações afetivas se tornaram um dos seus temas predominantes, não por acaso, a família tornou-se o lugar fundamental das relações dramáticas. (CARVALHO, 2017, p. 25).

De início, deve-se abordar o período do Renascimento, no qual a retomada e a revisão da cultura da antiguidade foram as balizas para o estabelecimento das premissas para a forma dramática ideal, cujo o modelo maior era o teatro grego. Por meio da leitura – distorcida – da *Poética* de Aristóteles, foram postuladas leis a serem seguidas na composição de obras dramáticas. Dentre elas podemos citar algumas: a das três unidades<sup>2</sup> – tempo, espaço e ação –, a do decoro (*bienséance*) – que determinava que cenas de violência e fortes emoções não deviam ocorrer sobre o palco<sup>3</sup> – e, a que mais nos interessa aqui, a da cláusula dos estados – responsável por definir a condição social daqueles que deveriam ser representados nas tragédias e comédias.

Estas leis de composição para uma tragédia clássica adequada foram ao longo dos séculos rebatidas por especialistas e estudiosos da *Poética*. A da cláusula dos estados se originou da leitura um tanto tendenciosa ocorrida em torno de um trecho específico da obra. Segundo Peter Szondi, “para os defensores da cláusula dos estados, essa divisão dos homens tinha de aparecer como uma divisão em grupos sociais”. (SZONDI, 2004, p. 42).

Isso pode ser verificado, por exemplo, numa tradução da *Poética* feita pelo estudioso clássico francês André Dacier, publicada em 1692. Nela uma frase do quinto capítulo diz que “l’Epopée a cela de commun avec la Tragedie, qu’elle est un discours em vers, et une *imitation des actions des plus*

<sup>2</sup> Segundo a pesquisadora Maria Helena da Rocha Pereira (2011, p. 7), as primeiras traduções da *Poética* ocorreram na Itália dos séculos XV e XVI, e dentre elas esteve aquela responsável por proclamar “erradamente” a “lei das três unidades”, realizada por Lodovico Castelvetro e publicada em 1570.

<sup>3</sup> Essa convenção também estava deslocada da realidade das tragédias gregas, uma vez que havia fortes cenas no teatro daquela época, exemplo disso é o momento no qual Édipo perfura os próprios olhos.

*grands personnages*” (ARISTÓTELES, 1692, p. 56). Contudo, atento ao original e às traduções em outros idiomas, o próprio escritor confessa que outra tradução possível seria “une imitation des *actions illustres et importantes*”, mas defende sua escolha dizendo que “il faut qu’elle [l’action] le soit par la qualité des personnages qu’on fait agir” (DACIER, 1692, p. 65). Coerente com seu tempo, Dacier reproduzia o imaginário de sua época.

Triunfa na França a concepção que identifica o verossímil à “realidade mais comum”, ou seja, ao “habitual”. O habitual, neste caso, depende do sistema de expectativas daquele público que, no seu perfil individual, o século XVII chama de *honnête homme* e, de um ponto de vista coletivo, de *la cour et la ville*<sup>4</sup>. (MATTOS, 1986, p. 14).

Em contrapartida, numa das traduções em português, feita a partir do original grego, o trecho interpretado por Dacier aparece como “A epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos” (ARISTÓTELES, 2011, p. 46). Vê-se, portanto, que o tradutor francês se esforçou na missão de atribuir uma compreensão social e de classe ao caráter de ação proposto por Aristóteles.

Szondi defende que “não interessava primariamente a Aristóteles a distinção dos homens a serem representados, mas a distinção dos modos de representação”. (SZONDI, 2004, p. 43). O teórico extrai sua compreensão a partir “da comparação com os diversos pintores aos quais Aristóteles recorre para exemplificar sua doutrina”, passagem presente no primeiro parágrafo do segundo capítulo da *Poética*. A seu ver, os “epítetos ‘nobre’ ou ‘bom’, ‘vulgar’ ou ‘ruim’ não servem para a classificação dos homens, eles se referem à sua representação, dependem do modo de representar” (Idem). Essa relativização em torno da qualidade da ação e seu equivalente social evidencia o caráter normativo e aristocrático do classicismo francês contra os quais “se rebelaram os teóricos do drama burguês” (Idem, p. 44).

A eliminação dos motivos concernentes ao conteúdo, que faz a cláusula dos estados surgir como uma prescrição não justificada em mais nada ou que, caso contrário,

---

<sup>4</sup> “La cour et la ville significava no século XVII aquilo que hoje chamaríamos, talvez, a sociedade culta (...). Consistia na nobreza da corte, esfera cujo centro era o rei (la cour) e na alta burguesia parisiense (la ville) que pertencia em larga medida à nobreza togada (noblesse de robe) ou se esforçava por entrar nela pela compra de cargos (...). La cour et la ville é a expressão mais usual para os círculos dirigentes da nação imediatamente antes de Luís XIV e durante o seu reinado”. (MATTOS, 1986, p. 14).

torna necessária uma nova fundamentação no plano da estética do efeito, permite entender a diferença decisiva que separa a poética aristotélica da poética aristotelizante do Renascimento e do classicismo. Trata-se da diferença entre uma poética histórica e descritiva e uma poética abstrata e normativa. (SZONDI, 2004, p. 46).

Tal percepção não era estranha ao entendimento comum da época e era praticado de maneira deliberada pela normativa clássica no que tangia a composição de tragédias, de modo que apenas os membros da nobreza e da aristocracia poderiam figurar como heróis trágicos. De certo modo, a percepção de Dacier se assemelha da *Poética* de Aristóteles, uma vez que “a tragédia grega é de origem religiosa, sua tarefa é a renovação e a representação cênica da matéria mitológica. Assim se explica historicamente por que seus heróis são semideuses, reis ou generais” (SZONDI, 2004, p. 46). Todavia, o problema central da leitura renascentista da *Poética* não estava na restrição da ação trágica ao sujeito de condição social nobre, elevada, superior, mas sim na imposição normativa de que a única alternativa possível de representação da ação trágica estaria sob a tutela desses grupos sociais.

Ademais, além dos contrastes óbvios entre a realidade da Antiguidade e aquela do Século XVIII, há um fator decisivo e determinante, que foge à configuração “abstrata” do classicismo, que diz respeito ao surgimento e à ascensão da burguesia enquanto uma classe social sólida e participativa não apenas na economia, mas também na cultura.

Atribuindo a inverossimilhança e a inutilidade da cena francesa ao seu caráter aristocrático e ao desconhecimento do público real para o qual deveria ser feita, Rousseau aponta para o fenômeno da diversificação do público no século XVIII. Conforme a palavra de Sartre, “a burguesia se pôs a ler”. O romancista e o poeta dramático, assim, já não escrevem apenas para os herdeiros do *honnête homme* do século anterior, público especializado e formado nas normas do gosto, capaz de controlar a atividade do artista, através de regras explicitamente formuladas, e conhecidas de ambas as partes. Agora, é preciso que também considerem a demanda dos recém-chegados no circuito da cultura bem-pensante. (MATTOS, 1986, p. 19).

É nesse momento de transformações sociais que surge a disputa em torno da figura do herói no teatro e sobre a qual o filósofo francês Denis Diderot irá produzir suas peças e reflexões sobre a arte teatral. Na esteira de ascensão da burguesia, sua preocupação se deu em levar ao centro da cena a instituição mais cara ao sujeito burguês: a pequena família patriarcal. Fe-

nômeno paralelo, e talvez antecessor, diz respeito ao processo de individualização da ação dramática, na qual deixa de se refletir sobre valores e princípios mais amplos de uma sociedade, ligados a funções e autoridades públicas, e passa a se observar os caracteres do indivíduos, da ordem de conflitos voltados à moralidade do sujeito reservado na sua vida privada, restrita ao ambiente da pequena família patriarcal. Para Diderot (2005, p. 41), “a fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família”.

Os heróis da nova forma deveriam ser o juiz, o advogado, o comerciante, o homem de letras, o pai de família etc. Não é preciso muito esforço para saber que se trata do burguês comum que o Século 18 lança ao centro da intriga dramática, abrindo um novo capítulo na história do teatro. (...) Diderot considerava que o lugar ideal para o culto da virtude era o espaço da família burguesa, reduzida a seu núcleo menor, patriarcal. A virtude se tornava, assim, um problema doméstico, pessoal, a ser tratado nos interiores. (MATOS, 2004, p. 103).

Nessa concepção de ação dramática passa a prevalecer a vontade do sujeito. Uma vontade constituída de fato, e não mais aquele esboço de vontade típico das tragédias gregas nas quais o sujeito age conforme a expectativa frente à sua posição e função na sociedade. Segundo Szondi (2004, p. 127), “a tarefa da tragédia deixa de ser a demonstração da ‘uncertainty of this world’, deixa de ser a preparação dos espectadores ‘para suas próprias aflições’; e, na busca de focar a virtude do sujeito burguês no seu refúgio familiar, “no lugar dessa didática metafísica entra uma didática moral: mostra-se ao espectador como este deve levar sua vida e, sobretudo, como *não* deve levá-la”.

Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo. (SZONDI, 2004, p. 53).

Essa mudança possui seus rastros antes mesmo de Diderot. Houve, em certa medida, um princípio de aburguesamento da dramaturgia pela produção neoclássica, por meio da individualização, da expressão da força da vontade individual, presente por exemplo na personagem *Fedra*, de Racine, versão neoclássica de *Hipólito*, tragédia de Eurípedes. Neste, as contradições

e as tensões se expressam pela falha de Hipólito, que numa adoração mono-teísta à deusa Ártemis, menospreza Afrodite, a deusa do amor, ao se manter fiel à sua castidade. Para castigá-lo, Afrodite lança sobre Fedra a maldição de um indomável amor por Hipólito, seu enteado. Por outro lado, em Racine ao invés da discussão em torno dos valores religiosos, comuns a toda uma comunidade, é a sentimentalidade, a vontade e o conflito intrasubjetivo da personagem Fedra que domina a estrutura e fundamenta as contradições próprias da tensão dramática.

É possível, dizer, portanto, que a forma do que será depois chamado Drama burguês já surge em meio às estruturas e temas da Tragédia Neoclássica, conforme aos preceitos de gênero de uma academia literária. A história de formação do Drama contém, assim, um paradoxo. Fundamentalmente, ligado à visão de mundo da racionalidade burguesa - que cria um lugar novo para a autonomia do indivíduo - seu nascimento se deu nos palcos aristocráticos, ainda com temática de reis e rainhas, num movimento de dissolução da esfera pública nas ações íntimas. (CARVALHO, 2017, p. 24).

Na tragédia clássica a subjetividade não desencadeia o ato, uma vez que o ato é o resultado de uma consequência de ações independentes à vontade do sujeito. Já no drama é a subjetividade que instaura a grande dúvida em relação ao ato, pois ela revela as tensões internas, as hesitações psíquicas, e o ato só se realiza na medida em que se concretiza a vontade do sujeito, pois é essa vontade estabelecida que domina a estrutura. Ou seja, “a forma do drama burguês exige a vontade livre dificultada. A personagem não diz exatamente o que quer, sua vontade se revela ao se ocultar. E o ato da peça será a história de seu esforço de libertação” (CARVALHO, 2002, p. 51). Essa é, portanto, a diferenciação entre o esboço de vontade, típico do herói trágico, e a vontade constituída, própria do herói dramático.

Talvez seja essa a característica formal mais ampla da dramatização do teatro: a totalidade da história contada passa a existir apenas nas relações intersubjetivas das personagens, ocorridas num tempo presente contínuo, organizado na perspectiva do desdobramento futuro. (...) E a dinâmica fundamental das relações passa a ser marcada pelo entrechoque explícito das vontades, que revela o caráter (moral) das personagens. (CARVALHO, 2002, p. 44).

Também faz parte do aburguesamento da forma a supressão progressiva de recursos não dialógicos e que remetem a uma instância pública e coletiva, tais como o coro, o aparte, as cenas referenciadas e externas ao

salão burguês. Ou seja, a ruptura com a cláusula dos estados não leva somente a uma redefinição da estrutura dramática como também do palco e das suas relações com a plateia. Exemplo disso é o pioneirismo de Diderot ao sugerir um embrião daquilo que ficaria conhecido como “quarta parede” no teatro: “quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não estivesse aberta” (DIDEROT, 2005, p. 79).

Essa reestruturação do núcleo de representação dramática, de uma ruptura com a cláusula dos estados atrelada à individuação da ação, se explica e se justifica na medida em que a noção de efeito dramático se torna uma prioridade. Na busca de abranger uma totalidade maior do público da época, escritores como George Lillo, autor de *O Mercador de Londres*, passam a operar uma “reinterpretação da teoria aristotélica da catarse” (SZONDI, 2004, p. 39), ou seja, uma reflexão da tragédia enquanto meio de representação da camada social que compõe a maioria do seu público, a fim de assegurar o seu efeito intimidante e retificador. Ademais, difunde-se a compreensão de que “a tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não à circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem” (SZONDI, 2004, p. 100). Assim, denota-se que a virtude própria do drama burguês tem o seu fundamento na natureza humana e não mais na dimensão divina, mitológica, típica da tragédia.

Seus argumentos [de Lillo] dão-se muito mais na ordem da poética. A poesia trágica só poderia se aperfeiçoar à medida que estendesse o seu campo de influência. Se ela se ativer à limitação tradicional das condições sociais elevadas, só para esta o efeito moral terá algum proveito. Para poder ter efeito intimidador também sobre a burguesia, ela precisa expor igualmente criminosos burgueses. (...) A tragédia, para ter um efeito amplo, não pode se restringir às linhagens de reis e príncipes. Não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês”. (SZONDI, 2004, p. 39-40).

Seguindo a lição de Szondi, cabe questionar então se “a condição social do herói trágico e a natureza do efeito trágico dependem uma da outra”. A resposta para essa pergunta reside no tamanho do êxito de recepção da forma dramática burguesa experimentada pelos nossos dramaturgos euro-

peus do século XVIII nos séculos posteriores, que “nos colocou diante dos olhos os fenômenos histórico e social da pequena família burguesa e a relevância desse fenômeno para a história do drama (SZONDI, 2004, p. 126). Suas influências e vozes ecoam durante todo o século XIX e pela via negativa também no século XX. Cabe destacar que o Drama jamais perpassou uma fase estável, de plenitude da forma, estando ela sempre em tensão, em disputa, devido à radicalização das tensões e das disputas inerente às novas relações sociais do mundo moderno e à invasão de conteúdos não-dramáticos, o que resultou um processo constante de crítica e de verificação de outros caminhos e alternativas possíveis para a forma dramática.

As formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica. (LUKÁCS apud ROSENFELD, 2006, p. 32).

Tendo em vista as particularidades de sua época, Diderot buscou compor suas obras e a sua defesa em torno do drama burguês a partir da capacidade de atingir aquilo que entendia por *verossimilhança*. O filósofo tinha atrás de si uma normativa neoclássica forte e difundida pela Europa em torno da ação dramática ideal, estruturada a partir de leis e tratados mais ou menos fiéis à justa observação de tragédias antigas, de forte cultura religiosa, mitológica e de caráter público. Na contramão, Diderot observou e chamou a atenção para a transformação no público que vinha ocorrendo nas últimas décadas, o que era primordial para poder pensar alternativas e possibilidades de articulação da forma dramática. Tratava-se, em suma, de propor novas categorias de desenvolvimento do gênero dramático.

Torna-se urgente repensar a teoria clássica dos gêneros, as convenções arbitrárias para, enfim, inventar um gênero intermediário. Diderot propõe um novo gênero (...), capaz de imitar aquilo que ele chamava de as ações mais comuns da vida. Esse gênero intermediário divide-se, nos termos dele, em dois subgêneros: de um lado, a comédia séria, cujo objetivo é pintar os deveres do homem; de outro, a tragédia doméstica, cuja finalidade é mostrar as desgraças privadas de personagens que não necessariamente ocupam uma alta posição social. São possibilidades daquilo que a história do teatro consagrou sob o nome de “drama” ou “drama burguês”. (MATTOS, 2004, p. 102).

A capacidade de adesão e aceitação pela tradição neoclássica às suas novas propostas formais, ancoradas na sua acepção distinta de *verossimi-*

*lhança*, ocorre na medida oposta da radicalidade da mudança que se quer operar. Ou seja, a adoção do pequeno refúgio familiar patriarcal como centro da ação dramática era algo diametralmente oposto ao que se vinha fazendo no teatro, representando com isso uma ruptura de caráter paradigmático na concepção de ação dramática que se tinha até aquele momento. Segundo Carvalho (2004, p. 13), “o drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público”. Disso que surge, portanto, a resistência em se aderir às ideias dos filósofos que postularam as premissas do drama burguês, dentre os quais mais perseverantes estava Diderot.

Desde Aristóteles, o verossímil depende, em última instância, da opinião comum, isto é, do público. Quando recorrem àquilo que é habitual, os preceptistas franceses estão pensando, como se viu, no sistema de expectativas do *honnête homme* do século XVII. Ora, se Diderot imputa um defeito de verossimilhança ao moderno teatro francês, é de se supor que, ao fazê-lo, esteja denunciando um divórcio entre este teatro e o seu público. De fato, não é difícil provar que o divórcio resulta de uma mudança no público: se o espetáculo é incapaz de persuadir e iludir, é porque o perfil do público já não é o mesmo, embora a cena francesa teime em desconhecê-lo. (MATTOS, 1986, p. 18).

Um de seus contemporâneos, o também filósofo Rousseau, problematizou igualmente esta questão da verossimilhança em torno do núcleo de representação da forma dramática, que a seu ver precisava se adequar aos processos sociais mais latentes na sociedade contemporânea. Em se tratando do século XVIII francês, era evidente o destaque na nova classe em ascensão desde o final do século XVII: a burguesia; e nisso também se inclui as instituições próprias dessa classe, tais como a família patriarcal e o trabalho livre.

“Há nesta grande cidade quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a cena. Molière ousou pintar burgueses e artesãos tanto quanto marqueses; Sócrates fazia falar cocheiros, marceneiros, sapateiros, pedreiros. Mas os autores de hoje, que são pessoas de outro tom, se acreditariam desonrados se soubessem o que se passa no balcão de um comerciante ou na oficina de um operário; eles precisam apenas de interlocutores ilustres e procuram na condição de seus personagens a elevação que não podem tirar de seu gênio”. (ROUSSEAU apud MATTOS, 1986, p. 18).

Destaca-se nessas palavras a sensibilidade de Rousseau com a materialidade de seu tempo e a necessidade da forma dramática em se atualizar.

Para o filósofo a eficiência dramática de uma peça estava vinculada à sua capacidade de dialogar com o seu público. Para poder atingir os objetivos almejados, de uma “didática moral”, era imprescindível o reconhecimento do público em relação às personagens sobre o palco. Quanto mais distante um ato, uma atitude, uma ação estivesse do cotidiano daquele que assiste uma peça, maior seria a indiferença, uma vez que para esse sujeito se mostrava improvável tal acontecimento dentro do seu cotidiano, da sua realidade.

“Carta XVII”, Parte II, de *La Nouvelle Heloise*, de Rousseau. Neste texto, Rousseau começa por assinalar o profundo abismo entre o teatro e a vida civil francesa. Segundo ele, a instituição da tragédia, entre os gregos, estava assentada numa sólida tradição religiosa e histórica. “Mas que me digam”, se pergunta em seguida, “que uso têm aqui as tragédias de Corneille e que importam, ao povo de Paris, Pompeu ou Sertório.” (ROUSSEAU apud MATTOS, 1986, p. 18).

Assim como Rousseau, Diderot também se pautou sobre a identificação do público com a ação dramática para poder refletir sobre o modo como deveria escrever suas peças e, além disso, como deveria se articular os diversos componentes de um espetáculo. Prova disso são as observações aos variados níveis da cena que o filósofo realiza no seu *Discurso sobre a poesia dramática*. Sempre tendo em vista sua concepção de virtude, própria dos homens comuns daquela época, classe predominante e em ascensão, seus objetivos focavam a representação de uma cena isenta de “lances teatrais” e que expressasse causalidade e coerência no encadeamento das ações, contribuindo com isso para o desenvolvimento daquilo que se convencionou chamar de “curva dramática”. Suas intenções com tais postulações tinham a ver com a busca por um nível apurado de verdade sobre o palco, como se tudo aquilo que fosse normativo e abstrato em demasia contribuísse para um falseamento da cena, uma vez que não se levou em conta a observação do cotidiano, mas apenas leis abstratas.

