



IACÁ:

Artes da Cena

V. 6, N. 1, 2023
ISSN 2595-2781

dossiê:
**CENAS NEGRAS E SUAS
EPISTEMOLOGIAS**
Adélia Aparecida da Silva Carvalho
Emerson de Paula Silva
(Orgs.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Reitor: Júlio César Sá de Oliveira

Vice-Reitora: Ana Cristina de Paula Maues Soares

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Isan da Costa Oliveira Junior

Pró-Reitor de Administração: Seloniel Barroso dos Reis

Pró-Reitora de Planejamento: Simone de Almeida Delphim Leal

Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Steve Wanderson Calheiros de Araújo

Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Christiano Ricardo dos Santos

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação: Amanda Alves Fecury

Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Jose Caldeira Gemaque Neto

IAÇÁ: Artes da Cena

ISSN 2595-2781

Volume 6, Número 1, 2023

Editor Chefe:

Prof. Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca

Prof. Dr. Emerson de Paula Silva

Organizadores do dossiê Cenas Negras e suas epistemologias:

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho (Universidade Federal do Amapá - UNIFAP),

Prof. Dr. Emerson de Paula Silva (Universidade Federal do Amapá - UNIFAP),

Foto da capa: Espetáculo Pixaim(2012), dirigido por Emerson de Paula a partir do texto de Cristiane Sobral, realizado junto a ONG Dona Clitia, em Ponte Nova - MG. A peça foi desenvolvida dentro do Projeto Arirê Atundá, da referida ONG, com o intuito de trabalhar com jovens negros e negras a partir de 15 anos promovendo o lançamento de novos talentos no cenário teatral mineiro. Foto de Marcello Nicolato.

Design da capa: José Flávio Gonçalves da Fonseca

IAÇÁ: Artes da Cena / Universidade Federal do Amapá, Pró-Reitoria de Graduação, Departamento de Letras e Artes, Colegiado do Curso de Licenciatura em Teatro. – V. 5, n. 2 (2022). – Dados eletrônicos. – Macapá: Universidade Federal do Amapá, 2022 - Semestral

Descrição baseada em: IAÇÁ: Artes da Cena, v. 5, n. 2, 2022

ISSN 2595-2781

Modo de acesso: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/index>

1. Arte. 2. Artes cênicas. 3. Teatro. I. Universidade Federal do Amapá.

II. Pró-Reitoria de Ensino de Graduação. III. Colegiado de Teatro. IV.

Título: IAÇÁ: Artes da Cena.

Esta revista não assume a responsabilidade das ideias emitidas nos diversos artigos, cabendo-as exclusivamente aos autores. / É permitida a reprodução total ou parcial dos artigos desta revista desde que seja citada a fonte.

IAÇÁ: Artes da Cena (ISSN 2595-2781)

Editor Chefe

José Flávio Gonçalves da Fonseca

Emerson de Paula Silva, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Conselho Editorial

Ana Elvira Wuo, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Ângela Saldanha, *Centro de Investigação em Artes e Comunicação - CIAC-UAb, Univ. Aberta, Lisboa*

Emerson de Paula Silva, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Frederico de Carvalho Ferreira, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

José Everaldo de Oliveira Vasconcelos, *Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

José Flávio Gonçalves da Fonseca, *Universidade Federal do Amapá*

Raphael Brito dos Santos, *Universidade Federal do Amapá*

Juliana Souto Lemos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Leonel Martins Carneiro, *Universidade Federal do Acre, Brasil*

Mônica Vianna de Mello, *Universidade Regional do Cariri, Brasil*

Narciso Telles, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Rafael Siqueira de Guimarães, *Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil*

Romualdo Rodrigues Palhano, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Tainá Macedo Vasconcelos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Vicente Concilio, *Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil*

Wellington Menegaz de Paula, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Pareceristas

Adailson Costa dos Santos, *Instituto Federal do Tocantins, Brasil*
Adélia Aparecida da Silva Carvalho, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Anderson Barroso de Oliveira, *Pretória, África do Sul*
Bruno Quirino Peixoto, *Goiás, Brasil*
Carla Thaís Freitas dos Santos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Caio Arnizaut Riscado, *Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*
Cleber Braga, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
David Limaverde, *Fontys University of Applied Sciences, Holanda*
Fernanda Areias de Oliveira, *Universidade Federal do Maranhão, Brasil*
Francimara Nogueira Teixeira, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
Flaviane Flores Vieira de Magalhães, *Minas Gerais, Brasil*
Ítala Isis de Araújo, *Bahia, Brasil*
José Flávio Cardoso Nosé, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
José Flávio Gonçalves da Fonseca, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
José Tomaz de Aquino, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
José Raphael Brito dos Santos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Luiz Davi Vieira Gonçalves, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Luiz Augusto Martins, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Marcelo Azevedo Asth, *Centro Universitário Celso Lisboa, Brasil*
Maria Beatriz Medeiros, *Universidade de Brasília, Brasil*
Marina Brito Almeida, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Maria Edneia Gonçalves Quinto, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
Paula Gotelip, *Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil*
Renata Sanches, *Universidade Estadual de Campinas, Brasil*
Robson Carlos Haderchpek, *Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
Sarah Marques Duarte, *Universidade Federal do Paraná, Brasil*
Thaise Luciane Nardim, *Universidade Federal do Tocantins, Brasil*
Vanja Poty Sandes Gomes Menezes, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Xan Di Alexandria Oliveira Moura, *Universidade Federal da Bahia, Brasil*

IAÇÁ: Artes da Cena (ISSN 2595-2781) é um periódico na área de artes, com foco nas artes cênicas, editado sob a responsabilidade do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Amapá. Tem como objetivo contribuir para a divulgação do conhecimento, e compartilhar experiências entre a universidade e a comunidade. A submissão pode ser feita por pesquisadores, docentes e discentes com pesquisa na área para as seguintes seções: dossiê temático, artigos acadêmicos, relatos de experiência e recortes. São aceitas produções advindas de pesquisas teóricas e práticas, sobre os múltiplos olhares das artes da cena. Está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Os procedimentos de análise e apreciação dos artigos pelos pareceristas são realizados com o anonimato dos autores dos respectivos trabalhos e pareceristas, ou seja, por meio de avaliação cega. O prazo de recebimento das contribuições de artigos é de fluxo contínuo.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/index>

SUMÁRIO

EXPEDIENTE

EDITORIAL

Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Emerson de Paula Silva 6-9

Dossiê

O CORPO-VIVO DA BIXA PRETA EM CENA 10-24
Nelson Bruno Delfino da Conceição

REFLEXÕES SOBRE A EFETIVIDADE DA LEI 10.639/2003 NAS PRÁTICAS EDUCACIONAIS 25-41
Emerson de Paula, Herli de Sousa Carvalho e Luciano da Silva Pereira

O TEATRO NEGRO E SUAS TEATRALIDADES ENQUANTO TECNOLOGIA ANCESTRAL PARA CONSTRUÇÃO DE NOVAS EPISTEMOLOGIAS DO ENSINO DE ARTE NA ESCOLA 42-57
Evandro Nunes Lima, Andréia Cristina Pereira e Luciana de Souza Matias

CORPOS DESENHADOS POR ADEREÇOS, GRAFAM O ESPAÇO: pontos riscados nos Teatros Negros e nos desfiles das escolas de samba 58-73
Anderson Ferreira do Nascimento

TORNAR-SE NEGRA: relatos, memórias e experiências a partir do teatro 74-92
Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Adriana Moreira Silva

BATUQUES E BANDAIAS: performance cultural Raízes do Bolão, identidades, memórias e ancestralidade afro-amapaenses 93-108
Helder Brandão

DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA AMEFRICANO: A escrita teatral e a decolonização do Sul racista 109-122
Acevesmoreno Flores Piegaz

DOS DIÁRIOS PARA O PALCO: Considerações em torno da vida e da obra de Carolina Maria e Jesus a partir da peça Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena 123-133
Amanda Crispim Ferreira

UM OLHAR PARA O MEU QUINTAL: Reverberações cênicas postas por corpos negros/as a partir de uma “segundaPRETA” 134-146
Osmar Vanio

Fluxo Contínuo

AS VEIAS ABERTAS DO INTERIOR DE PERNAMBUCO: Reflexões sobre artistas interioranos no processo de deslocalização e políticas culturais. 147-162
Igor Lopes Wanderley

EDITORIAL: Cenas Negras e suas epistemologias

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

adeliaccarvalho@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Emerson de Paula Silva

emersondepaula@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

A Revista *laçá Artes da Cena* do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP em seu Dossiê 6, número 1 de 2023, intitulado “Cenas Negras e suas Epistemologias” coloca-se diante das emergentes discussões sobre a variada produção em Teatros Negros no Brasil, na atualidade.