“Nada sei sobre as regras (...) e menos ainda sobre as sábias palavras nas quais foram concebidas, mas sei que somente o verdadeiro agrada e toca. Sei ainda que a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, enganado, sem qualquer interrupção, se imagina a assistir a própria ação. Ora, há algo semelhante nas tragédias que nos gabais?”. (DIDEROT apud MATTOS, 1986, p. 13).

Em primeira instância, o que está em disputa na teoria e na obra de Diderot é a cláusula dos estados e as restrições que ela acarreta. Para levar

adiante suas ideias, o filósofo se utiliza da pequena família burguesa patriarcal como matriz para operar a cotidianização da ação dramática do seu novo gênero dramático, no qual o efeito “sobre o espectador será o enternecimento das lágrimas, a doce emoção provocada pelos exemplos edificantes da virtude” (MATTOS, 1986, p. 23). E será esse o seu legado para a posterioridade, o da representação das virtudes individuais, da experiência catártica provocada pela sentimentalidade, pela identificação, e não mais pela piedade e o temor das tragédias da Antiguidade. Segundo Mattos (1986, p. 21), “a consequência mais importante deste chamamento à cotidianização será o rompimento com a ‘cláusula dos estados’, vigente desde a Antiguidade, e segundo a qual somente heróis, príncipes e reis deveriam ser protagonistas de uma intriga dramática séria”.

Todavia, na dramaturgia de Diderot não há a materialização da luta de classes, entre aristocracia e burguesia, mas a idealização de uma alternativa, de um refúgio, uma via negativa de enfrentamento da realidade. Por isso ela não se configura como uma dramaturgia revolucionária. Posteriormente, em Lessing, haverá finalmente a completa posituação da vontade livre e autônoma, tornando demarcado e evidente o conflito que antes se mostrava apenas latente. De todo modo, em Diderot vê-se um “um meio, ou pelo menos uma expressão, da luta que a burguesia conduz contra a classe dominante no final do século XVII e no XVIII (SZONDI, 2004, p. 54).

Pois bem: é sobre este novo contingente de público que se apoia a ênfase no prosaico donde resulta a concepção diderotiana da verossimilhança. As circunstâncias e os assuntos triviais de que se trata agora já nada têm a ver com o “habitual” de uma arte restrita ao espaço da corte. Ao nomear o novo público, Diderot será menos ousado do que o republicano Rousseau, mas nem por isso menos claro: seu espectador será o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financista, o grande senhor, o intendente, o pai de família, o esposo, o filho natural. Este pequeno e seletivo contingente, que até então subira ao palco estigmatizado pelo riso da comédia, agora reivindica, para os seus assuntos domésticos, a dignidade e o sublime da tragédia. (MATTOS, 1986, p. 19-20).

Sendo assim, conclui-se a partir desta nossa reflexão e análise que os processos de consolidação da noção de Drama que ainda hoje vigora foram processados no decorrer do século XVIII, tendo sido iniciado por alguns autores de tragédias neoclássicas, como Racine, responsáveis por inaugurar

timidamente esse movimento de individuação e de aburguesamento da ação dramática que, por fim, se concretizou em seguida por dramaturgos como Lillo, Diderot e Lessing. Verificou-se, ainda, que no centro desta transformação esteve presente como fator decisivo a inclusão da pequena família patriarcal no núcleo de representação da forma dramática, graças a uma demanda requerida pelos dramaturgos que estavam atentos às mudanças dos novos modos de sociabilidade gerados pela ascensão da burguesia. Preocupados em atingir um efeito sobre o público, buscaram levar para a cena os principais personagens da história e da vida cotidiana do século XVII e XVIII, efetuando com isso uma inversão do universo dramático, que passa a se restringir ao âmbito da vida privada. Com isso em vista, pode-se afirmar seguramente que uma adequada reflexão acerca da crise ocorrida durante o final do século XIX e no recorrer do XX necessita se relacionar com esses processos de fundação e formação do Drama, pois eles são capazes de evidenciar os pontos sobre os quais se instauraram as tensões e as disputas em relação à representatividade e aos conteúdos que foram invadindo a forma dramática convencional, convocando-lhe à reforma e à modernização. Enfim, sendo o teatro um quadro - múltiplo e diverso - do tempo presente no qual se realiza, sua vinculação e sensibilidade com a realidade são evidentes e revelam sob a ótica da cena o que se passa numa sociedade, seja no passado ou no presente.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **La poétique d'Aristote** / traduite em françois, avec des remarques [par André Dacier]. Paris: Claude Barbin, 1692.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático. In: MARTINS, Bene; LIMA, Fábio; CHARONE, Olinda (Orgs.). **Seminários de Dramaturgia Amazônica – Memória**. Belém: EditAEDI, 2017.

\_\_\_\_\_. **O drama impossível**: teatro modernista de António Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002.

DACIER, André. Remarques In: ARISTÓTELES. **La poétique d’Aristote** / traduite em françois, avec des remarques [par André Dacier]. Paris: Claude Barbin, 1692.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

FARIA, João Roberto. Teatros Nacionais e Sociedade Burguesa: o Caso Brasileiro. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

MATTOS, Franklin de. Filosofia e Teatro em Diderot. In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. O Teatro na Ilustração Francesa. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



CADERNO DE BORDO DO SR. CLANDESTINO:  
memórias e bricolagens de um processo de criação teatral

EL CUADERNO DE REGISTRO DEL SR. CLANDESTINO:  
memoria y bricolaje de un proceso de creación teatral

MR. CLANDESTINO'S SKETCHBOOK:  
memories and bricolage of a theatrical creation process

*Denisson Beretta Gargione<sup>1</sup>*  
*Lucas Graeff<sup>2</sup>*

**RESUMO**

Este artigo trata do processo de pesquisa e criação teatral que deu origem ao Caderno de Bordo do Sr. Clandestino. Conceitualmente, o processo de pesquisa dialogou com noções oriundas do campo da memória social, em particular as de engajamento e bricolagem. Do ponto de vista metodológico, discute-se o passo-a-passo do trabalho de pesquisa e apresenta-se o Caderno de Bordo em formato de *sketchbook* digital. Na conclusão, sublinha-se a importância da cooperação entre a imaginação e os registros memoriais como base da criação dramaturgica, cênica e performática.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia, memória social, pesquisa teatral, *sketchbook* digital

**RESUMEN**

Este artículo trata del proceso de investigación y creación teatral que dio origen al Cuaderno de Registro del espectáculo Sr. Clandestino. Conceptualmente, el proceso de investigación dialogó con nociones del campo de la memoria social, en particular las de implicación y bricolaje. Desde el punto de vista metodológico, se discute el trabajo de investigación paso a paso y se presenta el cuaderno de registro en formato digital. En conclusión, se destaca la importancia de la cooperación entre la imaginación y los registros como base para la creación dramaturgica, escénica y performativa.

**PALABRAS CLAVE:** dramaturgia, memoria social, investigación teatral, cuaderno de registro digital

**ABSTRACT**

The purpose of this article is to present the process of research and theatrical creation of Mr. Clandestino's Notebook. We discuss the concepts of engagement and bricolage, both in interface with social memory studies. In the methodology section, we present the steps of the research work,

---

<sup>1</sup> Ator, produtor, autor de peças teatrais, diretor de espetáculos de teatro e dança. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade La Salle. Email: producaoteatroedanca@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor universitário e diretor do Observatório Cultural Unilasalle. Doutor em Sociologia e Etnologia Comparada (Universidade de Paris 5 – Sorbonne). Bolsista de Produtividade do CNPq (processo n. 301511/2018-7). Projeto de pesquisa financiado pela FAPERGS (301511/2018-7). Email: lucasgraeff@gmail.com

followed by some pages of Mr. Clandestino's Notebook. In conclusion, we emphasize the importance of cooperation between imagination and memorial records as a basis for dramaturgical, scenic and performative creation

**KEYWORDS:** dramaturgy, social memory, theatrical research, digital sketchbook.

\* \* \*

## Introdução

Neste texto, nós sistematizamos o processo de criação teatral que nos conduziu à construção de um espetáculo de teatro de rua, que circula atualmente em espaços públicos do Rio Grande do Sul. O espetáculo, intitulado “Sr. Clandestino”, coloca em cena questões e conflitos existencialistas que assolam um cientista que viaja entre várias dimensões. A peça trata da história de um cientista genial e amoral, genioso e sarcástico, que, vindo de outra dimensão, descobre que dimensões semelhantes estão entrando em colapso e que o universo dele (*steampunk*) está entrando em síncope com o nosso. Logo, a vida de ambas pode acabar, ao menos que um dos universos em questão seja desintegrado. Com traços de enredo de revistas *pulp* do início do século passado, o argumento do espetáculo dialoga com ideias *pop* da ciência contemporânea (física quântica, multiverso e teoria do caos) para promover discussões filosóficas existenciais entre o protagonista e seus públicos.

As escolhas metodológicas e conceituais que discutiremos neste texto envolvem técnicas de pesquisa-ação, um *sketchbook* digital - o “Caderno de Bordo do Sr. Clandestino” - e experiências com os conceitos de memória social, bricolagem e engajamento. Na primeira parte do texto, nós tratamos da “pré-história” da peça, que envolve a origem da KHAOS Cênica, companhia de teatro e dança criada por um dos autores deste texto, além de inquietações que passamos a compartilhar a partir das apresentações de “Horizonte de Neon”, o espetáculo de dança imediatamente anterior a “Sr. Clandestino”. Em seguida, discutiremos os conceitos de engajamento, memória social e bricolagem imediatamente articulados ao processo de criação dramatúrgica e performática. A terceira etapa do texto envolve o

processo metodológico propriamente dito. Nela, indicaremos de maneira bastante clara como foi pensado e realizado o passo-a-passo do trabalho. Por fim, apresentamos algumas páginas do *sketchbook* digital com o objetivo de inspirar o leitor e a leitora a fazer recurso à técnica do *sketchbook* digital para o desenvolvimento estético e - sobretudo - o registro do processo criativo. Um registro que não é, ao nosso ver, meramente ilustrativo, mas que contribui decisivamente para a dramaturgia e a performance.

### **KHAOS Cênica e a “pré-história” do espetáculo**

Em 2010, a companhia KHAOS Cênica foi criada desde uma perspectiva das artes cênicas como um sistema complexo e dinâmico. Nós pensávamos o nosso trabalho como um processo de ação e interação entre os elementos que o constituem - era teoria do caos ressignificada no trabalho artístico, com um foco nas relações do humano com a sociedade. Essa perspectiva, ao nosso ver, compromete o artista com sua construção ideológica ética e reflexiva e com o mundo social em que se inscreve. Em outras palavras, o artista na companhia se configura como um cronista do seu tempo, e esta é a premissa determinante na plasticidade, suporte, gêneros e estéticas de nossos trabalhos.

O trabalho da Companhia, inicialmente, era voltado a dois núcleos bem distintos, de teatro e dança. Entretanto, o devir da pesquisa artística configurou-os de forma mais transdisciplinar, fazendo com que elementos de circo, teatro de animação, audiovisual e música fossem agregadas às criações. A nossa identidade como Companhia é por nós definida como cosmogênica, caótica e pulsante. Vivemos em um mosaico de proposições e reflexões por meio das quais o trabalho da Companhia aprofundou seu discurso da cena, suas dramaturgias, a plasticidade dos elementos que compõem a cena e no movimento e na atuação de seu elenco. Hoje, a KHAOS Cênica, prefere se intitular uma companhia de arte.

Em 2017, a companhia KHAOS Cênica lançou o espetáculo de teatro de rua “Horizonte de Neon”. Esse foi o terceiro trabalho de dança da companhia e o primeiro concebido para apresentações na rua e à noite. Sua

criação foi voltada ao engajamento do público em um determinado instante da apresentação. Como ocorre o engajamento? Que tipo de “domínio” os artistas (dramaturgo, cenógrafo, ator, etc.) dispõem sobre essa dimensão fundamental da experiência das artes cênicas? Como os públicos se organizam como tal, aceitando e caucionando a sua condição de mediador ativo ou passivo do espetáculo? Sob quais circunstâncias as relações entre públicos e espetáculos mudam conforme suas condições específicas de efetivação – por exemplo, a configuração espacial e temporal da apresentação; as interações entre as diferentes pessoas que compõem os públicos e o grupo de artistas em cena e fora dela; etc.? E, sobretudo: uma vez obtendo respostas a essas questões, como é possível imaginar e criar novos espetáculos visando, entre outras coisas, tipos particulares de interação, experiências de aprendizagem e descobertas estéticas?

Horizonte de Neon é um espetáculo onde bailarinos dançam com figurinos à base de fios de *led* ao som de uma trilha sonora original de eletrônica (inspirada na estética de composição da dupla Daft Punk<sup>3</sup>). O espetáculo questiona a função social tecnologia como instrumento das interações humanas. Em sua penúltima música, Horizonte de Neon, apresenta um pot-pourri das músicas do próprio espetáculo, com efeitos sonoros que emulam problemas técnicos seguidos de uma voz anunciava “Alerta! Falha de sistema! Pegue seu telefone e ligue sua lanterna!”. Neste momento, o público é convidado pela melodia a sair de sua posição de observação. Ao mesmo tempo, cria-se uma situação dúbia: seguir as ordens da voz ou desconfiar dela – afinal, se tudo faz parte da *mise-en-scène* do espetáculo, talvez fosse o caso de permanecer passivo.

Ao longo de 2017, foram oito apresentações de estreia, passando por cidades interioranas do Rio Grande do Sul com menos de 2.000 habitantes até cidades da região metropolitana de Porto Alegre. Pelas nossas avaliações, o público tendeu a permanecer contemplativo até o momento da penúltima música. Somente próximo do encerramento do espetáculo, com as luzes dos figurinos dos bailarinos apagando-se ao final das instruções (que

---

<sup>3</sup> Dupla de música eletrônica formada pelo luso-francês Guy-Manuel de Homem-Christo e pelo judeu-francês Thomas Bangalter.

seguiam se repetindo incessantemente), o público reagia explicitamente ligando suas lanternas. Essa luz era a única que lhes permitia continuar a observar a cena. Após, iniciávamos uma música diferente das anteriores, sem as batidas sincopadas do eletrônico e mais melódica. Os bailarinos iam em direção ao público, dançando diante dos celulares com as lanternas acesas e estabelecendo uma nova relação com o público. A contemplação finalmente transformava-se em interação: em resposta à dança, cada vez mais lanternas acendiam-se no público, deslocando-se para diferentes espaços da cena, filmando ou até mesmo falando e analisando o que estava acontecendo para o próprio elenco. Usavam a luz de seus celulares para ditar a direção do diálogo cênico que se configurava.

A gênese do espetáculo Sr. Clandestino está nesta passagem da contemplação à interação, sobretudo no que se refere ao potencial criativo que a participação do público é capaz de imprimir na performance. Mas nós queríamos ir além.

### **Engajamento, memória social e bricolagem**

Em uma época em que o microcosmo individual pode ser alterado com um simples toque em uma tela, pensamos que a dramaturgia teatral não cessa de se (re)costurar e de se (re)tecer em diálogo com referentes simbólicos do presente. Provocado pelo contexto sociopolítico contemporâneo e absorvido por leituras filosóficas de caráter existencialista, o espetáculo Sr. Clandestino funda-se em um hibridismo eclético de conceitos acadêmicos, filosóficos e da cultura pop contemporâneos. Mas, sobretudo, ele orienta-se por meio de três conceitos que nos são caros: engajamento, memória social e bricolagem. Esses três conceitos acabaram por estabelecer um complexo de relações ao longo do processo investigação, as quais são fundamentais para compreender a constituição de Sr. Clandestino.

Em primeiro lugar, o engajamento: por que uma dada performance artística provoca emoções no público? Ou ainda: como as sensações das diferentes pessoas que compõem se desenvolvem em emoções que, cada uma à sua maneira, dão sentido à experiência de apreciação e deleite estéticos?

Essas questões, nós sabemos, tem uma longa trajetória de discussões artísticas e filosóficas, de sorte que não temos a pretensão de oferecer soluções a elas. Para nós, as sensações individuais transformam-se em emoções na medida em que promovem encaixes e desencaixes afetivos entre as experiências subjetivas e o quadro social em que a performance se inscreve. Quando esses encaixes ocorrem, dizemos que houve “adesão situacional” (GRAEFF, 2019); e quando a adesão situacional dá sentido à experiência de um dado espectador ou do artista, nós entendemos que houve engajamento entre a performance e o público.

As adesões situacionais desdobram-se no tempo, no espaço e segundo o movimento das relações de interdependência (entre pessoas, entre pessoas e artefatos, entre pessoas e ambiências, etc.). É em virtude dessa dimensão temporal que nós inscrevemos o engajamento no campo de estudos de memória social: ainda que a situação de adesão dure pontualmente, sua tonalidade emocional potencializa sua duração memorial. Como escreve Maurice Halbwachs (2006, p. 31), “aquele que amou mais lembrará mais tarde”. As emoções geradoras da adesão situacional tornam-lhe memorável. Mas não apenas isso: a memória também se inscreve em quadros e ritmos sociais, justapondo mundos sensíveis e intelectíveis compartilhados (ECKERT, 1998). As condições de emergência, duração e reconstrução das adesões situacionais inscrevem-se, portanto, em linhagens formativas, de aprendizagem e de experiência propriamente memoriais<sup>4</sup>.

Nossas reflexões sobre engajamento levaram-nos a compreender como a memória social, particularmente os quadros sociais da memória coletiva, podem configurar elementos desencadeadores da adesão do público à peça *Sr. Clandestino*. Sendo mais claro, eis o que entendemos por memória coletiva e suas relações com os “quadros sociais”: para Halbwachs (2006), por mais que as lembranças do passado pareçam ser fruto das idiossincrasias individuais, elas só podem existir a partir de quadros sociais, isto é, das representações e das instituições coletivas de uma sociedade

---

<sup>4</sup> A respeito da distinção entre memória formativa (*Bildungsgedächtnis*), de aprendizagem (*Lerngedächtnis*) e experiência (*Erfanggedächtnis*), ver o excelente trabalho de Aleida Assmann, *Espaços de recordação* (ASSMANN, 2011).

(família, classe social, o sagrado e o profano...). Eles “agem” sobre os grupos e operam como “coautores” das lembranças e experiências individuais, no sentido que colaboram em sua construção através do contato social, da convivência, ou de forma indireta, através de meios de informação e construção de imaginários e identidades sociais: livros, obras de arte, notícias, filmes, histórias, etc. Dessa forma, nada em memória é, exclusivamente, uma construção solitária, mas sempre uma dialética entre o individual e o coletivo.

Os quadros sociais atuantes ao longo da vida de um indivíduo provocam diferentes estruturações de experiências e, ao mesmo tempo, dão sentido a elas. Para Halbwachs (2006), esta dupla atividade de estruturação e significação é de ordem coletiva. Na nossa leitura e reinterpretação, por outro lado, trata-se de uma ordem criativa. Há dialética entre as experiências do público e dos artistas. A estruturação e a significação não são uníssonas entre todos os indivíduos e grupos envolvidos. Há escapes, incertezas e diferenciações que também respondem à problemática do engajamento e da adesão. O enquadramento não encerra os indivíduos em um sistema fechado de representações e de práticas; ele os incita a dinamizá-las, reinventá-las, a ultrapassá-las...