Nessa edição, a Revista se propôs a reunir trabalhos relacionados às cenas negras expandidas e seus saberes enquanto produção de conhecimentos artísticos e pedagógicos, considerando as relações entre as tradições e a diáspora, corporeidades e os processos de ensinâncias e aprendizagens decorrentes dessas produções, bem como outras reflexões no tocante pluriversalidade cênica brasileira. Nesse sentido, buscamos registrar produções acadêmicas relativa às práticas cênicas negro-brasileiras, em meio à urgência de discussões que promovam a descolonização do processo formativo e artístico nas Artes da Cena.

O interesse por esse tema reforça o compromisso dos docentes do Curso de Teatro da UNIFAP em promover e divulgar reflexões sobre os teatros negros, compreendendo a cena negra como potente representação do fazer teatral no Brasil e sua história como essencial para o desenvolvimento de um pensamento descolonizador, capaz de transformar as práticas artísticas e pedagógicas na formação dos artistas e licenciandos em teatro.

O quadro de professores efetivos do Curso de Teatro da UNIFAP apresenta uma relevante presença de pessoas não brancas, o que tem influenciado diretamente na reelaboração do currículo do curso, na constante discussão das questões étnico raciais não apenas nas disciplinas específicas, mas, também atravessando todas a formação artística e pedagógica dos alunos, preparando-os para

práticas conscientes, críticas e antirracistas, o que tem refletido também nas pesquisas de TCC e práticas artísticas dos discentes, para além da universidade.

Nesse sentido, esse dossiê vem fomentar ainda mais essas discussões, em diálogo com outros pesquisadores que contribuem para a elaboração do pensamento sobre essas práticas artísticas no país.

No primeiro artigo presente nesse dossiê *O Corpo-Vivo da Bixa Preta em cena*, Nelson Bruno Delfino da Conceição, em um diálogo com a afrofabulação a partir de Tavia Nyong'ó e o conceito de escrevivência, elaborado por Conceição Evaristo analisa as particularidades que o corpo da bixa preta em cena desencadeia, a partir de um olhar sobre performances realizadas pelo brasileiro Jorge Lafond e o Cubano Carlos Martiel, compreendendo que essa presença em cena produz um *corpo-vivo* que causa uma ruptura na normatividade heterossocial.

No artigo *Reflexões Sobre a efetividade da Lei 10.639/2003 nas práticas educacionais*, o autor e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP Emerson de Paula Silva, juntamente com os autores Herli de Sousa Carvalho e Luciano da Silva Pereira apresentam uma importante reflexão sobre a aplicação da Lei 10.639/2003 no processo formativo educacional, em específico na formação em Teatro, compreendendo a importância da efetiva realização de uma educação decolonial na formação dos licenciandos que atuarão diretamente na transformação dos currículos na educação infantil e básica. Esse artigo faz-se como importante referência para disciplinas, como a do novo PPC do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP: “Educação Étnico Racial em Teatro”, bem como de outros cursos pela urgência na discussão dessas questões em relação às licenciaturas e ao movimento para a implementação da Resolução CNE/CP 1/2004.

O artista e autor Evandro Nunes de Lima, juntamente com as autoras Andréia Cristina Pereira e Luciana de Souza Matias no artigo *O teatro negro e suas teatralidades enquanto tecnologia ancestral para construção de novas epistemologias do ensino de arte na escola* elaboram uma importante discussão sobre a essencialidade da inclusão da arte negra nas escolas, promovendo a descolonização do corpo e do pensamento na construção de novas epistemologias na educação formal, buscando assim uma pedagogia que permita criar narrativas que valorizem as identidades e culturas negras e desafiem paradigmas tradicionais.

Na encruzilhada entre os Teatros Negros e a performance dos desfiles das Escolas de Samba, Anderson Ferreira do Nascimento apresenta um recorte de sua pesquisa de mestrado no artigo

Corpos desenhados por adereços, grafam o espaço: pontos riscados nos Teatros Negros e nos Desfiles das Escolas de Samba. O autor a partir das noções de corpo de adereços, corpo devoto-coreográfico e corpo pulsante volta seu olhar para duas manifestações performativas afro-brasileiras: um espetáculo teatral da Cia Espaço Preto e em um desfile da Paraíso do Tuiuti para analisar os mecanismos artísticos criados para narrar parte das histórias, das culturas e das lutas das populações negras no Brasil.

A troca de cartas entre as artistas, pesquisadoras e professoras do Curso de Teatro da UNIFAP Adélia Aparecida da Silva Carvalho e Adriana Moreira Silva é a metodologia perseguida para a elaboração do artigo *Tornar-se negra: Relatos, memórias e experiências a partir do teatro.* Nesse texto as autoras refletem, a partir de experiências pessoais, em diálogo com bell hooks, Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Adilbênia Freire Machado discutindo questões como o apagamento da memória e identidade na formação artística e pessoal de mulheres negras.

O autor Helder Brandão no artigo *Bandaias, Cantares e Danças: performance cultural Raízes do Bolão, identidades, memórias e ancestralidade afro-amapaenses* apresenta um estudo sobre a performance cultural do grupo Raízes do Bolão, analisando o corpo como linguagem expressiva das africanidades que constituem as identidades, memórias e ancestralidade afro-amapaenses na manifestação cultural do Batuque do Curiaú.

O artigo *Dramaturgias negras do pampa americano a escrita teatral e a decolonização do sul racista* do autor e Professor do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP Acevesmoreno Flores Piegaz apresenta uma consistente discussão sobre três dramaturgias negras produzidas no Sul do continente, na segunda década do século XXI: *Cavalo de Santo*, do Brasil, *La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, do Uruguai, e *No es país para negras II*, da Argentina. Para além disso o autor faz uma retrospectiva histórica que observa a produção de dramaturgias negras, nos séculos anteriores, numa perspectiva de enfrentamento ao silenciamento dessa presença negra nas regiões. O autor, em alinhamento conceitual com a concepção de amefricanidade de Lélia Gonzalez, trabalha com o pressuposto da existência de um Pampa amefricano.

O artigo *Dos diários para o palco: considerações em torno da vida e da obra de Carolina Maria e Jesus a partir da peça Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena* dialoga com a temática do Dossiê Temático “Cenas negras e suas epistemologias”, através da reflexão sobre uma peça teatral do dramaturgo brasileiro Ribamar Ribeiro que apresenta a multiplicidade de Carolinas

existentes na história dessa mulher, negra multiartista. A autora desse artigo, pesquisadora e professora do Curso de Letras da UTFPR Amanda Crispim Ferreira, reflete sobre o hibridismo dessa dramaturgia que se utiliza do metateatro ao apresentar, dentro da obra uma peça teatral de Carolina Maria de Jesus pouco “reconhecida” que mescla textos que enfatizam a diversidade da produção dessa multiartista que produziu poemas, narrativas, diários, música e dramaturgia.

A cena teatral negra da capital mineira é analisada por Osmar Vanio ator, pesquisador e autor do artigo *Um olhar para o meu quintal: reverberações cênicas postas por corpos negros/as a partir de uma “segundaPRETA”* que volta o olhar para a presença dos corpos e corpos negros/as, refletindo sobre o apagamento da memória social e cultural imposto aos grupos negros e LGBTQIA+ que, cada vez mais, reivindicam a valorização de suas histórias e de seus saberes e o direito a se contar. O autor destaca a importância de movimentos como a segundaPRETA que ao longo dos anos vem jogando luz sobre essas vidas pretas marginalizadas pela cena teatral por tanto tempo.

O último artigo dessa edição, presente na Seção Fluxo Contínuo, é *As veias abertas do interior de Pernambuco: Reflexões sobre artistas interioranos no processo de deslocalização e políticas culturais* do autor Igor Lopes Wanderley e apresenta uma importante reflexão acerca das dificuldades enfrentadas pelos artistas interioranos para se manterem na profissão, levando em conta o campo político e artístico da desigualdade cultural. O autor discute, de forma muito pertinente, os conceitos de deslocalização de Joost Smiers e o direito à cultura, conceito abordado por Marilena Chauí.

Esse dossiê reúne dez artigos que transitam nas mais diversas encruzilhadas das Cenas Negras: a história, a dramaturgia, as performances, os processos pedagógicos e artísticos aqui evocados, convidam os leitores a seguir conosco nessa relevante reflexão, compreendendo a necessidade da ampliação dessas discussões em salas de aula e salas de ensaio, se fazendo como referências pedagógicas e artísticas e fortalecendo a compreensão sobre as cenas negras e suas epistemologias.

O CORPO-VIVO DA BIXA PRETA EM CENA
THE LIVING BODY OF BLACK QUEER MAN ON SCENE

Nelson Bruno Delfino da Conceição

nelsonbrunodelfino@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo

A partir da análise de duas performances realizadas por bixas pretas, Jorge Lafond (RJ, 1952-2003) no desfile da Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, em 1990, com o enredo “Todo mundo nasce nu”, de Joãozinho 30 (MA, 1933-2011), e Carlos Martiel (Cuba, 1989) na obra *Alter ego*, de 2022, na galeria The 8th Floor em Nova York, articula-se um pensamento sobre as particularidades que o corpo da bixa preta em cena desencadeia. Entende-se aqui que a bixa preta em cena produz um *corpo-vivo* que causa uma ruptura na normatividade heterosocial. Neste trabalho, dialoga-se com a afrofabulação em paralelo com Tavia Nyong’o e a escrevivência com Conceição Evaristo para pensar as performances das bixas pretas.

Palavras-chaves: Bixa preta; Corpo-vivo; Performatividade.

Abstract

Based on the analysis of two performances performed by black queer men, Jorge Lafond (RJ, 1952-2003) in the parade of the Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, in 1990, with the plot “Todo mundo nasce nu”, by Joãozinho 30 (MA, 1933-2011), and Carlos Martiel (Cuba, 1989) in the work *Alter ego*, from 2022, at The 8th Floor gallery in New York, articulates a thought about the particularities that the body of the queer black man on stage triggers. It is understood here that the black queer on stage produces a living body that causes a rupture in heterosocial normativity. In this work, there is a dialogue with Afrofabulation in parallel with Tavia Nyong'o and writing with Conceição Evaristo to think about the performances of black queer men.

Keywords: Black queer man; Living body; Performativity.

INTRODUÇÃO

O universo das práticas cênicas protagonizadas por bixas pretas desaguam uma multiplicidade de poéticas, gestos, imagens e suportes que nas suas elaborações privilegiam o corpo como signo macro narrativo. As pesquisas em Artes da Cena que tem elaborado discursos sobre a efervescência de proposições, que assumidamente tencionam a racialidade e a sexualidade, convencionam essas ações como atos políticos de retomada e subversão do poder de operar na linguagem. Essas práticas cênicas propõem a discussão dos estratagemas do racismo, da

performatividade e da desobediência de gênero, das manifestações culturais negras e de um corpo socialmente inconveniente.

Nesse sentido, proponho duas esferas de discussão para este trabalho: primeira, que *o corpo da bixa preta é uma experiência performativa* nos espaços de encruzilhada de elementos da cultura negra e queer¹. Segunda, que a cena produzida pela bixa preta fricciona as estruturas de dominação da heteronormatividade.

Assim, proponho a terminologia *corpo-vivo* para articular a observação das práticas realizadas por bixas pretas em cena e a performatividade de seus corpos nos espaços de entremeio negro e queer.

O corpo-vivo é aquele que desobedece as configurações que lhe são atribuídas como padronagem. Que rompe com os gestos que lhe são esperados. Que propõe em si mesmo articular *imaginação* (Denise Ferreira da Silva, 2016)² e criação de vida. É um corpo que está vivo quando se desprende da *mortidão* das normas. Dos desígnios de morte que lhe são esperados. Do apagamento, silenciamento, invisibilidade, destruição, políticas de morte (MBEMBE, 2016). O corpo-vivo elabora formas de vida que se relacionam com outras formas de tempo que não lineares (MARTINS, 2021), outras sexualidades que não tecnológicas (PRECIADO, 2000), outras vidas que não as vendáveis.

¹ Buscar definir um conceito parece ser sempre um caminho travado nas impossibilidades, principalmente se pensarmos na amplitude do que guarda e transborda o queer. Em seu mais recente livro, *"O feminismo queer (2023)*, Gracia Trujillo nos aproxima dessa conversa ao apresentar um diálogo entre o queer, o feminismo e pedagogias possíveis. Ela diz "Queer se refere a essa estranheza, esse desvio da normalidade, do straight, em termos sexuais e de gênero. (...) O primeiro registro do uso de queer como insulto homofóbico é uma carta de 1894 do pai de Alfred Douglas, conhecido por acusar o escritor Oscar Wilde de ter uma relação com seu filho" (TRUJILLO, p.28, 2023). O termo parece então surgir na literatura como insulto a homens gays afeminados. No contexto brasileiro, o queer ganha outros nomes e xingamentos, mas a escolha pelo uso da palavra em inglês parece ser um caminho e um entendimento de uma luta que acontece no campo da linguagem e que se dá também pela resignificação da palavra e por operações que visam alterar o poder performativo da injúria. Trujillo continua: "Colocar em xeque o regime do normal, evidenciando que a normalidade é uma convenção social é parte do DNA do queer. Esse não encaixar é uma boa definição do queer, é um fugir, ou tentar fugir, correr distante das definições categóricas, que funcionam como caixas, onde nos colocam assim que nascemos (TRUJILLO, p.33, 2023). Definir queer seria então algo muito pouco queer, mas a história do termo nos mostra que o seu uso passou de algo pejorativo para se tornar um guarda chuva que abrigava as minorias sexuais e de gêneros. O termo é resignificado a partir dos anos de 1980 por ativistas. Queer então começa a ser pensado dentro de um aspecto político e acadêmico com o avanço da teoria queer e os estudos queer que se opõem ao binarismo e a normatividade.

² SILVA, Denise Ferreira da. "Sobre diferença sem separabilidade". In: Catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, p. 57-65, 2016. https://issuu.com/amilcar_packer/docs/denise_ferreira_da_silva

Este trabalho propõe analisar ações cênicas em que bixas pretas performam seus corpos. Busca-se discutir como se dão essas ações e em que medida, estas, produzem vida por meio da desregulação das normas e da produção na linguagem. A roda gira em diálogo com os estudos da performatividade de gênero, da desobediência de gênero, afrofabulação, escrevivência e o pensamento teórico que abrange as interceções entre ser negro e queer. A contribuição desse trabalho se dá pela necessidade de novas pesquisas que pensem o corpo da bixa preta e suas produções artísticas articuladas as discussões políticas que suas ações cênicas desembocam.

Para essa análise são convocadas as performances de Jorge Laffond no carnaval de 1990 no Rio de Janeiro e Carlos Martiel em 2022, na galeria The 8th Floor, em Nova York.

BIXAS PRETAS EM CENA

A imagem de Jorge Lafond³, no alto de um vulcão, irrompendo em seu corpo completamente nu, salvo uma leve pintura em seu pênis sem/com a menor/menor pretensão de escondê-lo, foi imponentemente pré-concebida. A intenção era justamente exibir o corpo do artista na avenida e em todos os meios de comunicação que cobriam o evento. O fato marcante aconteceu no desfile da escola de samba Beija-flor de Nilópolis, no ano de 1990, em que o carnavalesco Joãozinho Trinta promoveu uma crítica a Liesa através do enredo *Todo mundo nasce nu*. A proposta foi uma resposta à proibição da nudez nos desfiles das escolas de samba, em decorrência do desfile de Enoli Lara com o corpo despido na Escola de Samba União da Ilha, em 1989, no enredo "Festa profana". Em resposta a performance de Lafond, a Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) alterou as regras e proibiu, além de corpos nus, também corpos pintados⁴. Essa emblemática imagem simbólica produzida com a performance de Lafond, em parceria com Joãozinho Trinta, me suscita a seguinte pergunta (colocando em jogo os marcadores sociais que o

³ O artista (Jorge Luiz Souza Lima) adotou o sobrenome Lafond por conta da atriz Monique Lafond. A escrita do seu nome, geralmente segue o da atriz com um *f*, porém no seu livro autobiográfico *Vera Verão, Bofes e babados* (1999, Editora Star Brazil), seu sobrenome aparece escrito com dois *f*.