A noção de bricolagem entra aí, nessa ideia de enquadramento aberto e inventivo. A palavra veio a nós do francês. Ela nos remete a um tipo particular de improvisação envolvendo elementos e atividades aparentemente sem importância, mas que servem de suporte a algo de substancial. No dicionário Littré, lemos que “bricolla” era o nome dado às catapultas italianas do século XV. Com o tempo, o verbo “bricoler” ganhou o sentido de “partir em todas as direções”, como faz um objeto lançado pelas catapultas, e de manejar e manipular com engenhosidade (rusar). Ora, quando elaboramos espetáculos em companhias de teatro pequenas como a KHAOS Cênica, nós bricolamos o tempo todo. Há um acúmulo de funções entre os membros, que operam em inúmeras frentes e participam em diferentes etapas do processo criativo. Realizamos com nossas próprias mãos técnicas e tecnologias específicas, que exigem competências e conhecimentos

que por vezes já detemos, mas por outras não. O que significa que as aprendemos processualmente, sem regras pré-estabelecidas e com recursos intelectuais e materiais próprios. Portanto, bricolagem rima como a nossa construção profissional e, por consequência, com a construção artística.

Engajamento, memória social e bricolagem não são ideias “inovadoras”. Capturar a atenção do usuário e suas preferências de consumo é o graal da sociedade digital do nosso século; prometer a automação por meio de algoritmos engenhosos, que aprendem com a massa de informações que cada um de nós entrega, gratuitamente, ao longo de nossas jornadas de cliques na internet, é o fim último de uma “inteligência coletiva” que tudo sabe e nada esquece; improvisar e fazer por si mesmo (*Do it yourself*) é, enfim, o horizonte de emancipação pós-moderna. Mas nós não somos “inovadores”. Não queremos ser os próximos Elon Musk ou Jeff Bezos. Nossas produções artísticas não tem uma finalidade ulterior. Elas são arte pela arte, um fim em si mesmas. É claro que a indústria cultural e a transformação dos públicos em consumidores influenciam nossos processos criativos, agindo na estruturação e nas significações que “co-atuam” para o sucesso de nossas propostas. Mas nós, como autores, preferimos agir pelos escapes, refletir nossas incertezas e colaborar diferencialmente por meio das dinâmicas das relações entre os públicos, os artistas e o espaço-tempo do espetáculo - ou seja, o presente em que vivemos.

Eis porque o conceito de bricolagem é, afinal, formador de nossas preferências e de nossas propostas; um conceito que pode traduzir tanto o processo criativo quanto seus produtos finais. Afinal, como escreve Werneck,

na arte da bricolagem, o onírico e o poético são elementos constitutivos do objeto fabricado, não importando a sua rusticidade. É a arte do improviso, do intuído, em que a imaginação, aliada a uma grande habilidade manual, desempenha papel fundamental. Artista do acaso objetivo, colecionador de cacos e ruínas, o bricoleur retira, até mesmo do ordenamento e da classificação de seus materiais, uma experiência estética suplementar. (WERNECK, 2008, s/p.).

Nós somos *bricoleurs*, isto é, agentes que trabalham por meio de espontaneidades relacionais. Mas a bricolagem também é uma noção que ilumina o ímpeto de interação por parte do espectador. Segundo Lorenzi, a

partir da leitura de Lévi-Strauss:

A bricolagem é uma maneira de criar ou reorganizar as coisas a partir de um inventário já estabelecido. Para compreender o significado das coisas, o pensamento mítico agiria relacionando signos, elaborando uma espécie de diálogo para enumerar as respostas possíveis, baseado no que já existe sobre aquilo. Por consequência, uma mudança em algum ponto modificaria necessariamente a relação com o todo o restante. (LORENZI, 2019, s/p.)

No nosso caso, o inventário pré-estabelecido são os quadros sociais em que nós nos inscrevemos como atores sociais e o pensamento mítico, a bricolagem que nós e os públicos operamos a cada performance. O engajamento nada mais é que a adesão às correntes de memória coletiva - de sentidos e significados - que nos atravessam e se formalizam na construção da dramaturgia e da performance.

### **Sobre o método**

O nosso trabalho de criação fundamenta-se na bricolagem que fazemos como nossos inventários criativos. Para formular um método de trabalho dito “científico” – no sentido de se prestar à reaplicação por outros pesquisadores com vistas ao atingimento de objetivos e hipóteses similares -, nós propomos uma tradução do passo-a-passo que nos levou à realização do espetáculo Sr. Clandestino; uma tradução a partir do léxico das Ciências Humanas e Sociais. Assim, em sua natureza, a nossa pesquisa é “qualitativa”. De acordo com Godoy (1995):

Algumas características básicas identificam os estudos denominados “qualitativos”. Segundo esta perspectiva, um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada. Para tanto, o pesquisador vai a campo buscando “captar” o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno. (GODOY, 1995, p.21)

Para além de uma natureza qualitativa, nosso método inspirou-se no campo do teatro aplicado e na leitura de Hughes, Kidd e Macnamara (2011). Para esses autores, o teatro aplicado pode ser decomposto em *artistry*, improvisação e decomposição. O termo *artistry* é de difícil tradução, mas se refere “ao processo de construção de pesquisa que acompanha o processo criativo” (Idem, p. 188, tradução nossa); a etapa de improvisação, que nós

denominamos “bricolagem cultural”, consiste nas “ações ocorrem ao longo da pesquisa, que são respostas espontâneas para eventos inesperados e uma aventura para além do projeto predeterminado” (ibidem). Por fim, a decomposição trata dos “momentos em que a pesquisa projetada e improvisada se desfaz na confrontação com as experiências que desfazem as expectativas de um universo ordenado, habitado e regulado” (Ibidem).

Estas diferentes etapas da pesquisa de teatro aplicado foram encadeadas na produção de Sr. Clandestino. O processo de construção valeu-se da bricolagem cultural, com a inserção e elaboração de diferentes elementos formando um amálgama final. Esse amálgama tem por base universo *steampunk*, estética celebrada primeiramente pela literatura, que ganhou espaço em outras artes, em especial nas artes plásticas. O *steampunk* localiza-se historicamente no final do século XIX. A partir da Revolução Industrial, iniciada no final do século XVIII na Inglaterra, iniciou-se uma série de transformações sociais que estabeleceram um novo modo de pensar e (re)agir a sociedade que se transformava, grande parte devido as mudanças na produção e trabalho, que provocaram uma reavaliação dos papéis sociais, mas, principalmente, pelas inovações tecnológicas que, através de invenções como o telégrafo, telefone e transporte a vapor, revolucionaram a compreensão da realidade social (SINGER, 2001).

Carvão, ferro e máquinas à vapor promoveram a explosão econômica que resultou na *Belle Époque*, ocorrida logo após a Época Vitoriana. Entretanto a prosperidade econômica não foi o único traço que definiu este período, a eclosão de um clima de pelo contrário fortuna intelectual provocou transformações nevrálgicas, grande parte delas estimuladas pela transformação urbana proporcionada pelas novas invenções que impactavam, sobretudo, as comunicações e o transporte (Hobsbawn, 2002).

O gênero *steampunk* encontra nesse período histórico a sua inspiração, mas há um hibridismo de forma. É como se o quadro sociocultural fosse furtado de seu momento histórico e projetado em um futuro distópico, “reciclando” suas possibilidades de desenvolvimento o

tecnológico. Conforme Pegoraro (2012), a característica seminal de relação do *steampunk* com este período histórico é o fato de ter se concretizado uma revolução tecnológica sem precedentes:

A junção das palavras steam e punk deve-se ao fato de as histórias se passarem num tempo híbrido entre a Era Vitoriana e um futuro sob a ótica punk. A tecnologia a vapor (steam) é o que inspira grande parte das criações. Uma das justificativas por esse interesse deve-se ao fato de a utilização do vapor ter revolucionado as formas de produção e estar no cerne da Revolução Industrial do século XIX: uma era de grandes mudanças com novos modos de transporte e técnicas produtivas, além das descobertas científicas, medicinais e de armamentos (PEGORARO, 2012, p. 393).

Em nossa pesquisa, inspiramos do hibridismo temporal próprio ao gênero *steampunk* para gerar a peça Sr. Clandestino. De certa forma, o que se tem é uma bricolagem de feixes históricos, adicionada de elementos imaginários, com a potencialidade de construção de uma memória social “protética”, isto é, uma memória de um futuro que não pôde existir. Seria como a reapropriação de elementos da memória coletiva, como os figurinos da *Belle Époque*, o mal-estar da cultura punk e os sonhos de tecnocracia pós-industrial, para a construção de um tempo mítico que, em nossa proposta metodológica, poderiam desencadear a adesão e o engajamento dos públicos.

Um dos autores deste artigo foi dramaturgo, ator e observador participante do processo de criação e da pesquisa teatral. Nessas três funções, a proposta de criação passou bastante por ele, mas nós nos mantivemos aberto à composição coletiva da peça e, portanto, do processo de pesquisa. Em diferentes momentos e atividades, uma série de profissionais envolveram-se na produção do figurino, da composição musical, da direção e produção. Os públicos também atuaram na criação, participando ativamente de ensaios abertos. Primamos, assim, pela horizontalidade das relações e pela ação de diferentes influências, que metamorfosearam nosso trabalho e as nossas formas de pensar.

O local das apresentações-testes foi o espaço que a Companhia possui na cidade de Montenegro, o Estúdio KHAOS, espaço para destinado a aulas de dança que a Companhia usa eventualmente como espaço de ensaios. Além da gestão do espaço ser de nosso controle, o que proporcionaria mais liberdade, conseguiríamos o interesse imediato dos

alunos e alunas, além de possibilidade de agregar artistas e parceiros locais, perspectiva esta que se confirmou em algumas sessões. A escolha por realizar em um local fechado, apesar do espetáculo ser direcionada para rua, visava à preservação da “surpresa” com o espetáculo, visto que ele não estava completamente estabelecido, e também preservar o espaço para diálogo com o público, que poderia concentrar-se em articular sua opinião de forma livre, pois, estava no espaço que já conhecia.

As apresentações se configuraram da seguinte forma: 1) era anunciado o espetáculo pelo diretor fazendo uma contextualizando o momento da peça que seria apresentado, quando fosse o caso e imediatamente a cena iniciava. Essa contextualização mostrou-se fundamental, pois nem sempre tínhamos o mesmo público nas apresentações teste; 2) o espetáculo se desenrolava normalmente em pequenos trechos; 3) ao final de cada trecho, convidávamos todos para colocar suas opiniões: o que haviam achado do espetáculo, os pontos que haviam lhe chamado mais atenção, o que não haviam gostado e o que imaginavam que poderia acontecer nas cenas vindouras.

A coleta e a análise dos dados seguiram algumas pistas da metodologia da pesquisa-ação (THIOLLENT, 2003), concebida por nós como um método de resolução de problemas que fazem sentido para o grupo ou tema estudado. Não seguimos à risca a metodologia, longe disso: fizemos, novamente, uma bricolagem à nossa maneira, aproveitando aquilo que o método propõe em termos flexibilidade e sistematicidade. Um ponto fundamental foi o protagonismo de nossas “interferências” no processo: afinal, um de nós escrevia e atuava na peça, enquanto que o outro servia de interlocutor e orientador da pesquisa. Nós buscávamos “resolver um problema”, a saber, como criar um espetáculo teatral engajado/pautado pela memória social, mas queríamos fazer isso coletivamente. Assim, a pesquisa-ação pareceu-nos uma escolha interessante para compor a metodologia.

Além da natureza qualitativa e do método da pesquisa-ação, um ponto incontornável de nosso método foi a opção pelo teatro de rua. Os espetáculos realizados em espaços fechados dispõem, isso é certo, de um

grande número de considerações e críticas no campo do teatro. Para nós, a rua exige uma atenção também pormenorizada, posto que se apresenta como um espaço-tempo “aberto” e “democrático”. Sobretudo, o teatro de rua oportuniza para nós uma reflexão interessante sobre “lugares” e “não-lugares” na (re)construção de memórias sociais.

Em Marc Augé (2012), o não-lugar é um espaço transitório, que demanda o grau zero de relações interpessoais. São aeroportos, hipermercados, lojas gigantescas:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 2012, p. 36).

Deste modo o não-lugar opõem-se ao conceito de lugar:

(...) na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares. Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. (AUGÉ, 2012, p. 98)

Dentro de uma apresentação teatral realizada na rua, há um grupo que se constitui além da companhia que está em cena. No momento do espetáculo, ele configura-se pela totalidade das pessoas que não apenas “comungam” do espaço-tempo (re)constituído pela arte, mas aderem a ele, garantindo uma densidade de relações impossível em um não-lugar. Conforme Halbwachs (2006):

O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro-negro no qual se escreve e depois se apaga números e figuras. Como a imagem do quadro-negro poderia recordar o que nele traçamos, se o quadro-negro é indiferente aos números e se podemos reproduzir num mesmo quadro as figuras que bem entendermos? Não. Mas o local recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nela havia de mais estável. (HALBWACHS, 2006, p. 159-60)

Logo, este espaço-tempo da apresentação reúne os quadros sociais de todos os participantes e constitui uma memória coletiva do espetáculo na justa medida em que as experiências afetivas de cada indivíduo dialogam entre si, tácita e explicitamente. É uma espécie de magia, de efervescência

social que é precipitada pelo espetáculo - e que buscamos incorporar intencionalmente à peça Sr. Clandestino.

A manifestação artística na rua justapõe as experiências subjetivas e as reconstitui em lugar de memória coletiva. Um lugar cuja duração tende a ultrapassar a do espetáculo e, portanto, confere aos indivíduos elementos de uma identidade social: todos(as) somos testemunhas de Sr. Clandestino; todos(as) aderimos afetivamente às correntes de memória social que atravessaram o tempo-espaço da rua. Portanto, Sr. Clandestino é um tipo de manifestação artística que tem o poder de proporcionar transformações sociais ao legitimar espaços e construir narrativas coletivas através da elaboração de memórias comuns.

### **O diário de bordo de Sr. Clandestino**

Nós bricolamos nosso método qualitativo, ativo e transformador de não-lugares por meio de muitos encontros e desencontros com nossa equipe e com nossos públicos. Ao longo dos meses, fomos dando corpo e energia a Sr. Clandestino. E, para não perder de vista a dimensão processual de nossa criação, realizamos sistematicamente registros audiovisuais, anotações de campo e entrevistas semiestruturadas com público. Dentre essas estratégias de composição de uma memória processual criativa, nós apresentamos a seguir algumas páginas do Diário de bordo de Sr. Clandestino, o *sketchbook* digital que se tornou um dos belos produtos de nossa pesquisa teatral.

Ao apresentar essas páginas, nós queremos inspirar o leitor e a leitora a recorrer a essa técnica de registro e criação em seus próprios trabalhos artísticos e de pesquisa teatral. A versão completa do Diário de bordo de Sr. Clandestino pode ser consultada livremente neste link: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>.

Figura 1: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino

## "O ESSENCIAL É INVISÍVEL AOS OLHOS" ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

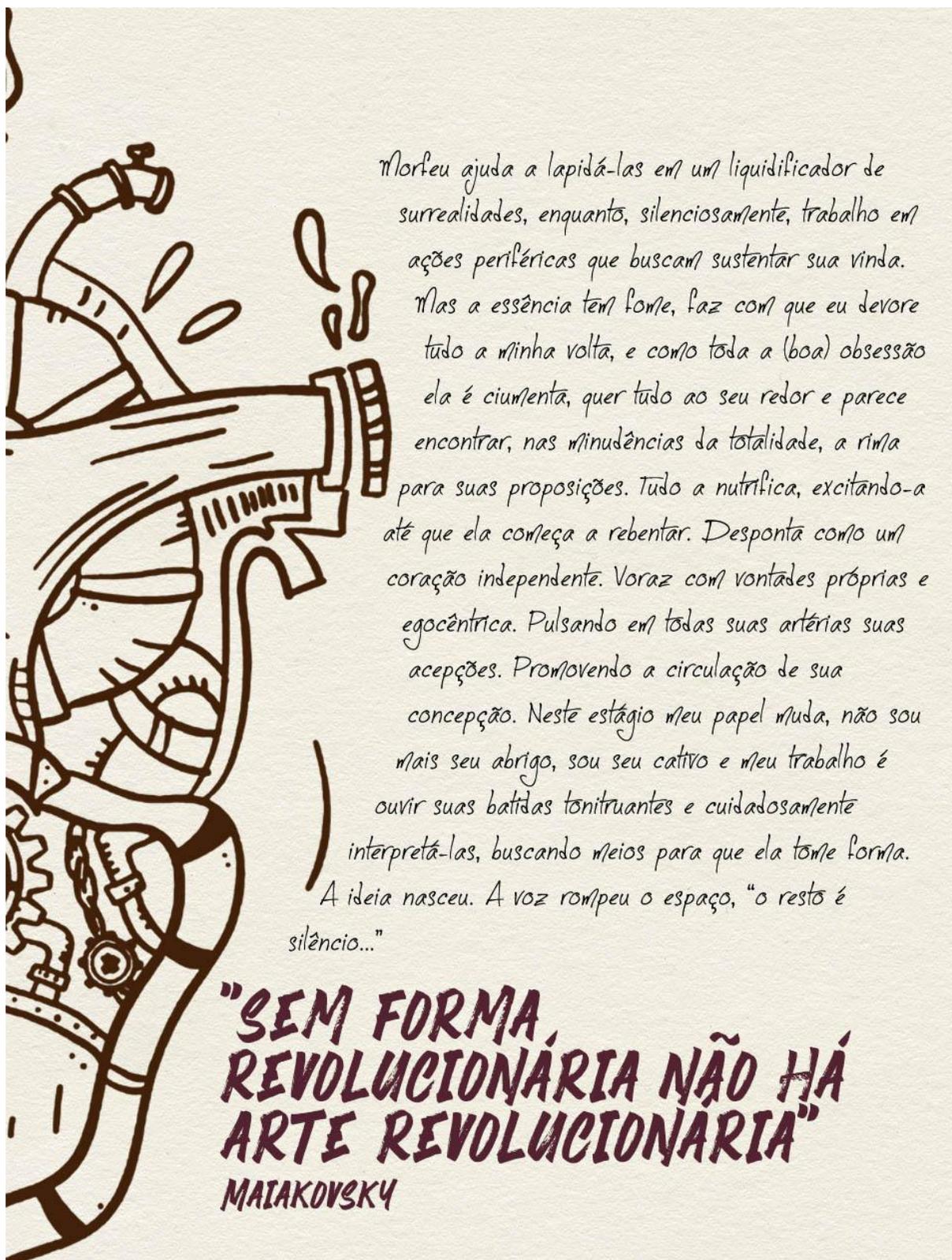
As ideias surgem, para mim, como uma  
essência, sempre em um impetuoso e  
involuntário fluxo caótico de consciência, em  
qualquer lugar, a qualquer hora. Às vezes o  
insight se dá a partir de uma imagem, às  
vezes é uma narrativa que fertiliza  
possibilidades, contudo, permanentemente, a  
gênese dessa essência, indissociavelmente,  
está em um discurso: a materialização de  
uma voz interna que colericamente quer seu  
espaço. O caos é sua mãe e o discurso é  
seu pai. Todavia, antes de colocá-la em  
prática ela fica invisível. Há um período de  
gestação. Inquieta em minha cabeça, sem  
sair. Lá dentro ela cresce, reformula-se e  
torna-se uma obsessão. Passo meses às  
vezes sem escrever uma única palavra sobre  
as divagações que me surgem. Relembro-as  
antes de dormir.