⁴ O atual regulamento da Liga, publicado em 2024, em seu artigo 26 diz: "Além de outros deveres expressos no presente Regulamento, cada Escola de Samba tem a obrigatoriedade de." Especificamente no seguinte inciso aborda a questão: "V - impedir a apresentação de pessoas que estejam com a genitália à mostra, decorada e/ou pintada;" Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/regulamento-2024.pdf>.

seu corpo articula): o que o corpo nu de Jorge Lafond em plena Sapucaí, e com transmissão nacional para a rede de televisão aberta brasileira, provocou/provoca?



Jorge Lafond como destaque no carro vulcão no enredo *Todo mundo nasce nu*, 1990. Foto de Júlio César Pereira.

Jorge Lafond foi (é / sempre será) um homem negro assumidamente homossexual que fez grande sucesso na televisão nos programas humorísticos *Os Trapalhões* (TV Globo, 1966-1991) e *A praça é nossa* (SBT, 1987-atual) representando sua personagem ícone na historiografia LGBTQIA+ brasileira, “Vera Verão”. A personagem, que a princípio é lida como um reforço aos estereótipos atribuídos ao homem homossexual afeminado, promove uma série de rupturas: 1º um homem homossexual negro no horário nobre da televisão brasileira nos anos de 1990-2000; 2º um personagem assumidamente homossexual e feliz; 3º a defesa da sua feminilidade. As articulações discursivas, subversivas e simbólicas provocadas pela personagem de Lafond requerem maiores estudos e apreciações e, portanto, não serão trabalhadas neste texto. Mas, é importante perceber as operações que o artista desempenha tanto na sua criação/atuação da personagem, quanto nas suas performances, aqui especificamente em análise no carnaval de 1990 na Beija-flor. Vale lembrar

que Lafond teve ao longo de sua vida uma intensa relação com o carnaval culminando em 2002, na Escola de samba Unidos de São Lucas, em que desfilou como rainha de bateria.

A performance de Lafond, no desfile de 1990, abre uma série de chaves de leituras. Primeiro, que provocações o seu corpo nu e afeminado causam. Segundo, o jogo de subversão das regras construído por Lafond. Terceiro, a reflexão sobre a sexualização e fetichização do corpo negro masculino homossexual. Entre as muitas possibilidades de pesquisa para escavar possíveis compreensões das chaves expostas podemos pensar, primeiramente, na percepção que os meios de comunicação atribuíram à performance de Lafond.

O jornal “O Globo”, de 27 de fevereiro de 1990, publicou a seguinte manchete sobre o carnaval carioca daquele ano: “Uma só genitália. E masculina!” A reportagem diz: “Ninguém conseguiu dizer com certeza se ele estava ou não desrespeitando o regulamento da Liga. na verdade, a nudez frontal de Lafond foi estilizada, graças a mais um truque de Joãosinho Trinta.” O truque, que o jornal sublinha em sua reportagem, torna a fantasia criada por Joãosinho para Lafond o campo do jogo para a sua performance.

No carnaval daquele ano, a Liga Independente das Escolas de Samba formou uma comissão que incluía o presidente da Liga, Capitão Guimarães, e mais 5 membros para fiscalizarem, na área de armação das escolas, se algum participante desrespeitava a norma da “genitália desnudada”. Wilson Pastor fotografava cada participante que tinha o corpo semi-nu para que depois fosse realizada uma avaliação pela comissão. Ainda naquela edição, o Jornal *O Globo* publicou:

No alto de um carro alegórico que misturava luzes, fumaça e confete, Jorge Lafond surpreendeu a todos quando surgiu na Passarela. Depois do desfile a comissão de avaliação presidida por Domingo Carvalho conclui que quanto a “genitália desnudada” tudo não passou de uma fantasia.

Em reportagem do Jornal do Brasil, publicada em 05 de março de 1990, Lafond diz: “No ano passado, logo que imaginou o enredo, Joãosinho me convidou para sair nu. Mas, a poucos dias do desfile, proibiu-se a genitália desnuda e ele resolveu colocar um adereço, escondendo e ao mesmo tempo não escondendo minha genitália”. No carnaval do ano seguinte, Lafond performa uma resposta a repercussão do polêmico desfile conforme reportagem do Jornal do Brasil de 13 de fevereiro de 1991:

Genitália - Jorge Lafond conseguiu dar a melhor resposta à Liga, que proibiu este ano a exibição de sua genitália. Do alto do carro alegórico do Império Serrano, Lafond escondeu a tão comentada genitália, que fez sucesso no carnaval do ano passado, atrás de uma placa de trânsito que, sem dizer nada, dizia tudo. O sinal de trânsito impedido transformou-se no mais perfeito símbolo de censura no carnaval.

O carro alegórico, intitulado Vulcão, torna-se na avenida do carnaval carioca quase um altar. Uma espécie de santuário, ou pódio, que em sua superfície apenas o corpo de Lafond se reverencia e anuncia. As cores do carro remetem ao momento em que a erupção incendeia em tons amarelados e vermelhos. Vulcões são como pequenas fendas que riscam a superfície terrestre e possuem a capacidade de expelir algo que está no interior do planeta. Uma abertura que expelle gases e material magmático. A metáfora parece já está dada. Seria o corpo de Lafond essa rasura no campo já sedimentado? Seria sua performance capaz de expelir os gases que se amontoam no interior do nosso chão comum? Na parte inferior do carro, mulheres negras trajando adereços brancos e com os seios desnudos. Enquanto Lafond acende de forma etérea no topo do vulcão, se colocando quase que olho no olho com o público, irrompe também a questão: Quem é o público que ali o contempla? Que papel os corpos desses artistas desempenham nesse jogo? Para quem e como essas imagens são vendidas?

Em determinado momento, o carro vulcânico é tomado por rajadas de fumaça que complementam a alegoria com o seu efeito especial. Assim, ao som do samba, composto por Betinho, Jorginho, Bira, Aparecida, que branda, “Vestiu a frente / Cobriu atrás / Por baixo dos panos / Sacanagem”, Lafond desempenha uma espécie de ode ao seu corpo despido e denuncia a hipocrisia do consumo, e fetichização, do corpo negro ao mesmo tempo em que desafia a proibição da nudez através de um jogo performativo de forma escancarada no maior meio de comunicação brasileiro até então.

O jogo performativo de Lafond se dá através da entrega de seu corpo nú para o deleite dos seus observadores ao mesmo tempo que ele realiza o desmascaramento do fetiche e do desejo que se atrela ao proibido. O corpo negro ali exposto é o objeto da admiração, do desejo, do escárnio, do condenável e do pecado. A sua performance incendia, desbaratina, desarticula e faz dançar em ritmo de samba os diversos discursos que orbitam o corpo negro, masculino, homossexual e afeminado. Esse é o corpo de Lafond: bixa preta em festa, poesia, denúncia e amor. Se o bordão da sua personagem Vera Verão nos instigava com sua autoafirmação “Epa! Bicha não”, agora nos apropriamos da injúria para produzir, ou reatircular, o discurso sobre ser bicha e, portanto, a grafia se modifica, pois o sentido é alterado. Aquilo que é o motivo do escárnio torna-se o sentido do

prazer e do amor. E essa operação na linguagem, possivelmente, há de ser uma das estradas para os pés que buscam em bando a cura.

Bixas pretas refere-se a pessoas negras dissidentes sexuais que reelaboram este termo, usado contra elas de forma pejorativa, através da construção de outros imaginários possíveis, o que Judith Butler chama atenção como o “poder de mobilização da injúria” (2019). Bixa preta, grafada com “x”, propõe um ato de rebeldia na própria linguagem (Fernando Luís Morais, 2022) e como já apontava Neuza Santos Souza, “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (1983).(CONCEIÇÃO, 2023)⁵

A performance de Lafond, nesse ponto, parece desempenhar uma desarticulação no discurso que sobre o corpo da bixa preta recai. Não há ali a vergonha, o medo ou a angústia de expor seu corpo na passarela presencial e televisiva, mas ao contrário, percebe-se a alegria, o regozijo e o compartilhamento do que é condenável. O seu corpo em performance é sua obra de arte máxima ofertada. A fissura vulcânica lafondiana está operando no chão duro das verdades sedimentadas do discurso. Novos significados são atribuídos nessa dança na linguagem através da provocação performativa produzida. E se esse corpo, objeto de destruição e morte até então, fissura os discursos através do prazer, da alegria e do amor, podemos dizer que esse corpo produz vida?