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

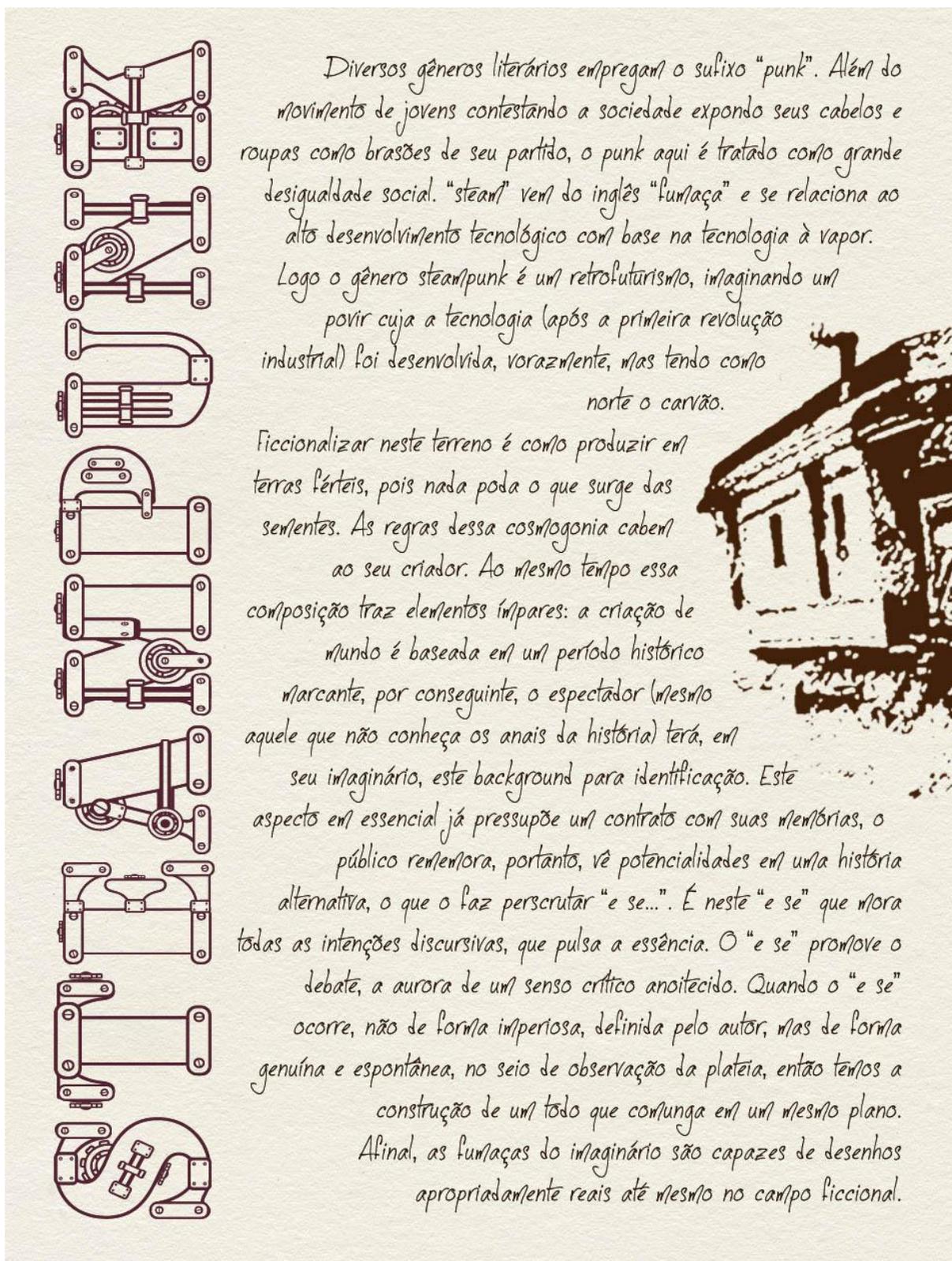
Figura 2: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

Figura 3: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

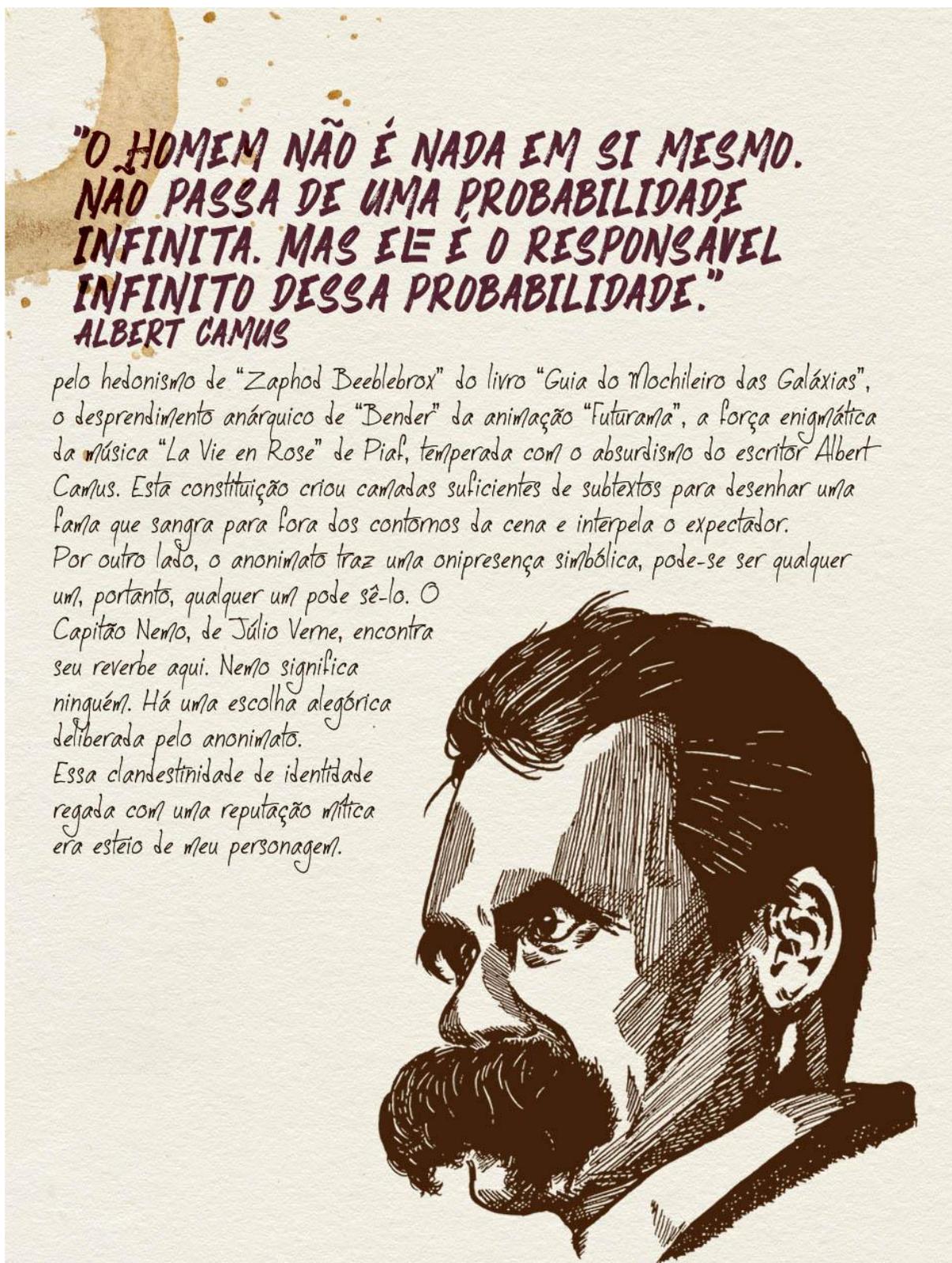
Figura 4: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

Figura 5: Página do Caderno de Bordo do Sr. Clandestino



Fonte: acervo dos autores.

Disponível em: <https://www.khaoscenica.com/sr-clandestino-diario-de-bordo>

## CONCLUSÃO

Assmann (2011) estabelece como escritas do corpo aquelas que possuem seu armazenamento no inconsciente e sob pressão de violência. Dependendo das circunstâncias podem ser estimadas como legítimas ou até mesmo nocivas. Ao citar Hamlet a autora identifica na obra do bardo inglês a memória como escrita. Quando o protagonista de sua peça retira um caderno de notas para realizar Assmann caracteriza o personagem e a função de sua escrita:

Essa intensidade da inscrição entranha-se no afã de extinguir. Pois para poder escrever essa mensagem incomum na tábua da sua memória, Hamlet precisa antes eliminar todos os traços de escrita acumulados ao longo dos anos. Toda a sua existência e identidade anterior será posta em questão pela memória imperativa paterna. O traço de escrita total e totalitário que não quer se inserir em outras anotações e que apaga todas elas têm caráter notadamente traumático. O imperativo paterno *remember me!* torna o filho em superfície escrita passiva, uma tábua rasa (ASSMANN, 2011, p. 262-263)

O caderno na dramaturgia de Hamlet é, segundo Assmann (2011), o instrumento para auxiliar sua memória. É uma ferramenta de lembrança, um *aidemémoire* em que o processo de pesquisa e criação teatrais apoia-se para reconstruir suas imagens estéticas, suas representações e seus personagens.

Em nosso trabalho de criação de Sr. Clandestino, recorreremos a diversos *aidemémoires*: textos, fotografias, desenhos, registros de sons e de imagens em movimentos... Alguns deles receberam nova roupagem e transformaram-se em produções colaterais do espetáculo Sr. Clandestino, como é o caso do diário de bordo de Sr. Clandestino. Mas, em todos os casos, a cooperação entre a imaginação e os registros memoriais foram o combustível de nosso processo criativo. Nós nos aventuramos pelos conceitos do campo da memória social a fim de liberar ideias e enquadrar fluxos de lembranças e feixes históricos - alguns deles jamais efetivados em seu tempo, mas realizados esteticamente, como no caso do universo steampunk e sua memória “protética”.

Nós utilizamos, aliás, um tipo particular de *aidemémoire* na própria peça. Seu nome é Parody, uma automata que acompanha o protagonista da peça ao longo de seus diálogos interiores e com a platéia. Com design e nome

inspirados na personagem *Maschinenmensch*, do filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Parody* é uma paródia do humano. Ela registra as ações do protagonista e serve de porto seguro para as tomadas de decisões ao longo da peça. Porém, à imagem da “escrita total” sobre qual fala Assmann (2011), *Parody* tem um potencial totalitário e incapacitante. Ela pode fazer tábula rasa do passado e, ao contrário, imobilizar a ação pelo domínio de todo o saber.

Nós temos consciência dos riscos do desejo de tudo controlar, de tudo lembrar, de tudo registrar. Essa consciência aparece na peça, que trata da aniquilação do humano e da sua capacidade - romântica? - de reinventar suas origens. E ela deve transparecer aqui, neste texto que produzimos com a intenção de partir em muitas direções, mas sem perder de vista o essencial de nosso trabalho; um texto que serve de registro para um processo criativo construído entre memórias, engajamentos e bricolagens.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2012.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ECKERT, Cornelia. Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. **Revista Humanas**, n. 19, Porto Alegre, 1998.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n.3. 1995

GRAEFF, Lucas. Antropologia de Equipamentos Culturais: Adesão Situacional. **Morpheus**, v. 10, n. 18, pp. 53-75, 2019.

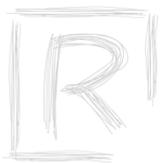
HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

- HOBBSAWM, Eric. **A era do capital**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LORENZI, Bruno Rossi. **O pensamento concreto**. Disponível em <http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/204/164>. Consultado em 2 de outubro de 2019.
- MACNAMARA, Catherine; KIDD, Jenny; HUGHES, Jenny. The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre. IN: KERSHAW, Baz; NICHOLON, Helen. **Research Methods in Theatre and Performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 186-209.
- PEGORARO, Éverly. Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria v. 16, p. 389-400, 2012.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- THIOLLENT, Michel. **Pesquisa Ação**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- WERNECK, Mariza Martins Furquim. Claude Lévi-Strauss e a experiência sensível da Antropologia. **Cronos**, v. 9, n. 2, p. 321-331, 2008.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



A ABORDAGEM DE CRIAÇÃO CYCLES REPÈRE E O  
COMPARTILHAMENTO DA FUNÇÃO DA ENCENAÇÃO:  
uma análise do processo do acontecimento cênico *Não há ninguém*

EL ENFOQUE DE CREACIÓN CYCLES REPÈRE Y LA  
ACCIÓN DE COMPARTIR EL PAPEL DE  
DIRECCIÓN DE ESCENA:  
un análisis del proceso del evento escénico *Não há ninguém*

THE CYCLES REPÈRE CREATION APPROACH AND THE  
SHARING OF THE DIRECTOR'S ROLE:  
an analysis of the process of the scenic event *Não há ninguém*

Marcia Berselli<sup>1</sup>  
Juliana Gedoz Tieppo<sup>2</sup>

**RESUMO**

O artigo busca apresentar e analisar aspectos relativos à criação em modo colaborativo em um processo que teve como particularidade o compartilhamento da função da encenação por duas encenadoras. Trata-se do processo de criação que culminou com o acontecimento cênico *Não há ninguém*, desenvolvido por artistas (professores e estudantes) em contexto universitário. São analisados as abordagens e os procedimentos de criação selecionados como suporte ao processo criativo, especialmente o *Cycles Repère*, destacando a pluralidade de autorias e a valorização do repertório de cada colaborador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Encenação contemporânea, processos de criação, *Cycles Repère*

**RESUMEN**

El artículo busca presentar y analizar aspectos relacionados con la creación colaborativa en un proceso que tuvo como particularidad compartir el papel de director de escena por dos directores en la puesta en escena. Es el proceso creativo que culminó en el evento escénico *Não há ninguém* (No hay nadie), desarrollado por artistas (profesores y estudiantes) en un contexto universitario. Se analizan los enfoques y procedimientos creativos seleccionados para apoyar el proceso creativo, especialmente el *Cycles Repère*, destacando la pluralidad de autoría y la apreciación del repertorio de cada colaborador.

**PALABRAS CLAVE:** Puesta en escena, procesos creativos, *Cycles Repère*

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria; bersellimarcia@gmail.com.

<sup>2</sup> Encenadora e Produtora Cultural; juliana.gtieppo@gmail.com. Bolsista de Iniciação Científica durante o ano de 2018 (Bolsa PEIPSM/PRPGP/UFSM).

**ABSTRACT**

This article aims to analyze a collaborative process between two women sharing the director's role of a scenic event. This creative process culminated in the scenic event *Não há ninguém* (There is no one - free translation), which was developed by artists (teachers and students) in a university context. This article analyzes the approaches and procedures supporting the creative process, especially *Cycles Repère*, and highlights the plurality of authorship and the appreciation of each collaborator's repertoire.

**KEYWORDS:** Staging, creative process, *Cycles Repère*

\* \* \*

Ainda que bastante presentes na cena contemporânea, os procedimentos e práticas de criação em modo colaborativo muitas vezes são imersos em incertezas e dúvidas sobre seus modos de operacionalização. O fazer teatral tem como característica inerente a preservação dos processos, que não se dão na total transparência uma vez que necessitam da segurança das paredes da sala de ensaio para a exploração criativa que implica, por sua vez, grande exposição dos envolvidos. Assim, muitas vezes nos referimos a processos colaborativos a partir de obras e acontecimentos cênicos, porém, a singularidades dos processos não pode ser observada apenas na leitura dos espetáculos (PROUST, 2010). Dessa forma, parece ser importante lançar um olhar sobre as complexas tramas desenroladas na sala de ensaio, inclusive para problematizar e estimular as trocas sobre os fazeres e saberes próprios às artes cênicas.

Contudo, olhar para os processos criativos é sempre tarefa delicada, uma vez que envolve desnudar operações e relações que, como dito inicialmente, se concretizam pela proteção em relação ao olhar externo. Ainda, todo participante de um processo de criação não está imune, e é atravessado diretamente por tudo o que acontece na sala de ensaio. Assim, o olhar que retrata e busca analisar as práticas desenvolvidas, é um olhar contaminado que, mesmo buscando o distanciamento crítico, sempre estará envolto em perspectivas específicas a partir do lugar de onde se olha e da função em que se opera no processo criativo. Em nosso caso, o olhar é compartilhado a partir da perspectiva da encenação, uma vez que as duas autoras atuaram como encenadoras no processo que aqui será analisado.

Assim, o presente artigo busca apresentar e analisar aspectos relativos à criação em modo colaborativo em um processo que teve como particularidade o compartilhamento da função da encenação por duas artistas. Trata-se do processo de criação que culminou com o acontecimento cênico *Não há ninguém*, desenvolvido por artistas formados e em formação, vinculados à Universidade Federal de Santa Maria e participantes do Laboratório de Criação (LACRI).

### **O processo de criação de *Não há ninguém*: um laboratório de pesquisa e experimentação cênicas**

O grupo de pesquisa Laboratório de Criação (LACRI/CNPq) teve sua formação no ano de 2018 sendo composto, naquele período, por cinco atores e duas encenadoras, sendo que um integrante de cada uma dessas funções é professor enquanto os demais são alunos. Ao colocar alunos e professores compartilhando o mesmo espaço de ação, buscamos exercitar a flexibilização das hierarquias entre os criadores, uma das características dos moldes de processos colaborativos, que compõe os princípios do grupo. A proposta de 2018 partiu da intenção de que os colaboradores, artistas formados e em formação, pudessem se exercitar enquanto profissionais da cena através da criação e compartilhamento de um acontecimento cênico acerca da temática “violências contemporâneas”. Ainda que desenvolvido no espaço acadêmico, o projeto se aproximou mais de uma perspectiva profissional do que didática, objetivo em comum entre todos os participantes do grupo. Além da criação de um acontecimento cênico, teve-se o interesse de produzir conhecimento específico sobre o campo das artes cênicas, característica de um projeto que se propõe de pesquisa.

Os encontros, semanais, iniciaram em março de 2018 e seguiram até novembro do mesmo ano, culminando com o compartilhamento do acontecimento cênico *Não há ninguém*. O processo de criação foi articulado em encontros de 03 horas de duração, sendo dividido em duas fases: de março a maio e de junho a novembro. Na primeira fase, com foco no levantamento de materiais, o encontro foi organizado em dois blocos sendo o

primeiro bloco composto de uma prática corporal baseada nos princípios de movimento de Laban e o segundo destinado às partituras exploratórias. Já a segunda fase foi direcionada à avaliação do material e retomada, com a organização de partituras sintéticas e, por fim, o compartilhamento do acontecimento.

Procedimentos de trabalho corporal/vocal a partir das práticas de Rudolf Laban serviram como um meio de desenvolver um repertório corporal/vocal comum aos participantes. Para isso, as práticas foram conduzidas por um dos professores participantes do grupo, destacando as qualidades do movimento a partir das categorias corpo, esforço e espaço.

A abordagem de Laban para treinar o corpo era essencialmente uma exploração de possibilidades. Os exercícios consistiam em crescer e encolher, respirando e liberando em uma experiência geral de movimento do corpo inteiro, através de um processo de refinamento e descoberta de qualidades e direções, tensões e liberações, esclarecendo o movimento com precisão e sutileza.<sup>3</sup> (BRADLEY, 2009, p. 68/69, trad. nossa)

Assim, o início dos encontros estimulava que cada participante pudesse desenvolver competências relacionadas ao trabalho corporal, estimulando um reconhecimento das relações entre a direção do movimento, a tensão empregada e a qualidade do movimento. Com o avançar das práticas, os participantes ampliaram seus repertórios relativos à expressão corporal, jogando com as qualidades do movimento durante o desenvolvimento das partituras exploratórias.

A criação de partituras exploratórias - segunda etapa da estratégia de criação *Cycles Repère* - se constitui de livres criações a partir de recursos sensíveis, sendo o foco do segundo bloco dos encontros em sala de ensaio. A estratégia *Cycles Repère*, desenvolvida por Jacques Lessard, é constituída por quatro etapas: Recurso, Exploração, Avaliação e Representação. A primeira etapa é destinada ao reconhecimento e apresentação dos recursos disponíveis ao processo, sendo eles recursos humanos e técnicos. É na primeira etapa que os participantes apresentam seus objetivos em relação

---

<sup>3</sup> “Laban’s approach to training the body was essentially an exploration of possibilities. Exercises consisted of growing and shrinking, taking in breath and releasing it from a general experience of whole body movement through a process of refining and discovering qualities and directions, tensions and releases, clarifying the movement with both precision and subtleties.”

ao processo, bem como elementos disponibilizados à criação, os recursos sensíveis. A segunda etapa, das partituras exploratórias, investe na exploração e criação com os recursos, sendo que posteriormente as explorações são avaliadas e segue-se com a recuperação das mesmas em partituras sintéticas, ou seja, aquelas já criadas que são ajustadas em uma estrutura maior. No coletivo formado pelos integrantes do Lacri, as criações foram provenientes, em sua maioria, de improvisos a partir de tarefas apresentadas pelas encenadoras.

A avaliação constitui a terceira etapa da estratégia, e, por fim, tem-se a representação, quarta etapa e momento de compartilhar o acontecimento com espectadores. A proposta cíclica informa que, a qualquer momento, o grupo pode decidir retornar a alguma etapa, o que indica que a representação não necessariamente encerra o processo, uma vez que é possível ao grupo decidir retornar a alguma das etapas anteriores em uma manutenção contínua da ideia de processo de criação.

Embora desde o início estivesse definido o tema do trabalho que buscávamos desenvolver – violências contemporâneas –, em nenhum momento estávamos executando um processo de catarse das violências da vida dos envolvidos, visto não serem utilizados aspectos psicológicos nem autobiográficos. Se havia alguma conexão entre o que acontecia nos ensaios e a vida pessoal de cada artista, essa conexão acontecia mais tarde e de forma distanciada. No modo de trabalho adotado pelo coletivo, qual seja, *Cycles Repère*, a criação se dá a partir dos recursos sensíveis, propondo, inicialmente, um mote para a improvisação – a partir de uma tarefa relacionada a um objeto, uma projeção, uma música... – sendo que este mote não precisa estar relacionado à uma violência. As criações, assim, tomaram corpo sem a necessidade primeira de estarem vinculadas a um conteúdo ou objetivo pré-determinado.

Ainda que seguíssemos esse modo de trabalho, sem a busca direta por situações de violência, o grupo frequentemente atingia criações em que a violência estava presente, de forma intensa ou sutil. Ao longo do processo, o grupo foi entendendo, empiricamente, que nem todas as composições seriam

retomadas, ou seja, nem todas elas seriam úteis aos nossos objetivos. No entanto, nesta fase de exploração, mesmo percebendo a inadequação ao tema ou a falta de potencialidade de uma determinada criação no seu decorrer, o grupo não cessava em fazer investimentos, o que possibilita observar como os integrantes estavam efetivamente engajados para além do resultado, não precisando de uma validação para criar, e, divertindo-se ao longo do trabalho. Ademais, ao não abandonar a criação, mantém-se a possibilidade de que, no desenrolar dos investimentos efetuados, os rumos mudem e aproximem-se da temática escolhida, de maneira não premeditada pelo coletivo.

O grupo adquiriu o hábito de nunca abandonar o jogo nem a cena, o que gerava desenlaces surpreendentes e situações inesperadas, que não aconteceriam se não houvesse a constante insistência do coletivo. Foi este engajamento coletivo que proporcionou muito material e de qualidade. Tais observações concordam com as proposições de Lessard em relação ao procedimento de criação *Cycles Repère*. Segundo Lessard, uma das premissas do procedimento é manter o foco da etapa em que se está, assim, no momento de exploração não há julgamento sobre o que está sendo desenvolvido, ficando a avaliação do material restrita à terceira etapa.

É nesse momento que a análise entra especificamente em jogo porque até agora nós não fizemos mais que explorar sem colocar nenhum julgamento de valor sobre o que os Recursos nos inspiraram. A Avaliação, é a tomada de consciência do que foi proposto, é também o momento de colocar em perspectiva os objetivos; e finalmente, colocar em relação os objetivos com a proposta. Se trata de começar a estabelecer parâmetros para não refazer a história do teatro a cada peça. É necessário se ir mais precisamente na enumeração, no inventário e na estrutura do que se deseja fazer. As discussões acontecem, é o momento das escolhas. Nenhuma escolha intervém na exploração [segunda etapa]. Nenhuma. A liberdade era total. Pode-se ir para todas as direções e tudo é permitido. A Avaliação, ela, se torna restauradora.<sup>4</sup> (LESSARD apud SOLDEVILA, 1989, p. 34, trad. nossa)

---

<sup>4</sup> “C'est à ce moment que l'analyse entre spécifiquement en jeu parce que jusqu'alors on n'a fait qu'explorer sans porter aucun jugement de valeur tout ce que les Ressources nous ont inspiré. L'Évaluation, c'est la prise de conscience du propos, c'est aussi la mise en perspective de nos objectifs; et finalement, la mise en relation des objectifs avec le propos. Il s'agit de commencer à établir des paramètres pour ne pas refaire l'histoire du théâtre dans chacune des pièces. Il faut aller plus précisément dans l'énumération, l'inventaire et la structure de ce que l'on veut faire. Les discussions interviennent, c'est le moment des choix. Aucun choix n'est intervenu dans l'exporation (Partition). Aucun. La liberté était totale. On a pu aller dans toutes les directions et tout se permettre. L'Évaluation, elle, devient restriaive.”

É possível, assim, afirmar que a estratégia de criação não funcionou apenas como um guia a iluminar os caminhos do processo de criação, demarcando cada etapa, mas determinou os modos de articulação e desenvolvimento do processo, influenciando nos modos de operar dos artistas.

### **O modo de operação dos artistas no processo de criação: autoria compartilhada, leituras plurais**

Uma das abordagens das encenadoras vinculava-se ao objetivo da criação de um espetáculo que não estivesse preocupado em contar uma história. Estávamos, enquanto encenadoras, interessadas na criação e na elaboração de um acontecimento cênico, sem a necessidade de que ele convergisse para um enredo específico, mesmo com o objetivo de alcançar uma temática. Da mesma forma, não era importante impor ou provocar determinadas interpretações aos acontecimentos das cenas. Ao invés disso, estávamos interessadas em explorar as materialidades da cena, os conflitos entre os elementos e suas articulações possíveis.

Por esses motivos, nunca nos pareceu necessário debater – nem exigir ou determinar – sobre os sentidos ou interpretações da cena, seja entre as encenadoras ou com o elenco. Assim, a reelaboração da cena, na partitura sintética, investia no que ela era, na sua literalidade e sua materialidade; embora seja inevitável isentar-se totalmente de fazer escolhas baseadas no universo ficcional suposto, estas aconteciam como consequência ou último recurso, em segundo plano, sempre buscando uma solução mais aberta. Essa escolha não estava justificada pelo entendimento de que as cenas não portassem conteúdos específicos, ou porque não nos preocupássemos com esses conteúdos, mas porque acreditávamos que cada espectador poderia se relacionar com a composição segundo seu olhar. Preservar a leitura de cada um dos colaboradores envolvidos no processo também nos ajudou a elaborar uma cena mais plural em que os espectadores pudessem ser confrontados por diversas possibilidades de pontos de vista,

lacunas ou contradições, que os provocassem a elaborar suas próprias interpretações.

Para tanto, após a etapa de avaliação, na retomada das explorações organizadas em partituras sintéticas, o coletivo esteve atento para minimizar os desejos de estabelecer sentidos fechados para cada cena, contaminados principalmente pela postura das encenadoras em relação a isto. De modo geral, o grupo já havia incorporado esta perspectiva desde o início em sala de ensaio, por conta das partituras exploratórias que não eram debatidas logo após serem realizadas, como acontece em algumas estruturas de trabalho com a criação cênica. Assim, o momento destinado às partituras sintéticas se centrava na retomada dos jogos estabelecidos anteriormente, no colocar em relação novamente determinados elementos e investir na recuperação do jogo entre os recursos.

A partitura sintética apresenta um primeiro quadro visual (*canvas*) que exige da função da encenação um trabalho de bricolagem, em que pouco a pouco uma estrutura mais precisa vai tomando forma. No processo aqui analisado, as duas encenadoras atuaram em grande proximidade de modo a testarem possibilidades sem anular a perspectiva da parceira, mas também sem criar um espaço caótico ou contraditório para os atores. Isso significa que, compartilhando a encenação, foi preciso ampliar nosso olhar e desenvolver a capacidade da tomada de decisões compartilhada evitando, também, qualquer princípio de determinação rígida de uma unidade em prol da preservação da pluralidade, como objetivavam as encenadoras desde o início.

Novamente, o procedimento de criação escolhido revelou-se provocador do desenvolvimento de habilidades relativas ao compartilhamento da função. “Um encenador que trabalha com os *Cycles* sempre ouvirá os diferentes artistas reunidos e cada um trabalhará em seu campo. E todos estarão na mesma posição, mesmo que o encenador seja o ‘último a decidir’”<sup>5</sup> (LESSARD apud SOLDEVILA, 1989, p. 38, trad. nossa).

---

<sup>5</sup> “Un metteur en scène qui travaille avec les Cycles sera toujours à l'écoute des différents artistes réunis et oeuvrant chacun dans son domaine. Et tous seront sur le même pied, même si ce metteur en scène est le «décideur ultime».”

De certa forma, os *Cycles Repère*, em sua estrutura, destacam a pluralização da autoria, a qual leva à “abertura das diversas áreas do espetáculo à subjetividade de seus respectivos criadores” (TROTТА, 2006, p. 162), objetivo do trabalho dos integrantes do LACRI e característica dos processos colaborativos que vem sendo observada na cena teatral desde meados de 1960.

A noção de espetáculo como unidade corresponde a uma configuração piramidal da autoralidade. No topo está o autor do espetáculo, função que concentra a concepção da obra e centraliza as relações chamando para si cada elemento e cada criador, que mantém com ele um diálogo privado e exclusivo. A noção de pluralidade, ao contrário, postula a autonomia dos discursos artísticos, sem que haja predomínio de um elemento sobre os demais: o encenador, ao invés de soldar os elementos em uma unidade de estilo e um sentido comum, promove o afastamento entre eles. (TROTТА, 2006, p. 162)

Rosyane Trotta nos auxilia a compreender que a elaboração do acontecimento cênico, assim, se dá em uma proximidade maior entre as diferentes funções da cena, que não anulam suas particularidades em relação a seus fazeres específicos – atuação, encenação, design de cena – mas que dialogam de modo mais aberto e menos disciplinar (no sentido de manutenção rígida de paredes entre as funções).

Essa abordagem da encenação que se vincula a uma proposição de estética aberta/flexível, em que há a presença da pluralidade de autorias, pode ser levantada como uma das características que promoveu espaço fértil para a ocupação da função da encenação por duas pessoas de forma proficiente. Se a proposta de encenação tivesse o interesse em unificar a cena e determinar sentidos rígidos, talvez fosse necessário um esforço para alcançar um meio termo entre duas leituras da cena provenientes das duas encenadoras. No entanto, o que buscávamos era o contrário, a pluralidade de leituras, fato que permitiu que ambas as encenadoras tivessem espaço de ação concomitantemente.

De maneira geral, a encenação é vista e entendida popularmente como o espaço de apenas uma pessoa, este pensamento está associado à função tradicional do encenador, que deve atingir uma unidade em todos os aspectos do espetáculo, buscando concretizar uma concepção idealizada segundo uma leitura realizada. Desvinculando a encenação do lugar de uma

supremacia determinante, torna-se possível pensar em compartilhar a encenação. Ademais, para o bom desenrolar da divisão dessa função, estiveram presentes os moldes colaborativos, que exigem uma postura específica – pautada também pelo respeito, pela agência e pela cumplicidade entre os colaboradores – além de um conjunto de interesses e abordagens em comum que as encenadoras em questão estavam interessadas em investigar.

### **Abordagens das encenadoras: a equação entre tarefas e repertórios de cada colaborador**

Em relação às abordagens que circundavam o campo de interesses das encenadoras, enquanto possíveis estratégias de criação, havia a centralidade das materialidades presentes no processo: recursos humanos, objetos, músicas, espaços, imagens digitais. Dessa forma, as encenadoras optaram pelo uso de Tarefas (*Scores*) como procedimento central de criação, sendo que a articulação das tarefas se dava em relação aos recursos acima citados.

Sistematizando em práticas e pesquisas o procedimento de criação, Anna Halprin passa a utilizar os Scores de modo mais presente a partir dos anos 60, isolando a segunda etapa dos ciclos RSVP, desenvolvidos por ela e Lawrence Halprin na mesma década. “Podemos compreender os *scores* enquanto tarefas-base, e podem funcionar como um esqueleto (sólido e flexível), que permite a sustentação das propostas sem torná-las rígidas” (BERSELLI et al., 2018, p. 98).

As tarefas têm naturezas variadas, podendo partir da indicação de atividades, de textos, de desenhos, de músicas, de objetos etc. No processo de criação, o trabalho com as tarefas partia de indicações das encenadoras com foco na materialidade dos elementos. As encenadoras estimulavam que os atores buscassem investir em ações a partir da concretude dos recursos, explorando suas formas, texturas, volumes. Assim, o jogo que se estabelecia partia do uso cotidiano dos objetos, por exemplo, sofrendo transformações a partir da manipulação do jogo pelos atores. No conflito entre as materialidades, na apresentação de narrativas em primeira pessoa, na

multiplicidade de focos em uma mesma cena, os atores encontravam inúmeras respostas às tarefas lançadas como ponto de partida. Essa multiplicidade de respostas evidenciava a estética plural, uma vez que não havia um elemento centralizador, se em um momento o foco estava no ator, no momento seguinte poderia estar na imagem digital, depois em um objeto, na sequência em um recurso sonoro ou de iluminação.

Além do estímulo à presença da pluralidade, as tarefas também contribuíram para o investimento nos repertórios de cada colaborador. A partir do interesse na preservação e utilização do repertório dos artistas envolvidos no processo, foi possível compreender que os colaboradores não precisavam adquirir uma série de conhecimentos ou habilidades específicas e comuns ao grupo para estarem aptos a participar do processo. Cada participante pôde revisitar sua bagagem criativa, trabalhando a partir de suas competências já adquiridas, valorizando os estudos e os conhecimentos desenvolvidos em sua própria trajetória.

A partir das composições criadas no processo de criação de *Não há ninguém*, é possível afirmar a potência da comunhão dos diferentes repertórios em sala de ensaio. Como exemplo, destacamos um exercício em que a tarefa era criar individualmente uma composição a partir de uma série de itens – deslocamento pelo espaço, pausa, frase curta, alteração de velocidades. No compartilhamento das tarefas, cada composição estava permeada de diferentes características, com influências do ballet, presença de acrobacias, inserções de elementos da comédia e da *performance art*. Na colagem das composições, as encenadoras observaram a diversidade de nuances presentes nas articulações de corpo, tempo e espaço, revelando a possibilidade de leituras variadas, algumas em concordância e outras em total discordância.

Se as encenadoras se deparavam com uma miríade de possibilidades a partir de tamanha quantidade de material gerada pelos atores, ao mesmo tempo, nesse modo de trabalho, o ator também ganhou mais autonomia e poder, pois não estava operando como veículo de uma interpretação. Nesses moldes, é o ator quem determina sua participação no processo de criação,

investindo em ações e movimentos a partir de seu repertório e interesses, sem a necessidade da aprovação das encenadoras. Em relação à revisão de habilidades e competências desenvolvidas em sua trajetória, é válido destacar a observação de que, nos moldes do processo aqui analisado, o ator não precisa se adequar ou adquirir certas habilidades, sendo o mais importante sua aptidão para recuperar e articular seu repertório técnico em relação a cada tarefa e no jogo com o coletivo.

### **Considerações finais**

Durante o exercício de compartilhar a função da encenação, observamos alguns padrões relativos às nossas respostas durante o processo. Estamos acostumados a debater sobre os vícios e maneirismo dos atores, porém, o mesmo pode ocorrer com o encenador. Existe uma diferença entre os traços do artista – independente da função – e seus vícios. Com o tempo foi possível distingui-los. Quando se trata do primeiro, a vontade em questão sempre volta, ela é intuitiva e não é descartada pela reflexão nem pelo conhecimento de outras possíveis soluções ou abordagens, enquanto os maneirismos estão fortemente associados a hábitos ou a ilusões de verdades absolutas cristalizadas na prática do artista. Em se tratando destas últimas, ao questionar o porquê dessas ações ou, se elas poderiam acontecer de outra forma, percebíamos que elas não se sustentavam.

A abertura a repensar modos ao atuarmos como encenadoras, nos permitiu experimentar outras formas de agir no processo e na solução de cenas, aumentando nossos repertórios e compreendendo, para então ser possível reavaliar, certas ações em nossos históricos que poderiam estar cristalizadas pela repetição. Compartilhar a encenação proporcionou que avaliássemos a partir de um olhar expandido nossas ações. A tomada de decisão compartilhada exigia assertividade e objetividade em nossas colocações, o que nos levava a questionarmos nossos próprios posicionamentos. No entanto, dividir a encenação não apenas nos mostrou defeitos em nossos modos operar, mas também potencialidades e soluções cênicas diretamente relacionadas a nossos repertórios individuais.

O compartilhamento da função da encenação também permitiu a compreensão de outros modos de operar nessa função em momentos específicos, por exemplo, para uma das autoras o tempo dilatado para as improvisações dos atores gerava um incômodo por dois motivos: primeiro porque ela sentia que precisava interferir para que o jogo não ‘morresse’, e, segundo, pelo medo de que não fosse possível recuperar as criações posteriormente. Esse receio destacava sua preocupação excessiva com os atores, indicando uma dependência extrema (exemplificada pela ideia de que sem a intervenção constante e direta da encenadora, “os atores ficariam sem saber o que fazer”).

Talvez, sem a oportunidade do compartilhamento da encenação, ela não tivesse experimentado essa possibilidade de tempo dilatado, uma vez que não se sentiria confortável com isso, ou, experimentando, não saberia como proceder nessa situação. Não demorou muito para que esta encenadora percebesse que, por ser um processo colaborativo, a responsabilidade com a continuação do jogo era tanto da encenação quanto das outras funções e que, pela abordagem do projeto, o objetivo da recuperação não era retomar um detalhamento excessivo, mas sim a recuperação de uma situação, no seu aspecto geral. Outro aspecto importante diz respeito a assumir que o encenador não precisa ter controle geral sobre as criações todo o tempo. É possível perder-se, observar o vácuo, acolhendo a sensação de não saber. Em dupla, foi possível exercitar essa abordagem com maior tranquilidade, diluindo a cobrança e contando com o suporte da parceira.

Avaliamos que o êxito do compartilhamento da função do encenador também se deve ao procedimento escolhido como suporte para o processo de criação. Com os *Cycles Rèpere*, finalizamos o processo com 09 ensaios práticos voltados para o levantamento de material, totalizando de 27 horas de criação em sala de ensaio, tempo em que investimos na criação de partituras exploratórias produzindo cerca de 35 partituras avaliadas positivamente (não fizemos a contagem das partituras descartadas). Esses dados confirmam o alto nível de produtividade estimulado pela abordagem do processo de criação através do procedimento determinado, mas também

pela postura dos colaboradores envolvidos, pelo constante engajamento do grupo e pela valorização dos repertórios individuais.

A abordagem escolhida para nortear o processo de criação de *Não há ninguém*, centrada na pluralidade de autorias, convergiu para a estética determinada (vinculada ao teatro pós-dramático), investindo na noção de teatro como acontecimento, no uso da estrutura em blocos não lineares e sem continuidade aparente e na atuação do ator em primeira pessoa. Em sala de ensaio, as escolhas estéticas foram sendo definidas dia a dia, ditadas não apenas pelas duas encenadoras, mas em uma contínua retroalimentação entre os agentes criativos.

Para finalizar, é importante ressaltar a importância da presença constante do diálogo, fundamental para afinar os interesses dos participantes, e da recordação diária sobre os objetivos de cada colaborador – apresentados no primeiro encontro, compondo a primeira etapa dos *Cycles Rèpere*. Operar em colaboratividade exige como premissa fundamental o respeito aos interesses e valores de cada indivíduo, elementos esses que não podem ser esquecidos pelo coletivo.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Conceição/Conception**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 90- 115, dez. 2018.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. London and New York: Routledge, 2009.

PROUST, Sophie. Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais. In: **Jeu**, Dossier L'œuvre en chantier, sous la dir. de Marie-Andrée Brault, n° 136, p. 82-88, 2010.