Em *A ordem do discurso* (1996), Foucault interroga: onde está o perigo do discurso e da sua proliferação? A sua análise de como os discursos se organizam e se manifestam e que efeitos geram dentro das sociedades nos alerta que quem domina o discurso, domina os mecanismos de poder e, por consequência, domina também os corpos. Entendendo aqui discurso não apenas como fala, mas como formas de manter, transmitir e articular ideias em qualquer campo de comunicação.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p.8-9).

Que nova escrita o corpo bixa preta de Lafond em performance nos apresenta? Como sua vida, vivência, existência em cena produz uma história diferente? Que poesias sua performance produz enquanto gera fissuras nas políticas de morte produzindo vida? Essas são questões que aqui se apresentam como portas para que novas possibilidades de pensamento sejam tecidas nos fios da negrura que nos abraça. Tavia Nyong’o nos diz que “a arte pode perturbar os edifícios da dominação” (NYONG’O, p.27). O corpo da pessoa negra foi (é) considerado um objeto e desejo de dominação através da sua força de trabalho, sexualidade, venda, comercialização, destruição,

⁵ Este trecho faz parte do texto em desenvolvimento pelo autor “A produção poética de bixas pretas na cena contemporânea” a ser publicado em 2023.

aprisionamento e vinculação ao mal. A arte da performance retoma o corpo como lugar de criação, produção poética e geração de vida. Sendo o corpo um lugar em que o valor da pessoa negra foi reduzido (NYONG'O, p.26).

Neste sentido, Stuart Hall, em entrevista concedida a Sunil Gupta, menciona algumas das questões postas aqui em discussão, a partir da performance de Jorge Lafond, em relação a Genitália desnudada. Hall tece algumas considerações sobre o trabalho desenvolvido por Robert Mapplethorpe (1946 – 1989), fotógrafo americano que em dezembro de 1986 tem publicado um livro com fotografias de homens negros nus com o seu órgão genital em destaque, “The Black Book”.

Hall comenta que essa obra desperta nele uma dupla postura, por um lado existe a sensação provocada por algo que ele considera como “a capacidade de sentir identificação e desejo em relação ao corpo negro” (GUPTA, 2018, p. 171), um considerável progresso para a época da publicação do livro, por outro lado, esse mesmo trabalho é margem para que Hall fale sobre “apropriação do corpo negro” através da sua “exotização”. Que corpo negro é esse representado por Mapplethorpe? Truncado, sem cabeça, focado apenas no pênis, sem identidade, restando apenas sua fetichizada genitália. O que se percebe nesse diálogo, é que apesar destes pontos tipificadores, Hall não deixa de acentuar a importância dessa obra, analisada brevemente por ele, mas deixa explícito como a construção dessas fotografias se compõe a partir de um olhar específico, para isso, o contrapõe com o trabalho de Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), fotógrafo nigeriano. O trabalho do artista negro Rotimi, mesmo contendo traços de Mapplethorpe, provoca em Hall outro caminho perceptivo ao dizer: “me dá a sensação oposta. Me dá a sensação de radiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva.”(GUPTA, 2018, p. 172). Nashwah Ahmed, ao realizar uma pequena análise do trabalho de Rotimi, a partir de uma exposição na Kathleen O. Ellis Gallery in Syracuse, New York, no outono de 2015, considera que:

É importante notar que suas fotografias são muito mais do que uma mera exibição com valor de choque ou uma forma elaborada de auto-expressão. Elas são uma representação da riqueza e diversidade de seu passado, uma narrativa visual de suas próprias experiências pessoais. Nas próprias palavras de Fani-Kayode, “É a fotografia, portanto - fotografia negra, africana, homossexual - que devo usar não apenas como um instrumento, mas como uma arma se quiser resistir a ataques à minha integridade e, de fato, à minha existência em meus próprios termos”. (Rotimi Fani-Kayode, 1988 apud AHMED, 2016, p.50. Tradução nossa).

Rotimi nos diz, portanto, que ao rearticular os significados da linguagem e operar uma fissura no discurso com sua proposição fotográfica, ele utiliza aquilo que é o objeto do fetiche, e da abjeção, como arma para resistir. A sua existência passa a ser escrita em seus próprios termos. O autor do

texto sobre o seu corpo, sua existência, sua vida em vivência é ele mesmo. Aqui existe uma intencional aproximação ao conceito de *Escrevivência* de Conceição Evaristo. A autora relata que o termo surgiu em meados de 1994, durante sua pesquisa de mestrado na PUC, em que ela realizava o seguinte jogo: “a palavra *escrever* e *viver*, se *ver* e culmina com a palavra *escrevivência*. (EVARISTO, 2020). Ela diz que *escrevivência* "é uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera." (EVARISTO, 2020).

O fetiche em torno da sexualidade, e esperada masculinidade dos homens negros, é colocada em tensão pelo artista cubano da performance Carlos Martiel com a obra *Alter ego* (2022), em que ele realiza o seguinte programa performativo (FABIÃO, 2013)⁶: I am lying down on a pedestal with my head veiled under a silk scarf. Visitors individually choose whether to uncover it or not, in order to reveal my face covered in makeup.⁷ Sobre a performance, em seu site oficial, o artista diz:

Esta performance reflete sobre a construção da masculinidade, como ela é compreendida socialmente e as implicações e efeitos que ela tem sobre as pessoas de cor. *Alter ego* refere-se ao estigma e representação de um homem negro homossexual e queer para além das concepções heteronormativas.⁸

⁶ FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276> >.

⁷ Tradução livre: Estou deitado em um pedestal com a cabeça coberta por um lenço de seda. Os visitantes escolhem individualmente se querem descobri-lo ou não, para revelar meu rosto coberto de maquiagem. Disponível em: <http://www.carlosmartiel.net/alter-ego/> acesso em 27/07/2023.

⁸ Disponível em: <http://www.carlosmartiel.net/alter-ego/> Acesso em 27/07/2023.



Carlos martiel - Performance Alter Ego, 2022. Foto de Phillip Andrew Iglesias.

A performance Alter ego foi realizada no dia 18 de junho de 2022 na The 8th Floor, em Nova York, como encerramento da Articulating Activism. Os trabalhos artísticos realizados por Jorge Lafond e Carlos Martiel apresentam a distância de 32 anos de suas realizações. Lafond desfilou pela Beija-flor em 1990 e Martiel realizou sua performance em 2022.

As ações dos performers colocam o corpo como centralidade da performance. Lafond desloca o olhar da observação para seu órgão genital, enquanto Martiel convoca uma investigação no seu rosto. Os artistas utilizam como recurso, para um chamamento a partes do corpo que

desejam atenção, um jogo de esconder e mostrar. Atiçam o seu espectador/performer *espectoperformer* com o mistério. Lafond cria a dúvida se seu pênis está coberto ou desnudo e Martiel, ao colocar um tecido sobre o rosto, exige uma ação física para revelar aquilo que está escondido. Os trabalhos dos artistas desvelam sua feminilidade, seja nos gestos ou na elaboração de traços corporais através da pintura - signo considerado feminino na maior parte das culturas que compõem o ocidente.

Os trabalhos apresentam um olhar específico da bixa preta sobre o seu próprio corpo e na escolha de expor esse corpo como um suporte narrativo como podemos perceber no trabalho de Rotimi. A bixa preta escolhe contar uma história e a história que decide contar, diferente do exemplo de Mapplethorpe, trazido por Hall. A narrativa não passa por outro crivo que não aquele que a bixa escolhe como ponto de vista, mesmo que esses pontos de vista possam ser enxergados de formas múltiplas. No caso de Lafond, o mesmo está inserido dentro de um enredo criado por um carnavalesco com uma intencionalidade que vai para além dele, porém a performance que o seu corpo desempenha é dele. Aqui o conceito de conceição Evaristo de *escrevivência* ganha uma nova porta de abertura, pois não se trata apenas de mero exercício de escrita, mas sim um exercício que acontece no âmago da sociedade colonial. Uma escrita que se faz através do corpo inteiro e reage a cultura hegemônica percorrendo trilhas e caminhos de memória de corpos negros. (Fabiana de Lima, 2020)⁹ Cria-se assim no corpo em performance da bixa preta um movimento de autoria ancestral e de convocação a uma ação política. O corpo da bixa preta em performance reclama uma vida e vida no seu sentido amplo, uma vez que a sua vivência, por romper as normas de gênero e raça, não recebe da sociedade a credencial de humana. (LEAL, 2021)

Jorge Lafond e Martiel criam um novo corpo a partir do seu próprio corpo e estabelecem um diálogo com os suportes da ficcionalização através de um jogo entre a mentira e a verdade, ou melhor, entre o falso e o verdadeiro. Afrofabulam como uma articulação “tática de um mundo que é, do ponto de vista da vida social negra, já falso. É um movimento insurgente – diante de uma antinegritude intransigente e sempre mutante – em direção a algo mais, algo outro, algo mais.” (NYONG’O, 2018).

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEc9XpvJyOF/> Acesso em 25 de julho de 2023.

O conceito de Afrofabulação é pensado por Nyong’o dentro do campo da imagem fílmica de Crystal LaBeija, a partir da reflexão filosófica de Henri Bergson, mas aqui será articulado de uma forma mais ampliada para dar conta da performatividade que existe na experiência de ser bixa preta.

Existe no trabalho desses artistas bixas pretas uma proposta de interrupção, de corte no que está estabelecido, portanto um chamamento de vida. A produção de um corpo-vivo como uma forma de alerta para uma existência de morte que opera e regula o direito à vida e os meios de vida. Regulações que são dadas no campo da linguagem e na materialidade física e nas urgências que florescem o real. Os artistas não conseguem alterar a realidade, mas através dos seus corpos bixa pretas em performance promovem uma quebra, assim “eles sobrevivem por meio de estratégias e táticas performativas e narrativas que extraem de um repositório feminista negro e queer de contra-conduta. (NYONG’O, 2018)

Essa ideia de criação diante da ausência ou violência do arquivo é justamente o que informa o conceito de fabulação crítica em Saidiya Hartman. Especulando a partir das fissuras dos documentos históricos sobre a vida precária e descartável das mulheres negras escravizadas, Hartman se pergunta como narrá-las sem repetir o gesto de violência que marca a sua existência? Sua resposta é a criação de um método-programa que questiona, reordena, desierarquiza os elementos básicos da história e dos seus eventos. Um programa que coloca em evidência a ficcionalização histórica construída a partir de pontos de vista e fontes social e racialmente localizadas (FREITAS, 2020).

A escrevivência e a afrofabulação nos ajudam a pensar os corpos de Lafond e Martiel em performances que acontecem dentro do amparo da arte. Mas é possível pensarmos nos corpos das bixas pretas que no seu cotidiano articulam esses conceitos nas encruzilhadas entre a cultura negra e os espaços queer. Essas bixas pretas criam para si um corpo que performar signos que interrompem os desígnios de morte que recaem sobre elas.

O pesquisador Bruno Felipe, em sua pesquisa de mestrado sobre o documentário de Marlon Riggs *Línguas Desatadas* (1989), nos apresenta uma leitura interessante do conceito de Afrofabulação que nos ajuda a pensar sobre as performances de Lafond e Martiel. Os conceitos de fabulação e função fabuladora elaborados nas obras dos filósofos franceses Henri Bergson e Gilles Deleuze são atualizados por Nyong’o e aproximados de teorias tais como as de feminismos negros, pós-humanistas, decoloniais, dos estudos queer e da queer of color critique¹⁰.

¹⁰ Em tradução literal “Crítica Queer de cor”.

A estrutura da pesquisa é baseada no reposicionamento de momentos em que ‘Subversões negras da conformidade sexual e de gênero mostram-se excessivas, desordeiras, ou simplesmente ininteligíveis para um olhar externo. (...) O prefixo “afro-”, relativo à África ou de origem africana, não é tanto uma convocação a análises de atos de fabulação de pessoas negras ou de origem africana quanto uma tentativa de dar forma a uma linhagem ou coleção de hackeamentos do mundo antinegro por pessoas racializadas e dissidentes de gênero e sexualidades que, sabendo que as regras não foram feitas em seu favor, pelo contrário, encontram a forma perfeita de responder à opressão – muitas vezes fazendo uso da sátira e do deboche (SILVA, 2021, p.71).

Os exemplos apresentados no texto de Nyong’o parecem mostrar que a espinha dorsal da afrofabulação seria o poder da *personagem* de jogar com uma ideia de representação. O jogo performático que é criado por essa agente “revela os poderes do falso para criar novas possibilidades” (NYONG’O, 2014, p. 71).

O CORPO-VIVO DA BIXA PRETA

As estratégias do racismo, que estruturam as sociedades capitalistas ocidentais, somadas à hegemonia do sistema normativo heterossocial criam elaboradas artimanhas de uma existência de morte para determinados grupos sociais. As bixas pretas manobram através da performatividade de seus corpos, alvos diretos do desejo da *mortidão*, criação de vida ao operarem uma ruptura nessa engenharia. O seu corpo-vivo provoca o ranger de dentes que é a metáfora maior para o medo da cisnormatividade. O corpo-vivo da bixa preta é uma busca pelo fim do mundo; “o mundo da branquitude, o mundo da cisgeneridade, o mundo adultocêntrico, o mundo capacitista, etc.” (LEAL, 2021) O corpo-vivo da bixa preta é a denúncia de que o mundo está adoecido pelo sistema colonial. Rearticulando e criando novas narrativas, novas histórias, novas perspectivas, novos significados a bixa preta, como uma proposição afirmativa de vida, é uma abertura vulcânica que promove a erupção da podridão que sustenta as maquinarias sanguessugas de nossa força de trabalho, de nossos desejos, nossos corpos, nossos pensamentos, nossa autoimagem e nosso amor próprio.

Grafado com “x”, “bixa-preta”. Constituída da expressão depreciativa normalmente usada como xingamento e ofensa a gays afeminados, e da palavra não menos pejorativa para se referir a sujeitos negros, o novo vocábulo, formado por justaposição, aponta para as dimensões renovadas do gênero e da raça (MORAIS, 2022).

As performances realizadas por bixas pretas indicam que a interrupção pode gerar vida. Que no solo concretado da normatização é possível brotar flores e fissurar as estruturas. A fabulação promove lacunas no fluxo do tempo e os atos de afrofabulação promovem um hackeamento dos códigos de um mundo antinegro (NYONG’O, 2018). O corpo do homem negro afeminado,

considerado descartável, fetichizado e motivo de deboche, é afrofabulado e gerador de vida através de práticas que podem ser consideradas como políticas de resistência e de invenção de novas realidades, de novos mundos. Mas, principalmente, como operações que possibilitam a existência em um mundo que nega o seu direito à vida. É sabido que as políticas de morte operam através de um “conjunto de relações de força multilaterais” (FOUCAULT, 1999)¹¹, ou seja, as estruturas de poder não estão centralizadas enquanto coisa ou substância, mas operam de forma difusa se escamoteando e estruturando as mais diversas instituições que formam o conjunto do tecido social. Assim, se através da criação de imaginários na linguagem, os corpos das bixas pretas são relegados à terceira zona (MBEMBE, 2016) como objetos e abjetos, uma vez que essas estruturas de poder impedem essas pessoas de serem consideradas sujeitos e ditam que seus corpos são descartáveis, através da linguagem as bixas pretas também criam, geram vida e fissuram as máquinas de *mortidão*.

REFERÊNCIAS

AHMED, Nashwah (2016) "Rotimi Fani-Kayode (1955-1989)," **Intertext**: Vol. 24 : Iss. 1 , Article 18. Disponível em: <https://surface.syr.edu/intertext/vol24/iss1/18>.

SILVA, Bruno Felipe Duarte. **Da línguas desatadas** – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)- Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2021.

EVARISTO, C. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org.). **Escrevivência: a escrita de nós**: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina de Comunicação e Arte, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: **Pensar o documentário** [recurso eletrônico]: textos para um debate. RICARDO, Laécio (org). Recife: Ed. UFPE, 2020.

GUPTA, Sunil. Tradução Liv Sovik. Stuart Hall – **Sobre fotografia**. Dossiê Racismo – revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos – ISSN 2175-8689 – v. 21, n. 3, 2018.

¹¹ Foucault, M. (1999). Em defesa da sociedade: Curso dado no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes.

LEAL, Dodi Tavares Borges . Fabulações travestis sobre o fim. **CONCEIÇÃO/CONCEPTION** REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA , v. 10, p. e021002, 2021.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte e ensaios**: revista do PPGAV/EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAIS, Fernando Luís de. Traduzindo a bixa-preta: imbricações interseccionais na poética de Thomas Grimes. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 38, e3804, 2022.

NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations**: The Queer Drama of Black Life. Nova York UP, 2018.

Artigo submetido em 29/01/2024, e aceito em 14/03/2024.