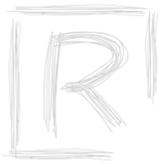
SOLDEVILA, Philippe. De l'architecture au théâtre : Entretien avec Jacques Lessard. **Jeu**, n° 52, 31–38, 1989.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Revista Sala Preta**, v. 6, p. 155-164, 2006.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



## ATOS DE ESCRITURA

verbos de ação como potência criativa nas pesquisas em artes;  
relato de experiência

## ACTOS DE ESCRITURA

acción verbos como poder creativo en las encuestas en las artes;  
estudios de caso

## WRITING ACTS

verbs of action as creative power in the research in arts;  
story of experience

*Ivone Maria Xavier de Amorim*

### RESUMO

Este artigo intitulado *Atos de escritura – verbos de ação como potência criativa nas pesquisas em Artes; relato de experiências*, objetiva divulgar processos metodológicos desenvolvidos na disciplina Atos de Escrita ofertada no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA, por intermédio de verbos de ação como prática criadora-reflexiva no ato da escrita dissertativa. O exercício metodológico utilizado propiciou experimentações significativas no campo de escrituras propositivas em diálogo com interfaces epistêmicas das artes e outras vertentes epistemológicas das ciências das humanidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artista, Criar, Escrever, Ficcionalizar

### RESUMEN

Este artículo actúa de verbos de acción escritura como poder creativo en las encuestas en las artes; Informe de experiencias tiene como objetivo difundir procesos metodológicos desarrollados en los actos de disciplina de la escritura en la maestría en Artes de la Universidad Federal de Pará – UFPA, a través de verbos de acción como práctica creativa reflexiva en el acto de escritura disertiva. El ejercicio proporcionó importantes ensayos usaron campo metodológico de escrituras en diálogo con interfaces epistémica propositivas de las artes y otros aspectos epistemológicos de la ciencia de las humanidades.

**PALABRAS CLAVE:** Artista, crea, escribe, Ficcionalizar

### ABSTRACT

This intitled article *Acts of writing - action verbs as creative power in the research in Arts; story of experiences*, objective to divulge metodológicos processes developed in disciplines Acts of Writing offered in the program of After-Graduation in Arts of the Federal University of Pará – UFPA, for intermediary of action verbs as practical creator-reflexiva in the act of the dissertativa writing. The used metodológico exercise propitiated significant experimentations in the field of propositive Holy Writs in dialogue with epistêmicas interfaces of the arts and other epistemológicas sources of sciences of the humanities.

**KEYWORDS:** Artist, To create, Escribir, Ficcionalizar

Atos de Escrita se configura como disciplina optativa no programa de Artes- PPGARTES, da Universidade Federal do Pará –UFPA. Sua Ementa propõe o ato de escrever como prática criadora-reflexiva entrelaçando idéias, materialidades e multiplicidades de linguagens. Constitui-se em acontecimento apropriativo pelo exercício da reflexão – o poetar/pensar – pela via do atravessamento do sujeito pesquisador com o fenômeno investigado/inventado. O exercício metodológico proposto estimula experimentações de escrituras propositivas (verbais, visuais, sonoras, cênicas) nas interfaces epistêmicas das artes com as demandas epistemológicas (políticas) da contemporaneidade.

É fato que os programas de pós-graduação em Artes existentes nas Universidades brasileiras são recentes em se comparando com outros programas de pós-graduação das áreas de conhecimento das ciências das humanidades – sociologia, antropologia, história, dentre outras. E neste percurso de manutenção e legitimação desta área de saber acadêmico, as pesquisas realizadas, em um primeiro momento, privilegiaram usos de métodos advindos do modelo cartesiano/positivista como modelo de pesquisa válido, posto ser adotado como base referencial na produção de conhecimento nas ciências das humanidades. Assim, a linguagem impessoal, o distanciamento entre pesquisador e objeto, o trato nos dados empíricos passou a se constituir em orientação normativa.

Nestas primeiras pesquisas, a relação entre objeto e pesquisador foi marcada pelo critério da objetividade, onde somente ao objeto foi dado o poder de fala, de manifestação. E o pesquisador aparece como responsável por “dar passagem” ao objeto, mensurando-o, quantificando-o e indicando os resultados dessa análise milimetricamente elaborada sobre o tema investigado. Paralelo a essas pesquisas de caráter marcadamente objetivista, outras começam a emergir centrando a abordagem em paradigmas teóricos e metodológicos que passam a privilegiar um olhar mais subjetivo, dando vazão ao processo criativo da pesquisa em artes, em suas múltiplas linguagens.

É exatamente neste momento que o programa de pós-graduação em Artes da UFPa se insere. O programa compreende que a produção de conhecimento sobre Artes e suas linguagens na academia não difere da criação, dos processos poéticos criativos existentes em espaços não acadêmicos. Todavia, entre os dois há uma diferença de monta; as pesquisas realizadas no meio acadêmico requerem um enquadramento adequado às normatizações técnicas postas na ABNT, uso de métodos de investigação que permitam compreender o movimento que o objeto investigado desenvolve no processo de realização da pesquisa. É esse rigor no trato das fontes que permite às pesquisas em Artes o reconhecimento do saber acadêmico. É também no diálogo constante entre as abordagens objetivas e subjetivas, no ajustamento de métodos de pesquisa tradicionais a novos pressupostos metodológicos que surgem como resultados das primeiras pesquisas realizadas neste Programa de Pós-Graduação que a produção de conhecimento sobre a área das Artes em suas distintas linguagens se expande.

### **Os Verbos de ação e seus desdobramentos nas pesquisas em artes**

No ano de 2018 a disciplina Atos de Escritura foi ofertada no primeiro semestre à turma de mestrado. Seu objetivo primeiro foi o de estimular o processo criativo da escrita dissertativa através de verbos de ação em diálogos com epistemologias no campo das Artes e com aquelas advindas das ciências das humanidades. Os verbos de ação acionados nos encontros foram compreendidos como potência criativa para o pensamento espiralado, o pensamento-ação que concentra o objeto no centro da espiral e, no movimento de expansão, permite acionar palavras-chave indutoras no processo de execução da pesquisa movente. Ao todo, oito verbos foram acionados, a saber: teorizar, criar, ler, pesquisar, processar, ficcionalizar, artistar e escrever, obedecendo a lógica do pensamento espiralado em íntima relação com o processo criativo da escrita.

O primeiro verbo acionado foi o *Teorizar*. O movimento acionado para a compreensão deste verbo de ação na pesquisa em Artes partiu de

definição etimológica da palavra teoria, como o conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou de uma ciência. Para a *Ciência*, a definição de *teoria científica* difere bastante da acepção de *teoria* no senso comum, que a compreende como simples especulação sobre algo ou alguma coisa. Já o conceito moderno de *teoria científica* estabelece-se, entre outros, como uma resposta ao problema da demarcação entre o que é efetivamente científico e o que não o é. Na filosofia, *teoria* é o conjunto de conhecimentos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem a elucidar, interpretar ou explicar um fenômeno ou acontecimento que se referem à atividade prática. Já no campo das Artes, a *teoria* tem por objetivo explicar a natureza da obra de arte (teatro, pintura, poesia, literatura, música, dança, cinema, fotografia, escultura, história em quadrinhos, jogos de computador e de vídeo, arte digital).

Louis Althusser, na obra *Sobre o Trabalho Teórico* (1978:32), definiu o *Discurso Teórico*, como “um discurso que tem por efeito o conhecimento de um objeto”. Todo discurso teórico procura realizar, em última análise, o conhecimento “concreto” desses objetos, quer na sua individualidade, quer nos modos dessa individualidade. E esse conhecimento é *sempre* o resultado de todo um processo de produção teórica. No *discurso teórico*, as palavras e expressões compostas funcionam como *conceitos teóricos*: quer dizer que o sentido das palavras está nele fixado, não pelo seu uso corrente, mas sim pelas relações existentes entre os conceitos teóricos no interior do seu sistema teórico. “São estas relações — escreve Althusser (1978:36) — que atribuem às palavras, que designam conceitos, o seu *significado teórico*”.

O verbo de ação *teorizar* estabelece a conexão entre os elementos teóricos e os elementos empíricos no processo de execução da pesquisa. Quando acionado no sentido de *explicar*, seus sinônimos como: adestrar, amestrar, doutrinar, instruir, pontificar, o movimento teórico acionado busca manter diálogo com epistemologias de caráter positivistas, como por exemplo, o funcionalismo, estruturalismo e marxismo. No entanto, quando o verbo *teorizar* é acionado no sentido de *analisar*, os sinônimos como: averiguar, estudar, examinar, explorar, indagar, investigar se dilatam ao

encontro de epistemologias não cartesianas como o pós-estruturalismo e suas derivações, interpretativismo, fenomenologia, hermenêutica, semiótica. Na mesma proporção, quando o sentido atribuído ao ato de *teorizar* assume a dimensão de *compreender*, o movimento de base aciona a subjetividade do pesquisador em seu diálogo constante com o objeto, posto que, compreender como potência poética no processo da pesquisa tenciona o fluxo do *abarcар em si mesmo; carregar em sua essência; incluir ou abranger-se*.

O segundo verbo acionado foi o *criar*, cuja definição diz de: *Provocar a existência de; fazer com que alguma coisa seja construída a partir do nada; fazer existir; formar, gerar; compor na mente; conceber ou inventar*. Os sinônimos que aparecem colados ao *criar* são: *estabelecer, causar, inventar, imaginar, conceber, compor, gerar, fabricar, produzir*. O verbo em questão agrega em si três significados; o primeiro, no sentido de *dar existência e origem*, trazendo consigo os verbos *gerar, conceber, formar, originar, parir*; o segundo, na definição de *dar origem, produzindo*. Nesta proposição, os verbos acionados são: *produzir, fazer, fabricar, elaborar*; o terceiro sentido atribuído ao verbo *criar* é o de *formular no pensamento*, e neste movimento, aciona as potências verbais de: *inventar, imaginar, idear, idealizar, elaborar, tecer, tramar, engendrar, arquitetar, formular, urdir, armar*.

O movimento de dobradura a partir do verbo de ação *criar* permite aproximá-los aos campos das teorias cartesianas e não cartesianas. Quando a potência do ato de *criar* assume os sentidos de *estabelecer* (tornar-se regulável; estável, estabelecer-se); de *compor* (da forma, modelar); de *fabricar* (produzir algo a partir de matérias-primas, manufaturar, executar a construção de; construir, edificar); de *produzir* (dar origem a, ser fértil; fornecer, criar bens e utilidades para satisfazer as necessidades humanas, fabricar, manufaturar), esses verbos colam com precisão nas abordagens teóricas cartesianas, as metateorias como: positivismo, funcionalismo, estruturalismo, marxismo, interpretativismo, semiótica. Neste campo teórico, os verbos de ação acima descritos garantem no campo metodológico o dualismo entre sujeito e objeto.

Quando o movimento atribuído ao verbo de ação *criar* aproxima dos sentidos de *inventar* (descobrir, criar – algo que não havia concebido-fabricar; elaborar mentalmente, urdir, arquitetar); de *imaginar* (tornar a imagem mental de algo, idear, descobrir, criar, inventar); de *conceber* (dar à luz, gerar, ser fecundado –por-, engravidar –de-); de *gerar* (dar existência a, fazer nascer, procriar, brotar, germinar), o campo semântico permite um diálogo com teorias mais flexíveis como a Fenomenologia, o Pós-Estruturalismo e os Estudos Culturais e também com as micro teorias de Gilles Deleuze (Cartografia) Edgar Morin (Teoria da Complexidade), Boa Ventura de Souza Santos (Ecologia de Saberes), Humberto Maturana (Biologia do Conhecer). Neste sentido, os verbos de ação que se movem em direção às epistemologias não cartesianas, provocam fricções capazes de firmar os limites das teorias cartesianas e ao mesmo tempo, apontar suas limitações no campo das pesquisas em artes.

O terceiro verbo de ação foi o *ler*, cujo significado refere-se a dois movimentos, o primeiro, do ato de percorrer com a visão (palavra, frase, texto), decifrando-o por uma relação estabelecida entre as sequências dos sinais gráficos escritos e os significados próprios de uma língua natural; e o segundo, ter acesso a (texto, obra etc.) através de sistema de escrita, valendo-se de outro sentido que não o da visão. O verbo de ação *ler* deriva da palavra *leitura* que significa o ato de ler algo. É o hábito de ler originalmente com o significado de "eleição, escolha, leitura". Também se designa por leitura a obra ou o texto que se lê. A leitura é a forma como se interpreta um conjunto de informações (presentes em um livro, uma notícia de jornal, etc.) ou um determinado acontecimento. A leitura é, portanto uma interpretação pessoal. No campo dos sinônimos, o verbo *ler* pode ser compreendido a partir de quatro proposições: 1) como *ato de decifrar a escrita*, com os seguintes verbos: decodificar, reconhecer, decifrar, identificar; 2) como *ato de interpretar a escrita*, acionando os seguintes verbos: captar, apreender, compreender, interpretar, entender; 3) como ação de *enunciar em voz alta*, cujos verbos são: pronunciar, proferir, declamar, articular, recitar, enunciar; e 4) como exercício de *percorrer com a visão*, cujo

ato permite acionar os seguintes verbos: percorrer, manusear, compulsar, consultar, folhear.

A segunda proposição do verbo *ler* como ato de *interpretar a escrita* coloca em pauta a ação de *interpretar* como potência investigativa do Interpretativismo Cultural do antropólogo americano Clifford Geertz (1926-2006). Geertz (1989) compreende a etnografia como “descrição densa”, que visa à compreensão dos símbolos sociais. Através de um trabalho de campo de peneira do material empírico, o pesquisador pode analisar as dimensões simbólicas da ação social na arte, na religião, na ideologia, na ciência, na moralidade, nas leis, nos costumes. Assim, o pesquisador constrói suas interpretações e estas podem ser elaboradas de diferentes maneiras. Para este autor, a etnografia não deve ser elaborada à luz de uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa em busca de significados. A tese da etnografia densa de Clifford Geertz principia na defesa do estudo ancorado nas seguintes questões: “quem as pessoas de determinada formação cultural acham que são, o que elas fazem e por que razões elas crêem que fazem o que fazem” (1989:37). A antropologia interpretativa busca os sentidos/significados a partir da ótica do “nativo”, ou seja, àqueles sujeitos que produzem artes, saberes e fazeres e que se assumem como autoridade para falar de tais questões.

Já a terceira proposição do verbo *ler* como ação de *enunciar em voz alta*, evidencia a potência do verbo *enunciar* com os sentidos de expor, exprimir, declarar por escrito ou oralmente (pensamentos, idéias, etc.). No campo epistemológico, o termo *enunciado* se constitui na palavra-chave da obra “Ordem do discurso” (1970), de Michel Foucault. De acordo com esse autor, é o enunciado que possibilita dizer se há ou não uma frase, uma proposição ou um ato ilocutório. É ele que está – em um nível diferente dessas unidades – permitindo ou não sua existência. Como função de existência, necessariamente o enunciado não existe sozinho, mas precisa ser correlacionado com outros enunciados. Ele cruza verticalmente domínios de estruturas, signos e conteúdos concretos nas dimensões do tempo e espaço. O Enunciado é, portanto, a marca do discurso, que por sua vez, se constitui

na materialização de ideologias, posto que possa mascarar verdades, suplantar verdades, garantir posições. Também o discurso simboliza o poder e o coloca como objeto desejado.

O quarto verbo de ação trabalhado foi o *pesquisar*, compreendendo-o como um conjunto de ações que visam à *descoberta de novos conhecimentos* em uma determinada área. No meio acadêmico, a pesquisa é um dos pilares da atividade universitária, em que os pesquisadores têm como objetivo produzir conhecimento para uma disciplina acadêmica, contribuindo para o avanço da ciência e para o desenvolvimento social. No caso específico da pesquisa em Artes, discutir o verbo de ação *pesquisar* é acionar a compreensão de que essa ação investigativa parte de um processo criativo e o campo investigado – as artes – atribui à pesquisa uma condição de movência, ou seja, de pesquisa-movente.

A palavra pesquisa deriva do termo em latim *perquirere*, que significa "procurar com perseverança". O movimento de dobradura da palavra aciona os seguintes sinônimos: *sondar, tatear, perquirir, esquadrinhar, escrutar, buscar, aprofundar, escarafunchar, deslindar, perguntar, interrogar, inquirir, percorrer, esmiuçar, farejar, apurar, procurar, catar, auscultar, escavar, cavar, observar, investigar, indagar, explorar, examinar, estudar, averiguar, analisar, afundar*.

A partir do verbo de ação *pesquisar* é possível dimensionar a noção de *pesquisa científica* como um processo metódico de investigação, recorrendo a procedimentos científicos para encontrar respostas para um *problema*. Neste sentido, a pesquisa é o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos *problemas* que são propostos. A pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema até a apresentação e discussão dos resultados. Também este verbo de ação permite compreender que só se inicia uma pesquisa se existir uma *pergunta*, uma dúvida para a qual se quer buscar a resposta. O manuseio deste verbo permite, sobretudo, perceber a dimensão, limites e alcances no campo das investigações em Artes em suas múltiplas linguagens.

O quinto verbo de ação acionado foi *processar*. A etimologia da palavra é composta da somatória de *processo* + *ar*. *Processo* compreende *ação continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade; seguimento, curso, decurso*. O *ar* é *fluido gasoso que forma a atmosfera, constituído principalmente de nitrogênio (78 %) e oxigênio (21 %)*. *Espaço que circunda a superfície terrestre; atmosfera*. No campo das pesquisas em Artes, o *ar* é o elemento que na linguagem age diretamente ligado à imaginação poética. Para Bachelard (2001: 69), o *ar* [...] é o único elemento que somente pode ser percebido pelo movimento, logo é a própria essência do movimento”. É o elemento que age diretamente ligado à imaginação poética, a poética do movimento, que sustenta a pesquisa-movente no campo das artes.

O movimento de alargamento do verbo *processar* aciona os seguintes sinônimos: *autuar, demandar, conferir, verificar, acionar*. Especificamente em relação ao termo *verificar*, ao ser acionado como transitivo direto, aponta para o exercício de *indagar ou examinar a veracidade de; averiguar, investigar*, e também para *fazer a confirmação ou a prova de; corroborar, confirmar, comprovar*. Desta feita, o verbo de ação *verificar* se ajusta a vários métodos de investigação como a etnografia; etnocenologia; cartografia. Quando o movimento de dobradura efetuado no verbo em questão é no sentido de *acionar*, como *fazer agir; pôr em ação; fazer funcionar, trabalhar ou desempenhar uma atividade* ou no sentido de *pôr em prática; permitir ou fazer com que algo se realize*, ele – o verbo – se ajusta a métodos que descrevem/detalham *processos criativos; abordagens de processos; estética da criação*.

Neste caminho experimental de ajustes de saberes para a composição de campos investigativos, o verbo *projetar* foi o sexto acionado. Constituem-se em significados deste verbo de ação: *Atirar-se à distância, arremessar(-se), lançar(-se)*. *Estender-se para fora; formar saliência(s); planejar; formar o desígnio de: projetar uma viagem. Fazer passar (filmes, slides, gravuras)*. *Figurar ou representar por meio de projeções*. A etimologia deste palavra vêm do latim *Projectare*, de *projectum*, “algo lançado à frente”, de *projicere*, formado por *pro-*, “à frente”, + *jacere*, “lançar, atirar”. Neste

exercício de alargamento dos verbos de ação, encontramos trinta e dois sinônimos de *projetar* com cinco sentidos diferentes. O primeiro, no sentido de *atirar para longe* (*jogar, precipitar, arremessar, arrojar, atirar, lançar*), o segundo, de *incidir* (*estirar-se, prolongar-se, alongar-se, estender-se, cair, incidir*), o terceiro, de *dar fama* (*salientar, notabilizar, distinguir, afamar, celebrar*), o quarto, de *desenhar planta ou projeto* (*plantear, desenhar, riscar, traçar, esboçar, arquitetar, bosquejar, delinear*) e o quinto e último, no sentido de *idealizar* (*idealizar, imaginar, programar, maquinar, idear, planejar, planejar*). Quando se assume o sentido de *saliências* como resultante do verbo de ação *salientar*, *projetar* abre espaço para compreender na pesquisa-movente, os sinais das *dobras* na investigação. Neste caso, as *dobras na pesquisa* são sinuosidades, ondulações que emergem na investigação a partir de seu eixo central – objeto de investigação e o fator preponderante para a percepção das *dobras* na pesquisa é o tempo que diz, informa, do nível de envolvimento do pesquisador com seu objeto. Nas pesquisas-moventes, existem dois tipos de *dobras*; as internas e externas. As primeiras dizem respeito aos possíveis desdobramentos que emergem do próprio objeto, e as segundas, dizem respeito ao diálogo que o objeto mantém com outras áreas das artes (literatura, poesia, música, pintura). Em Deleuze (2010), a imagem da *dobra* emerge como flexão da força, do fora, do poder.