REFLEXÕES SOBRE A EFETIVIDADE DA LEI 10.639/2003 NAS PRÁTICAS EDUCACIONAIS
REFLECTIONS ON THE EFFECTIVENESS OF LAW 10,639/2003 IN EDUCATIONAL PRACTICES

Emerson de Paula

emersondepaula@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Herli de Sousa Carvalho

herli.sousa@ufma.br

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Luciano da Silva Pereira

luciano.profufmt@gmail.com

Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT

Resumo

Este artigo procura apresentar reflexões sobre a Lei 10.639/2003 no processo formativo educacional contextualizando sua contribuição na Educação e em específico, sinalizando reflexões junto a sua presença e efetivação em cursos superiores, com destaque a formação em Teatro promovendo abordagens da questão racial e seus saberes enquanto produção de conhecimentos artísticos e pedagógicos

Palavras-chaves: Lei 10.639/2003; Formação; Ensino Superior, Teatro.

Abstract

This article seeks to present reflections on Law 10,639/2003 in the educational training process, contextualizing its contribution in Education and specifically, signaling reflections along with its presence and implementation in higher education courses, with emphasis on training in Theater promoting approaches to the racial and their knowledge as the production of artistic and pedagogical knowledge.

Keywords: Law 10,639/2003; Training; Higher Education, Theatre.

Palavras Preliminares

Neste texto estamos apresentando três tópicos de ponderações tendo em vista primeiramente uma conversa sobre a Lei nº 10.639/2003, de que forma está presente nos currículos e na formação docente; como esta formação profissional traz seus reflexos na Educação Básica e Superior; e, as competências técnicas e pedagógicas que conjecturam nas práticas por uma sociedade educativa a favor da educação para as relações étnico- raciais. Embora a mencionada legislação tenha sido ampliada pela Lei nº 11.645/2008 para a inclusão do conhecer a história e

cultura afro-brasileira e indígena, nossa ênfase abrangerá especificamente a história e cultura afro-brasileira pelo fato de que nosso pertencimento nos permite expressar tal escolha.

Partindo do nosso lugar de fala como profissionais docentes e militantes da causa negra, temos discutido e amadurecido ponderações que propiciam elementos básicos para esclarecer e fundamentar o corpo teórico sobre as relações étnico-raciais a partir de conflitos interiores e sociais gestados na realidade. As instituições educativas são canais essenciais para a realização de projetos que discutem a história de si, de nosso povo e de elementos que constituem as identidades culturais que perfazem as histórias negras.

Estamos no ano de 2021 em meio a uma pandemia mundial da COVID-19 que atinge um cenário caracterizado pelos avanços técnico-científicos globalizados e mais fortemente impulsionado por força de uma sociedade informacional. Neste cenário, destaca-se um aspecto relevante uma busca grandiosa pelo respeito à diversidade e, conseqüentemente, às diferenças. De modo que a promoção de oportunidades propulsoras de transformações que eliminem as desigualdades sociais, mais evidentes entre os diferentes pelo viés de práticas educativas, são possíveis na medida em que conhecemos a história da população negra e lutamos para revertermos posturas preconceituosas ainda vigentes na sociedade brasileira.

A problemática que continuamos refletindo pode ser justificada pelo desconhecimento por parte de grande maioria de docentes sobre o conteúdo da Lei nº 10.639/2003 o que dificulta a efetivação de práticas educativas mais que multiculturalistas primando pela interculturalidade, contudo, podemos contribuir através de atividades que estejam promovendo o conhecimento da temática e realizando ações que evidenciam currículos reveladores de respeito pela diversidade cultural.

Conversando sobre a Lei nº 10.639/2003

Entendemos ser uma possibilidade normativa de que os conteúdos sejam efetivados nos espaços educativos como um conjunto de direitos que continuam sendo relegados e se apresentam na adoção de políticas públicas e estratégias educativas a fim de garantir o respeito individual e coletivo pela diversidade e pela diferença.

Objetivamos averiguar marcos legais que historicizam a vida da população negra até acercar-nos com a proposta de efetividade da Lei para a ressignificação da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas instituições educativas.

Para tanto, entendemos que a vida das pessoas negras no Brasil passa pelas leis que normatizavam certas proibições como legado do período escravocrata de 1534 até 1888, e que não permitiam nenhum tipo de direitos aos escravizados tendo como destaque o Código Criminal do Império (1830), a Lei de Extinção do Tráfico de Escravos (1850), a Lei do Ventre Livre (1871), a Lei do Sexagenários (1885), e, a Lei Áurea (1888).

Considerando que de acordo com Carvalho (2005, p. 30) “o escravo não tinha existência legal, exceto quando cometia um crime; então era punido com os rigores da Lei como as demais pessoas”, é manifesto que os modos de produção estavam centrados nas opressões vivenciadas pelos africanos escravizados que iam do sentimento de sentirem-se objetos, pelo fato de terem sido comprados, e das demais formas de coerção na vida diária pelos senhores e seus ajudantes dominadores. Assim, a realidade imersa na pobreza e marginalidade, assimilando as ideologias de cunho europeu, do trabalho compulsório e as extremas desigualdades representadas em formas de violências vão se acentuando, e exigem rebeldias coletivas que se apresentam em novas configurações de lutas diárias.

Perpassamos pelo conhecimento de leis contendo conteúdos humanistas no período da pós-abolição e são expressos com a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), a Lei Afonso Arinos (1951), a Carta Africana dos Direitos Humanos (1981), a Constituição da República Federativa do Brasil (1988). De igual modo destacamos outras ações alternativas de luta enquanto caminhos legais que asseguram direitos à população negra no Brasil através de instrumentos como Leis, Decretos, Códigos, Projetos de Lei, e outros direitos conquistados em Cartas, Conferências, Declaração e Programas direcionados aos direitos do povo negro.

Enfim, destacamos a Lei nº 10.639 (BRASIL, 2003) que prima pelas políticas educativas na contemporaneidade e nos assegura elementos fundamentais para trabalharmos na desconstrução de problemáticas, por exemplo, explícita nas “formas de desqualificação: apelidos depreciativos, brincadeiras, piadas de mau gosto sugerindo incapacidade, ridicularizando seus traços físicos, a textura de seus cabelos, fazendo pouco das religiões de raiz africana” (BRASIL, 2004, p. 233), dentre

outras posturas e atitudes racistas que estigmatizam a população negra na sociedade em pleno século XXI.

A Lei 10.639 altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394 de 20 de dezembro (BRASIL, 1996) para estabelecer as diretrizes e bases da educação nacional com a inclusão da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” nos currículos, traduzindo a obrigatoriedade de estudar conteúdos necessários para as exigências atuais com base num olhar diferenciado aos novos tempos. Essa demanda do Movimento Negro representa para a comunidade afro-brasileira uma luta diária pelo reconhecimento, valorização e afirmação de direitos educacionais em que as raízes transatlânticas de África se ramificam nas diásporas ao encontro de frutos advindos de saberes ancestrais.

De modo que a Lei é historicamente uma reivindicação do Movimento Negro que entende por meio de suas lutas que a exclusão secular da população negra nega os direitos de participação nos/dos bens sociais, culturais, educacionais e econômicos advindos do trabalho histórico que nossos antepassados e descendentes realizaram e prosseguem realizando em favor da formação social do Brasil.

Dessa forma a Resolução nº 1, de 17 de junho de 2004, institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. E, traz uma alteração fundamental ao acrescentar a palavra “Africana” que faz toda a diferença no nosso olhar: o ponto de partida agora é em África. Assim, muda o paradigma de todo o processo educativo que iniciava nos navios negreiros com toda a fatalidade de sofrimentos desumanos que fincava no chão da escravização todas as formas possíveis para semear medo, crueldade e a servidão como elementos de desrespeitos e discriminações, e, desta forma, podemos construir uma nova História a partir da ressignificação de tantas outras histórias deveras contada presentemente com a força ancestral, e que fortalece a necessidade da desconstrução de ideologias dominantes preconizadas como dogmas sociais.

Os conteúdos a serem estudados e discutidos incluem “o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro” (BRASIL, 2003). Esses conteúdos precisam ser incorporados igualmente nos cursos de formação inicial e continuada de docentes como garantia de que a educação das pessoas negras valorize acima de tudo o patrimônio histórico-cultural afro-

brasileiro construindo competências e conhecimentos que assegurem uma real compreensão de nosso lugar de pertencimento étnico-racial.