O sexto verbo trabalhado, *ficcionalizar* propõe despertar na escrita da pesquisa, os modos de existência emergentes no diálogo com o objeto investigado, dando vazão às micro ações poéticas acionadas no campo de construção da escritura.

O verbo de ação *ficcionalizar* é derivativo da palavra *ficcionalização*, entendida como ação ou resultado de *ficcionalizar*, de apresentar ou abordar algo como ficção. Os sinônimos que emergem deste verbo são: *criar, imaginar, simular, fingir, sonhar, iludir, devanear, inventar, fabular*. Especificamente em relação ao verbo *devanear*, aparece o sentido de *conceber na imaginação; sonhar*.

Para compreender a *ficcionalização* na escrita acadêmica, mais especificamente no campo da pesquisa em artes, é imprescindível acionar Geertz (1989), quando afirma que o pesquisador deve interpretar os fenômenos da *teia de significados*, tentando apreender o que eles significam para a comunidade investigada. Geertz diz:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado ( 1978: 15).

Para Geertz (1989), os textos antropológicos são interpretações de "segunda e terceira mão", pois apenas um nativo pode fazer interpretações em primeira mão. Assim os textos acadêmicos são ficções, algo construído, "modelado", fabricado, imaginado.

Quando o verbo de ação *ficcionalizar* é acionado como potência devaneante, o sinônimo *devanear* encontra amparo na profunda produção teórica de Bachelard, sobretudo no grupo teórico que compõe seu acervo de obras *noturnas* (A Psicanálise e o Fogo, A Água e os Sonhos, O Ar e os Sonhos, A Terra e os Devaneios da Vontade, a Poética do Devaneio, a Poética do Espaço). Sobre essas obras, Bachelard diz: "demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma". (BACHELARD, 1988, p. 52)

Nas obras de caráter filosófico, Bachelard critica o vício da "ocularidade" que caracteriza a cultura ocidental, tendente a privilegiar a *causa formal* em detrimento da causa material que o processo da pesquisa, em muitas vezes trás à tona. O vocabulário científico e filosófico utilizado pelo autor como: "Evidência"; "Intuição"; "Visão de mundo" revelam a noção do conhecimento como extensão da visão. Neste caso, a *Imaginação Material* para ele é manifestada no terreno da poesia, do devaneio. As imagens materiais — aquelas que fazemos da matéria pesquisada — são eminentemente ativas e como atividade essencialmente transformadora, movida pela vontade de trabalho do pesquisador.

O sétimo verbo de ação usado como propositivo reflexivo foi o *artistar*, cujo significado diz do *ato* ou *estado* do pesquisador-artista. Os sinônimos deste verbo de ação são: *atuar, interpretar, criar, operar, dissimular, fingir, trapacear, enganar*.

O verbo de ação *artistar* busca impor no ato da escrita, criar um estilo próprio, ou seja, descobrir como o objeto investigado deseja ser descrito. Para esta ação, alguns critérios são importantes, como: *estar aberto* – na pesquisa “só sei que nada sei” – Neste momento é importante traçar quadros que demonstrem o plano de ignorância (o que *não sei* sobre o objeto) e o plano de conhecimento (o que *penso que sei* sobre o objeto). O segundo critério diz respeito ao plano da *ética com a fonte* (primárias, secundárias e terciárias). O terceiro refere-se às *relações estéticas* que ocorre na relação entre sujeito-pesquisador e objeto da pesquisa, posto que, a estética reinventa a sensibilidade do sujeito. No processo da pesquisa, vivenciar relações estéticas significa desenvolver maior afetividade, reflexão e imaginação, necessárias para a objetivação em produções criadoras que possibilitam ao seu autor assumir um novo compromisso ético tanto com seu produto quanto com a sociedade. Neste sentido, a relação estética impulsiona processos criadores que estão atrelados à vida cotidiana.

É também através do verbo *artistar* que se torna possível refletir sobre as relações estéticas no processo da pesquisa, sobretudo em relação à escrita, ao texto performance, uma vez que o pesquisador-artista se torna capaz de enxergar muito além de sentenças que compõem um texto; é também capaz de compreender o escrito como uma produção inserida em um determinado contexto histórico-cultural, mobilizador de lembranças, sensações e afetos que lhe permitem um contato diferenciado com o texto.

O oitavo e último verbo de ação foi o *escribir*, potência criativa da palavra *escrita*, cujo significado é *representar pensamento e palavra por meio de sinais convencionais; aquilo que se escreve; modo pessoal de expressão escrita – estilo; (visual, oral ou escrita)*. A palavra *escrita* deriva do latim *scripta* que designa *coisas escritas*. Assim, *caligrafar, escrever, escriturar*,

*estilo, redação, escrito, artigo, escrevedura*, aparecem neste texto como sinônimos do verbo de ação *escribir*.

O ato da escrita é um exercício da ordem das subjetividades humanas. Constitui-se em característica pessoal, uma espécie de identidade do autor. Todavia, o processo de construção de uma escrita acadêmica deve, obrigatoriamente, obedecer às normas da ABNT, o que não significa dizer que exista um único estilo para a escrita acadêmica. Ao contrário. O resultado das pesquisas realizadas no programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA permite observar a flexibilidade e criatividade dos pesquisadores-artistas na composição de suas dissertações e teses. Boa parte delas estão escritas na primeira pessoa, o que coloca o pesquisador-artista como condutor a ligar suas experiências de vida com o objeto investigado e também com os autores-teóricos acionados nos diálogos reflexivos. Muitas dessas escritas, em seus atos poéticos, acionam outros campos do saber como a poesia, a literatura, cinema, pinturas, desenhos, como rica potência na costura de conceitos que passam a dar sentido às idéias defendidas no interior destes textos.

O uso do verbo *escribir* deve permitir o uso de uma racionalização aberta, no sentido atribuído ao termo por Edgar Morim (2009), qual seja, o de permitir ao pesquisador-artista, sentir as paixões, a vida e a carne dos seres humanos que se entrelaçam no objeto investigado. E neste jogo, o uso da racionalização aberta deve permitir juntar coisas que estavam (aparentemente) separadas.

Assim, os verbos de ação acionados como potência criativa na disciplina Atos de Escritura propôs estabelecer conexões entre estes e seus respectivos movimentos no campo da pesquisa. O Verbo *teorizar* provocou nos alunos-pesquisadores a possibilidade de composição dos planos de ignorância e de conhecimento em relação ao objeto investigado. O verbo *criar* foi acionado como indutor *ao plano dos territórios espiralados da pesquisa*. Já o verbo *ler*, apareceu como potência na construção do *plano de imanência e plano de composição* dos caminhos/percursos da pesquisa. No verbo *pesquisar* o exercício metodológico adotado permitiu aos alunos-

pesquisadores a construção do *plano de forças da pesquisa*. Por sua vez o movimento que os levou *das forças da pesquisa ao plano de expressividade* foi acionado através do verbo *processar*. No *projetar*, a intenção foi alcançar os *processos expansivos da pesquisa*. O verbo de ação *ficcionalizar* permitiu aos envolvidos no processo criativo alcançar os *modos de existência* e o *campo das micro ações poéticas* contidos no campo investigativo. O verbo *artistar* deu a materialidade necessária para o *plano de escrita dos Verbetes* e, por fim, o *escribir*, garantiu a *qualidade dos Verbetes* no diálogo com pensamentos poéticos e a poesia pensante.

\* \* \*

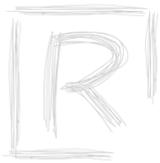
## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Sobre a Reprodução**. São Paulo: Editora Vozes, 1978
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins e Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.
- DELLEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo: edições Loyola, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Epistemologia e Sociedade. São Paulo, Instituto Piaget, 2009.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.



JOGAR E VER  
a construção de noções teatrais aliada a um  
projeto de formação de espectadores

JUGAR Y VER  
la construcción de nociones teatrales combinada com um proyecto  
de formación de espectadores

PLAY AND SEE  
the construction of theatrical notions combined with a  
spectator education project

*Willian Molina<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Neste artigo, revisito um projeto de formação de espectadores que promoveu a dupla experiência teatral a um grupo de estudantes de escola pública. No fluxo entre fazer teatro e assistir a espetáculos, os participantes vivenciaram a experiência de serem ora jogadores, ora espectadores. Analiso o projeto no que diz respeito às suas contribuições ao processo de construção de noções teatrais por parte dos sujeitos envolvidos. Por fim, vislumbro o exercício proposto pela experiência realizada na perspectiva da emancipação intelectual.

**PALAVRAS-CHAVE:** emancipação intelectual, escola pública, mediação teatral, teatro

**RESUMEN**

En este artículo, revisito un proyecto de formación de espectadores que promovió una doble experiencia teatral a un grupo de estudiantes de escuela pública. En el flujo entre hacer teatro y ver espectáculos, los jóvenes participantes experimentaron la experiencia de ser jugadores y espectadores. Analizo el proyecto con respecto a sus contribuciones al proceso de construcción de nociones teatrales por parte de los sujetos involucrados. Finalmente, vislumbro el ejercicio propuesto por la experiencia llevada a cabo desde la perspectiva de la emancipación intelectual.

**PALABRAS CLAVE:** emancipación intelectual, escuela pública, mediación teatral, teatro

---

<sup>1</sup> Professor de Teatro no Colégio de Aplicação da UFRGS. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, com pesquisa em andamento (previsão de defesa em 2020) na linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, sob orientação da Prof. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos. O conteúdo deste artigo faz menção à pesquisa de Mestrado realizada no mesmo PPG sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, concluída em 2016. E-mail: (a ser inserido na editoração).

**ABSTRACT**

In this article, I revisit a spectator education project that promoted a double theatrical experience to a group of public school students. In the flow between theater's practice and watching theatrical performances, the participants had the experience of being either players and spectators. I analyze the project with regard to their contributions to the process of building theatrical notions by the subjects involved. Finally, I describe the exercise proposed by this experience from the perspective of intellectual emancipation.

**KEYWORDS:** intellectual emancipation, public school, theatre, theatrical mediation

\* \* \*

**Compreender as regras do jogo**

É possível ser espectador de teatro sem, antes, ter contato com o fazer teatral? Sim, certamente podemos ser espectadores teatrais sem possuir alguma experiência prévia de prática em teatro. Mas será que, nesse caso, a apreciação realizada é semelhante àquela de quem já teve oportunidades de construir noções teatrais e, por isso, compreende melhor como funciona o jogo?

O pesquisador Flávio Desgranges (2010) compara o ato de ser espectador de teatro ao de ser torcedor em um evento esportivo. De acordo com o autor, mesmo que os torcedores estejam envolvidos com a atuação dos jogadores de determinado esporte, eles são capazes de questioná-la. Torcedores, devido ao fato de, provavelmente, terem vivido experiências que os puseram em contato com o esporte desde a infância (praticando, comentando, assistindo), colocam-se no lugar dos atletas e, inclusive, arriscam-se a dar palpites em relação ao desempenho dos esportistas. Torcedores conhecem as regras do jogo e, por isso, entendem o esporte que lhes é familiar.

Compreender as regras de um jogo (linguagem, modo de fazer, aspectos históricos etc.) auxilia na estima que se tem por ele. Podemos dizer, então, que a relação dos espectadores com o teatro será maior e mais prazerosa à medida que estiverem mais familiarizados com a linguagem e com os códigos teatrais, uma vez que “o prazer de assistir a espetáculos teatrais advém justamente do domínio da linguagem, que amplia o interesse pelo teatro à proporção que possibilita uma compreensão mais aguda, uma

percepção cada vez mais apurada das encenações” (DESGRANGES, 2010, p.33).

No Projeto Jovens Formadores para Novos Espectadores (JFNE), que desenvolvi e coordenei entre os anos de 2014 e 2015, um grupo de onze estudantes com idades entre 13 e 15 anos realizou oficinas práticas de teatro semanais orientadas por mim e assistiu a dez espetáculos teatrais profissionais na cidade de Porto Alegre/RS. O grupo de participantes foi formado por meio de um convite que fiz aos estudantes das turmas de 8º e 9º anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental José Plácido de Castro, situada no município de Sapucaia do Sul/RS, instituição na qual fui professor na disciplina de Artes durante dois anos (2012-2013).

Compreendido enquanto **experiência expandida em teatro**, ou seja, uma ação de teatro e educação que ofereceu, concomitantemente, oportunidades de apreciação teatral e de frequência a teatros aos participantes, o JFNE estimulou o conhecimento da linguagem da cena por meio da prática teatral em oficinas, o que tornou mais próxima e familiar a relação dos sujeitos com as obras artísticas e colaborou com a construção de noções teatrais pelos sujeitos. Nesse sentido, à reconhecida noção de atividade do olhar (RANCIÈRE, 2012) acrescentou-se o reconhecimento do saber-fazer teatral como forma de potencializar a experiência de ser espectador em um processo pensado como de mediação teatral.

Além da experiência em aulas práticas (**jogar**) e da ida a espetáculos teatrais (**ver**), os participantes do JFNE orientaram encontros com atividades teatrais dirigidas a moradores do bairro entorno de sua escola, concretizando um terceiro estágio na construção do seu próprio conhecimento: o compartilhar. Nas palavras do professor Paulo Freire, “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2015, p.25). Neste texto, concentrarei minha exposição e análise nas duas primeiras etapas (**jogar** e **ver**) e em suas contribuições ao processo de construção de noções em teatro por parte dos envolvidos no Projeto.

A compreensão do termo **noções teatrais** advém do entendimento expresso pelo pesquisador Gilberto Icle (2011). Conforme o autor, a noção teatral

[...] irrompe no contexto da criação de espetáculos – mesmo que eles não tenham o objetivo direto de ir a público externo –, da criação de cenas em oficinas e na criação de improvisações ou performances e outros dispositivos que possamos nomear como espetáculo vivo, ainda que restrito à experiência da própria sala de aula. Esses contextos são tão amplos quanto às modalidades de improvisação e composição teatral como jogos dramáticos, jogos teatrais, drama, dramatização; e não se restringem à educação escolarizada. Todas as formas de criação teatral trabalham com a construção de noções (ICLE, 2011, p.75).

Segundo o autor, a noção teatral está localizada no entre-lugar entre prática e teoria. Não existem noções teatrais já dadas, pois elas são construídas por meio da experiência dos corpos e, por isso, tem caráter efêmero, provisório e operacional (ICLE, 2011). O autor comenta que as noções de contar e mostrarem Viola Spolin (2010) podem ser consideradas exemplos de noções teatrais. Outros exemplos mencionados por ele são as noções de estar em cena e de estar fora de cena que, de acordo com o grupo com o qual se está trabalhando, podem assumir outros nomes (dentro e fora; em ação e no cotidiano; etc.). Icle (2011) atenta para o fato de que as noções teatrais possuem uma medida de concretude e, portanto, não podem ser confundidas com termos muito abertos como imaginação ou criatividade. Na investigação do processo de formação de espectadores realizado no JFNE que descrevo neste texto, algumas das noções elaboradas pelo grupo no trânsito entre o jogar e o versão expostas e analisadas com vistas a mobilizar modos de abordar a construção de conhecimento teatral.

Durante a participação no JFNE, os estudantes realizaram registros escritos de suas impressões e aprendizados e algumas conversas em grupo e entrevistas foram gravadas. Todos os participantes receberam um caderno (ou Diário) no qual foram registrando suas impressões a respeito das experiências vividas no Projeto sob a forma de relatos escritos, desenhos, colagens etc. Os participantes também tiveram acesso a uma página na rede social *Facebook* especialmente destinada ao contato com o grupo e ao planejamento de ações (encontros, idas ao teatro, participação em eventos, entre outras). Parte desse material será utilizada aqui como forma de

identificar algumas das noções teatrais construídas pelo grupo ao longo da experiência em um projeto de formação de espectadores.

### **Para formar espectadores**

A prática de atividades de formação de espectadores estimula o apreço pela experiência artística, conforme Desgranges (2010), pois é na relação com o objeto artístico que o espectador dá unidade aos signos da encenação. Segundo o autor (2012, p.25), o “objeto, dessa maneira, se torna obra na leitura, em processo criativo que se opera sempre de modo distinto, em face do lugar social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades que fundam o sujeito-leitor”. Se a relação do sujeito com o objeto artístico for de intimidade, ou seja, se o espectador for conhecedor da linguagem teatral e, assim, puder melhor elaborar o seu entendimento sobre o que assiste em cena, o vínculo criado entre ele e a obra poderá ser mais forte e duradouro.

Desgranges (2010) apresenta uma classificação de algumas das práticas de formação de espectadores e discorre sobre suas características específicas. De acordo com o autor, as animações teatrais, modo pelo qual essas atividades também são conhecidas, tiveram sua origem por volta dos anos 1970 em países europeus quando alguns grupos e coletivos teatrais quiseram tornar a experiência artística acessível a todos. Elas eram ações que buscavam apresentar espetáculos teatrais para o maior número de pessoas a fim de expandir o acesso à Arte, tornando-as participantes de discussões políticas sobre questões sociais de interesse comum. O desejo desses grupos era, sobretudo, aproximar o público dos artistas e vice-versa, extinguindo o espaço que, naquele período, separava palco e plateia. Uma das principais motivações era transformar a rua, as fábricas, as praças e diversos outros ambientes em lugares de apreciação artística e de reflexão social. À época, crescia o descontentamento com o modelo teatral vigente, restrito às salas fechadas e a públicos elitizados.

Não se queria, portanto, continuar o modelo ultrapassado de teatro. Havia a vontade de tornar o teatro cada vez mais marcado pelo caráter

comunitário de expressão e de comunicação, assim como em suas origens. Por conseguinte, alguns grupos passaram a atuar em comunidades e em escolas, por exemplo, levando seus espetáculos e o conhecimento teatral na forma de animações teatrais.

O professor Roger Deldime (1990 *apud* DESGRANGES, 2010) caracteriza as animações teatrais de dois modos: autônomas ou periféricas. Segundo ele, as animações teatrais autônomas acontecem sem a necessidade do vínculo com um espetáculo teatral. Já as animações teatrais periféricas são ações desenvolvidas a partir de um espetáculo, que se subdividem em animação de integração escolar, animações de expressão e animações de leitura. A respeito das últimas, as de leitura, ainda se pode fazer uma outra divisão. Elas podem ser caracterizadas como de leitura horizontal, quando põem em discussão o tema do espetáculo tomado como estímulo e, a partir dele, desenvolvem atividades como improvisações de cena, por exemplo; e de leitura transversal, quando enfocam as características do fazer teatral adotadas pelo espetáculo (gestos, cenário, iluminação, sons, ritmo etc.) e as relações que têm com ele e com seus signos e significados para, em seguida, partir para a elaboração de cenas ou de uma montagem cênica. Ao se referir às animações periféricas, Desgranges (2010, p.57) observa que

As animações em torno de um espetáculo (qualquer estilo) eram concebidas principalmente em função de características da peça, do grupo com o qual se iria trabalhar e dos objetivos dos promotores. Não havia (ou não deveria haver), portanto, fórmulas a serem seguidas, os jogos e exercícios implementados eram preferencialmente uma criação dos animadores. Um procedimento educacional que se propunha, entre outras coisas, a desenvolver a criatividade e o espírito crítico não deveria justamente abrir mão desses valores.

As animações, portanto, são maneiras pelos quais um processo de formação de espectadores pode acontecer. Formar espectadores é “instaurar uma prática continuada, que, em consonância com a ida aos espetáculos, vise à apreensão da linguagem teatral pelos participantes” e que vise a “dinamizar a recepção da obra teatral” (DESGRANGES 2011, p.158). Além disso, esse processo não apenas incita o conhecimento da linguagem do teatro, mas estimula o exercício da autonomia nas pessoas para interpretar os acontecimentos da vida.

Formar espectadores, portanto, não quer dizer ensinar alguém a ser espectador, mas criar espaço para uma experiência estética efetiva, constituindo um processo de apropriação da linguagem teatral. Mesmo porque a leitura precisa ser compreendida como um ato pessoal e intransferível; cada indivíduo descobrirá a sua forma de abordar a obra, de estar disponível para o evento artístico e de conceber um processo próprio de relação com a arte teatral (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p.81-82).

Formar espectadores, portanto, é o objetivo principal de um projeto que não se restringe à formação de espectadores, mas que é pensado como processo para educação de sujeitos – perspectiva adotada pelo JFNE. Assim, quando me refiro a formar estou dizendo o mesmo que educar, uma vez que “o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo [é] o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar” (FREIRE, 2015, p.34).

### **Jogar: a experiência nas oficinas de teatro**

Os encontros da oficina de teatro com os participantes do JFNE aconteceram no turno inverso ao que eles tinham aulas na escola e ofereceram aos jovens contato com a prática em teatro por meio de jogos. A cada semana, realizávamos jogos teatrais que propunham a experiência de ser ator e espectador aos estudantes – jogadores, conforme Spolin (2010). O planejamento dos encontros da oficina era feito semanalmente e buscava associar questões assistidas nos espetáculos a jogos de preparação e de improvisação teatral. Por meio de jogos, tocamos em questões e noções específicas do fazer teatral que foram, aos poucos, aprimorando o conhecimento dos jovens.

Os encontros começavam com a realização de atividades para o aquecimento do corpo e, na sequência, realizávamos alguns jogos de integração (jogos coletivos: pega-pega, gato e rato, entre outros jogos de salão e suas variações). Partíamos, então, para atividades que mais bem lidavam com noções teatrais de equilíbrio espacial, presença e neutralidade, dentro de cena e fora de cena, ritmo, níveis espaciais, entre outras.

Comumente, o trabalho com as noções descritas já se inseria nas dinâmicas de aquecimento e de preparação a partir das minhas indicações

na condução das atividades. Os jogos de improvisação constituíam a maior parte no tempo de duração dos encontros. Nesse momento, depois de realizarem a experiência de jogo individual ou em duplas, os participantes organizavam-se em grupos menores para pensar em situações cênicas nas quais o jogo teatral realizado deveria estar presente. Os jogos de improvisação utilizados como estímulo para a criação de cenas tiveram referência nos jogos teatrais de Viola Spolin (2010), como, por exemplo, *Espelho*, *Quem está batendo?*, *Estátuas*, *O que está além?*<sup>2</sup>, entre outros.

Na maior parte das vezes, a tarefa dos grupos era desenvolver uma situação na qual as noções que tinham sido trabalhadas nos jogos realizados fossem exercitadas em cena a fim de serem percebidas pelos demais jogadores (plateia). As situações eram apresentadas e, assim, ora os jovens ocupavam o papel de atores mostrando a sua cena, ora assumiam a função de espectadores que apreciavam e analisavam as cenas criadas pelos colegas. Nesse intercâmbio de papéis, os jogadores aperfeiçoam a sua comunicação teatral (PUPO, 2005).

Quando os trabalhos apresentados não ficavam bem compreendidos pelo público ou pareciam escassos de possibilidades teatrais, estipulavam-se tarefas como, por exemplo, definir melhor o lugar onde acontecia a cena, equilibrar o espaço cênico, utilizar diferentes níveis espaciais (alto, médio, baixo), definir com mais precisão os momentos dentro e fora de cena. As cenas, então, eram novamente ensaiadas, rerepresentadas e passavam mais uma vez pela avaliação da plateia, que observava o aprimoramento do trabalho dos colegas.

Os jogos teatrais realizados não visavam à construção de um produto artístico em forma de espetáculo a ser apresentado a uma plateia externa, mas à experimentação das possibilidades do fazer teatral. Porém, quando investíamos em alguma situação proposta pelos grupos, os jovens se mostravam bastante animados em dar-lhe continuidade, apresentando as cenas desenvolvidas aos familiares e às senhoras do bairro que

---

<sup>2</sup> Jogos descritos por Viola Spolin no livro *Improvisação para o teatro* (2010).

frequentavam o salão onde acontecia a oficina. Foi assim com a esquete realizada a partir do jogo *Quem está batendo?*, por exemplo.

Hoje o professor nos mostrou dois livros com atividades sobre o teatro. Uma das atividades que fizemos funcionou assim: uma pessoa bate em algum lugar (utilizamos uma mesa) com alguma intenção. A partir do som, pensamos em várias coisas e, então, improvisamos o que imaginávamos. Tudo isso resultou em outra peça. Tudo começou com uma família que já estava devendo aluguel há três meses. O filho foi para a escola, os pais saíram para trabalhar e deixaram a filha de sete anos em casa. Disseram para ela: “Não abra a porta para ninguém”. E assim ela fez. Veio um homem apertado para ir ao banheiro e ela não abriu a porta. Veio o dono da casa e ela não abriu. Seu irmão chegou da escola e os seus pais, do trabalho, e nada, ela não abriu a porta. Ao final, um policial chegou e prendeu todo mundo (Bren, 13 anos)<sup>3</sup>.

### **Ver: as experiências dos espectadores e a construção de noções teatrais**

No período em que o JFNE se desenvolveu, o grupo de participantes assistiu a dez espetáculos teatrais<sup>4</sup>. Contando com a parceria da diretora da escola, a professora Ana Beatriz Müller, eu organizava previamente as saídas, realizava o contato com os grupos teatrais, adquiria os ingressos e agendava o transporte. Em seguida, combinava a saída junto dos jovens que recebiam um termo de autorização para ciência e assinatura de seus responsáveis. Todos os espetáculos foram assistidos na cidade de Porto Alegre/RS, capital do estado, o que permitiu diversidade nas propostas cênicas assistidas devido à maior oferta de montagens teatrais em cartaz em relação a outras cidades da Região Metropolitana. A maior parte dos espetáculos foi apresentada em teatros, à exceção de dois<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Nas contribuições advindas dos estudantes em relatos escritos ou falados expostas ao longo do texto, a identificação dos participantes será feita pela sílaba inicial dos seus nomes seguida pela idade de cada um(a).

<sup>4</sup> No ano de 2014, os espetáculos assistidos foram, nesta ordem: *O Feio* (ATO Cia. Cênica), *Para sempre Terra do Nunca - A volta dos que não foram* (Cia. Teatro Novo), *Adolescer* (Cia. Déjà-vu), *Boca de Ouro* (Teatro Vestiba), *Santo Qorpo ou O Louco da Província* (Santo Qoletivo) e *Lombay* (Coletivo Das Flor). Em 2015 foram assistidos, nesta ordem: *Concentração* (Direção de Ana Paula Zanandréa), *100 formas para o amor* (Macarenando Dance Concept), *O Sobrado* (Grupo Cerco) e *Cidade Proibida* (Cia. Rústica).

<sup>5</sup> O espetáculo *Cidade Proibida* (Cia. Rústica) foi apresentado na Praça Júlio Mesquita, localizada na região central da cidade, e o espetáculo *Lombay* (Coletivo Das Flor) promoveu um percurso pelas ruas do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste da capital. Nos demais espetáculos, os teatros frequentados foram: Teatro Renascença, Sala Carmen Silva, Teatro da AMRIGS, Teatro do Centro Histórico-Cultural da Santa Casa, Teatro de Arena e Teatro São Pedro.

Nos encontros que antecederam as idas ao teatro, realizamos, na oficina, atividades que, em alguma medida, atuavam como preparadoras à recepção teatral de cada uma das montagens que seriam assistidas. Por vezes, realizamos jogos que lidavam com algumas noções teatrais; em outros momentos, conversamos sobre o tema das peças; em outras ocasiões, organizamos equipes que, no teatro, dedicariam sua atenção a determinado aspecto do espetáculo (cenografia, iluminação, figurino etc.).

As idas ao teatro possibilitaram que os participantes do Projeto confrontassem o aprendizado que vinham construindo nos encontros da oficina de teatro com o que assistiam na atuação de artistas profissionais, o que reforçou a compreensão de muitas das noções teatrais abordadas junto ao grupo. De acordo com Jacques Rancière (2012, p.15), os seres humanos aprendem “observando e comparando uma coisa com a outra, um signo com um fato, um signo com outro signo”.

Os comentários dos participantes e os trechos de diálogos que fazem referências aos diferentes espetáculos assistidos descrevem momentos de suas experiências enquanto espectadores e, sobretudo, indicam o aprofundamento que alguns deles realizaram em relação à compreensão de noções teatrais abordadas nas oficinas práticas. A respeito das noções de estar em cena e estar fora de cena, presença e marcação de cena encontramos:

**Bren (13 anos):** Eu gostei muito da música ser ao vivo.

**Na (14 anos):** Eu ficava o tempo todo cuidando deles tocando.

**Ga (14 anos):** Eram sempre os próprios atores que estavam ali e, no mesmo espaço, eles já iam para a frente [entravam em cena].

**Na (14 anos):** Eu consegui sentir a presença dos atores no palco. Eles estavam bem marcados.

Nessa conversa, os participantes demonstram ter percebido em cena as convenções estabelecidas pelo grupo que diferenciavam o espaço dedicado à cena do da técnica (sonoplastia). Ainda que durante todo o espetáculo em questão os artistas que produziam os efeitos sonoros estivessem no palco, os participantes relataram perceber a mudança de estado entre o fora e o dentro de cena.

Em seus comentários, os jovens referenciaram noções teatrais que já havíamos trabalhado na oficina, levando-me a crer que o trabalho continuado da prática e da apreciação teatral combinadas amplia o conhecimento em teatro e instrumentaliza os espectadores para a análise de espetáculos. Alguns deles identificaram nos espetáculos algumas noções desenvolvidas durante os encontros práticos, como podemos perceber neste trecho que aborda a noção de equilíbrio espacial:

**Bru (13 anos):** Eles faziam o movimento da água quando estavam empurrando o barco.

**Bren (13 anos):** Eu achei que a divisão de peso do palco estava legal.

**Eu:** O equilíbrio espacial, o espaço que era ocupado por eles?

**Bren (13 anos):** É. Teve aquela parte quando o barco onde o personagem estava indo embora e um monte de gente ficou do outro lado do palco. E, naquela parte que apareceu o Qorpo, tinha um monte de gente do lado de cá.

Outras possibilidades cênicas e noções para trocas e indicações de personagens, para ressignificação de objetos e para criação de atmosferas por meio da sonoplastia também foram percebidas pelos participantes do JFNE, como indica a sequência de trechos advindos dos diálogos realizados após as idas ao teatro exposta a seguir. Além disso, os jovens acrescentaram ao seu repertório de espectadores o conhecimento de convenções teatrais e noções estabelecidas pelos grupos para a ocupação do espaço e para utilização da cenografia em sintonia com os acontecimentos da cena, por exemplo.

**Bren (13 anos):** A troca de personagem também, que era um que arremessava a bengala para o outro.

**Ga (14 anos):** E o outro já fazia o papel. A velocidade que eles trocavam tudo. O que foi fazer o padre já colocou a manta e o cabelo para o lado.

**Bren (13 anos):** Na hora em que ele foi fazer o Doutor, ele colocou o cabelo para trás com gel.

**Bren (13 anos):** Eu achei legal o cenário porque eram só cadeiras e aquela mesa lá. E eram vários lugares que dava para a gente perceber. Aquela parte em que ele pulava a janela e alguém chamava e olhava pra baixo.

**De (13 anos):** Dava para usar bastante a imaginação.

**Bren (13 anos):** Muito legal e, mesmo não tendo paredes e coisas assim, dava para ver onde era o lugar.

**Gri (14 anos):** Por causa das cadeiras.

**Bren (13 anos):** Por causa dos movimentos. Dava para ver que era um lugar alto porque ele olhava para cima.

**Ga (14 anos):** E pelo jeito que eles tocavam nas coisas. Por exemplo, quando foi entrar no açougue, ele abriu a porta já dava para ver que tinha coisas do lado porque ele ficava olhando.

**Na (14 anos):** Aquela mesa teve bastante utilidade.

**Ga (14 anos):** Carregaram os personagens ali dentro.

**Gri (14 anos):** O noivo apareceu lá na escada da saída do mercado.

**Wes (14 anos):** Foi legal que a noiva e o noivo se beijaram com os instrumentos.

**Nat (14 anos):** A parte mais legal foi a do dentista, no início. O cenário tinha muitos objetos, bem composto. A iluminação definia cada momento da peça, na morte entrava uma luz específica. A música entrava em momentos específicos, na troca de cenário e quando algum personagem morria. Muito bom o trabalho dos atores.

**Gri (14 anos):** Gostei da porta, da movimentação das mesas. Eles trocavam a roupa em cena. Tinha a parte [com iluminação] vermelha que diferenciava das outras partes, de morte. Tem a música... quando acaba a parte, toca a música.

**Bren (13 anos):** Quando tinha cena de suspense, tocava o violino ou quando tinha som de alguém batendo na porta.

**Gri (14 anos):** Quando eles batiam na porta, eles batiam o pé.

**Bren (13 anos):** Todos batiam o pé.

**Ga (14 anos):** E na parte do som, dava para ver quando dava aquele suspense.

**Bren (13 anos):** Eu acho até que por causa da história é que os sons eram ao vivo.

**Na (14 anos):** Fica melhor, professor.

A experiência continuada e concomitante entre **jogar** e **ver** teatro permitiu observar que os jovens foram adquirindo o hábito de analisar o que assistiram nos espetáculos em diferentes aspectos, passando a apreciar montagens em função daquilo que havia de especificamente teatral em cada uma delas. O exercício do olhar dos espectadores foi o causador de mudanças de opinião em relação às preferências dos participantes por um ou outro espetáculo. Por meio do contato com novas experiências de recepção, a cada ida ao teatro, muitos dos que haviam declarado ter gostado de uma montagem apenas em função do tema abordado passaram a valorizar os espetáculos que faziam maior uso das especificidades e possibilidades da linguagem do teatro, de recursos cênicos que os surpreendiam com as formas de interpretação e caracterização de personagens, com a utilização integrada e criativa de sonoplastia e de iluminação, com o incentivo à imaginação; enfim, que apresentavam aos espectadores um vasto repertório de noções teatrais.

## **Reflexões finais**

O duplo acesso teatral promovido pelo JFNE aos participantes durante o período de realização do Projeto possibilitou a construção de diversos aprendizados em teatro. Por meio de práticas de formação de

espectadores autônomas e periféricas, o grupo entrou em contato com noções teatrais e, a cada experiência, pode ocupar os papéis de jogador e de espectador teatral. Nas atividades de leitura relacionadas aos espetáculos assistidos, aprofundamos o conhecimento relacionado aos temas abordados nas montagens (leitura horizontal) e também realizamos debates, improvisações e outros jogos tendo como ponto de partida as questões estritamente teatrais vistas em cena e que inspiraram produções cênicas do grupo de participantes (leitura transversal). A dupla experiência (jogar e ver), possibilitou analisar a relação entre os signos utilizados e os significados apreendidos tanto nos espetáculos assistidos quanto nas cenas criadas durante a realização dos jogos teatrais.

Os contratempos enfrentados durante o período de realização do Projeto (reagendamento dos dias de encontro de oficinas em função de feriados, ausência dos participantes em dias de muita chuva, dias sem aula na escola etc.) foram, na medida do possível, contornados, mas fizeram com que, por vezes, as atividades realizadas não conseguissem manter sua continuidade. Algumas cenas elaboradas em um encontro não puderam ter continuação no posterior por algum dos motivos citados anteriormente e, por isso, tornavam-se propostas abandonadas. Embora, em algumas ocasiões, não tenhamos conseguido aprofundar as discussões ou a experimentação de jogos fazendo referência a noções teatrais percebidas nos espetáculos assistidos em função de adaptações necessárias ao Projeto, a construção de noções continuou acontecendo por meio da prática de jogos teatrais na oficina.

Avalio que, no JFNE, os estudantes foram convidados a – e, em alguma medida, conseguiram – criar seu próprio vocabulário de noções teatrais. Icle (2011, p.76) observa que as noções teatrais “não são conteúdos a serem aprendidos”, pois é o “jogo entre fazer e falar, fazer e observar, fazer e refletir, [que] constitui as noções teatrais”. O autor ainda considera que

As noções são ao mesmo tempo privadas e coletivas. Elas são privadas, pois requerem um corpo e movimento em vida para existirem e são coletivas por que a natureza mesma de sua existência coincide com aquela do teatro; as noções vivem na relação com o **outro**. Não existe uma noção teatral que não seja ao mesmo tempo efêmera (sua forma se desfaz na própria existência) e compartilhada (é

necessário alguém que seja um espelho da noção, alguém que olhe para o corpo em vida que experiencia a noção) (ICLE, 2011, p.75, **grifo meu**).

Na experiência promovida pelo JFNE, o **outro**, necessário para que a noção teatral se efetive, pode ser vislumbrado tanto no coletivo de participantes que, nas oficinas, mostravam seus jogos ao olhar dos demais jogadores, quanto no conjunto de espetáculos assistidos pelo grupo. Assim, ao assistir às noções teatrais ganhando forma diante de seus sentidos, os participantes do JFNE puderam construí-las com maior propriedade. Cada espetáculo configurou-se como uma **coisa comum** (RANCIÈRE, 2002) entre os participantes, ou seja, um objeto interpretado pelos jovens e também por mim que foi analisado levando em consideração os diferentes pontos de vista e percepções. Nas conversas em grupo realizadas após as idas ao teatro, nossas impressões sobre cada montagem foram expostas e o conhecimento teatral foi compartilhado e aprendido através da ação de todos os envolvidos.

Na experiência do JFNE, foi dado aos jovens a oportunidade de aprender teatro assistindo aos espetáculos e realizando jogos teatrais. Assim, noções teatrais não foram explicadas, e sim descobertas. Aprender é diferente de compreender. Para compreender é necessário que haja alguém que explique, um mestre explicador (RANCIÈRE, 2002). Já o aprendizado advém da relação que se estabelece com um objeto. Aprender é uma conquista pessoal que leva em conta o que se descobre de um objeto a partir da própria ação. O ato de leitura do espectador é individual e é por meio dessa ação que ele exerce a sua atividade. Por meio da leitura, o espectador faz com que a cena teatral “não seja mais compreendida como obra de arte, como algo pronto, acabado, fechado para a interpretação, mas sim como objeto artístico, que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra” (DESGRANGES, 2012, p.25).

Nesse processo, o papel que cabe ao educador é o de mediar a relação dos educandos com os objetos artísticos, permitindo que o conhecimento se construa e não que seja transmitido. A ação do sujeito a partir de sua vontade e da própria inteligência – a que age por relações, comparações e experiências – conduz a sua emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2002). E quem se emancipa aprende a igualdade das inteligências, ou seja, assim

como ele ou ela aprendeu, outros sujeitos podem aprender. Não há, portanto, divisão ou hierarquia entre as inteligências dos indivíduos, nem mesmo entre as de um mestre e de um educando. Assim, “o que pode, essencialmente, um emancipado é ser emancipador: fornecer, não a chave do saber, mas a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual à sua” (RANCIÈRE, 2002, p.50).

No Projeto que apresentei neste texto e que teve suas contribuições ao ensino de teatro analisadas, busquei abordar – e propor – um nível de experiência que ultrapassa a cognição, ou seja, que vai além do se fazer presente na atividade interna de construção de significados mentais dos espectadores. Tratou-se de uma experiência que nomeei de **experiência expandida**, que atravessa o sujeito em diversos sentidos a partir do momento em que ele se dispõe a vivê-la com seu corpo e, a partir dessa vivência, compartilhar seus aprendizados com outros sujeitos. No JFNE minha intenção foi formar espectadores e, por isso, a efetiva prática teatral e o reconhecimento de noções teatrais foram propostos como forma de enriquecer a experiência do olhar e de ampliar o saber teatral dos participantes. Ao possuir conhecimento prévio do que vai ver e permitindo-se viver algo semelhante ao que foi assistido, é possível que a compreensão do espectador se torne mais ampla e que a experiência e a construção de noções teatrais e de saberes de mundo surjam de tudo aquilo que é experimentado, sentido, vivido.

## REFERÊNCIAS

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 51ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? **Urdimento**, n.17, p.71-77, set. 2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.); ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de (Org.). **Léxico de Pedagogia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para desembaçar os fios. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p. 217-228, jul./dez. 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em março de 2020.

Aprovado em abril de 2020.

Publicado em junho de 2020.