Assim, as práticas educacionais se coadunam com as políticas públicas de Estado para fazer uma luta democrática em que todos os segmentos sociais possam refletir suas ideologias e alimentar os diferentes níveis, modalidades, espaços e tempos de reaprender pela educação das relações étnico-raciais para além da sala de aula.

A necessidade de incluir no calendário nacional o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra” (BRASIL, 2003) traduz uma luta do Movimento Negro que compreende a necessidade de irmos para além das negações identitárias da população negra. E, assegurarmos com um dia D de manifestações organizadas com denúncias das mazelas geradas pelo passado escravista, de debates organizados em torno de nossas pautas, e de anúncios potencializados em movimentos que se formam em redes de solidariedade e de superação coletiva.

A visibilidade da população afro-brasileira e as possibilidades de expressão do pertencimento étnico que foram ganhando lugar em eventos pontuais mediados por datas comemorativas, atualmente ganha terreno forjado pela implementação de um processo gradativo de fazer conhecer e expressar discussões sobre o que é ser negro no Brasil, o que é construir consciência negra gestado em movimentos que se fizeram voz para nos dar conhecimento da República de Palmares, e tantos outros territórios quilombolas que fazem ecoar valores civilizatórios perfazendo a urgência de ressurgir diariamente as tradições ancestrais de nossas origens.

Destarte, o Parecer do Conselho Nacional de Educação / Conselho Pleno nº 03 (BRASIL, 2004) afirma a necessidade de políticas de ações afirmativas de reparações, de reconhecimento e de valorização da história, cultura e identidade negra, de modo que, ao se entrelaçarem com as políticas curriculares colaboram com o combate ao racismo e as discriminações que atingem o povo negro. Entendemos que as políticas de ações afirmativas se organizam enquanto um “conjunto de ações políticas dirigidas à correção de desigualdades raciais e sociais, orientadas para a oferta de tratamento diferenciado com vistas a corrigir desvantagens e marginalização criadas e mantidas por estrutura social excludente e discriminatória” (BRASIL, 2006, p. 233) que requer vivências autênticas.

Neste sentido, discorreremos sobre a temática que a nosso ver orienta a construção de conhecimentos que vão possibilitar a vivência da *práxis* tão almejada para então fazer valer a efetividade das leis de cunho educativo em nossas instituições de aprender.

A Lei nº 10.639/2003 nos currículos e na formação docente

Não se pode negar que o período colonial deixou resquícios em todos os campos socioculturais, marcando as populações historicamente marginalizadas que ainda sofrem as influências das marcas da violência colonial na construção mental abarcando comportamentos, modos de produzir conhecimentos, estética, religiosidade e subjetividade. Desta forma, algumas questões nos instigam a pensar de que maneira podemos desconstruir tais violências coloniais no campo da educação; a pensar formas outras de se produzir conhecimento; e, para além disso, nos indagamos em como organizar uma *práxis* fora da curva estrategicamente elaborada pelo colonialismo?

A religião, a dança, os ancestrais, os hábitos, autores e autoras, as concepções sobre a população negra e os povos indígenas foram, na imensa maioria do tempo, silenciadas e/ou esquecidas, tanto que não constam nos livros didáticos de história ou de qualquer disciplina curricular. Quando as encontramos nos livros, estes sujeitos são sempre vistos como o outro, o estranho, o exótico, o folclórico. Existimos em uma sociedade heterogênea e conflitante, relativamente a gênero, raça, religião, pessoas com deficiências combinando com a pluralidade cultural. Refletiremos que no contexto da escola, seria relevante reconhecer a educação a partir da interculturalidade e desconstruir o currículo eurocêntrico, repaginando-o enquanto possibilidades de vínculos harmoniosos e humanitários, com novas formas de interpretar as práticas pedagógicas sem hierarquizar as pessoas.

Além disso, a escola enquanto detentora de um currículo eurocêntrico, ainda permite o silenciamento da cultura e manifestações dos grupos que historicamente foram excluídos. Assim, a educação escolar persiste em difundir e consolidar uma cultura comum de base ocidental inviabilizando saberes, cores e crenças (Candau; Russo 2010). O contraponto a essa situação, ainda posto nos dias atuais, consiste no desafio de desconstruir essa visão em prol de uma concepção de educação decolonial, de forma que, as pessoas se percebam como sujeitos históricos no

deslumbramento da tomada de consciência de si e do “outro”, cujos feitos a história oficial quase nunca registrou. Ao contrário, negou-lhes por muito tempo seus nomes, suas lutas, a riqueza de seus saberes e os contextos adversos em que heroicamente atuaram e atuam. Dessa forma, é preciso pensar nas políticas educacionais existentes para discutir a diversidade, sobretudo, as relações étnico-raciais nos espaços educativos, possibilitando que haja um trabalho contínuo a partir dos currículos, das práticas e na formação docente.

Segundo Davis, Nunes e Almeida (2011) professores e professoras devem estar no centro das preocupações e das políticas públicas educacionais, em parte, essa responsabilidade deve-se aos órgãos competentes que precisam (re)pensar os processos de educação e formação que vêm sendo desenvolvidos em sua esfera de governo. Nesse contexto, é preciso ofertar nas escolas uma formação continuada a partir das necessidades locais, com desígnio de desconstruir a educação eurocêntrica reproduzida no chão da escola, sobretudo, quando tratamos das discussões com a finalidade de implementação da Lei nº. 10.639/2003 nas práticas educacionais.

Como assevera Canen (1997), por meio da formação continuada professores e professoras tendem a se tornar críticos e questionadores dos currículos monoculturais, dos conteúdos pré-estabelecidos e verdades unívocas, das identidades fixas, prontas e acabadas. Assim, possibilitamos que reconheçam o universo educacional como multicultural e constituído de uma pluriversidade cultural.

Apesar do espaço escolar ser um local em que a diversidade se faz representada, as discussões acerca da temática em epígrafe foram, por vezes, marcadas pelo silenciamento nos currículos e debates, evidenciando os processos de violações de direitos sociais e humanos daqueles que não se enquadram no modelo ideal, sendo aquele branco, ocidental, hétero e privilegiado criado pela sociedade. O Estado que deveria realizar ações com o desígnio de garantir o direito constituído conforme a Constituição Federal de 1988, coibindo as práticas racistas que tantos alunos e alunas tem sofrido no espaço escolar, seja física, moral e psíquica, manteve-se e, ainda, se mantém inerte a tais fatos, cumprindo sua função de elaborar as normativas, que são de suma importância, mas, na prática não tem se concretizado nas ações efetivas.

Nesse universo, lutas e constantes reivindicações por parte dos movimentos negros foram travadas com o intuito de garantir, nas três esferas de governo, políticas públicas que pudessem discutir sobre a “diversidade étnico-racial”, propondo mudanças no quadro de subalternização,

discriminação e negação que se apresentava aos negros e negras em todos os espaços da sociedade, sobretudo, o escolar, e que essa pudesse se estender à esferas judiciais. Segundo Fraga (2015) a publicação da Lei 9.394/1996 é considerada um marco legal para discussão da diversidade nas escolas, mesmo não trazendo naquele momento da sua promulgação quais eram as especificidades da diversidade que seriam trabalhadas no espaço escolar, tal documento foi de suma importância para as mudanças educacionais a se materializar nos anos seguintes, principalmente no que se refere às discussões concernentes as relações étnico-raciais nos currículos e políticas formativas aos profissionais da Educação Básica.

Salientamos que tal legislação ganha uma nova reformulação após a mobilização de diversos movimentos sociais que encontraram no governo Lula, a oportunidade de ecoar as vozes silenciadas pelo coronelismo, que segregou muitas vidas, por deter o conhecimento e o poder político da nação. Esses movimentos, sobretudo, o negro “tem seu reflexo tanto nos espaços de militância política como nos interesses de pesquisa e de produção de conhecimentos”, (Miranda, 2006, p. 98) uma luta decolonial que se desvincula da acumulação dos conhecimentos coloniais.

A perspectiva decolonial permite a construção de conhecimentos que vão contra a hegemonia cultural, com a lógica da colonialidade e suas formas de controle, ao contrário, trabalha outros referenciais de produção de conhecimento e cultura, de organização política e econômica e de práticas pedagógicas pelas perspectivas de demais povos como os indígenas e africanos (MIGNOLO, 2008) em prol da interculturalidade.

Assim, a referida Lei além de contribuir com o direito à diversidade étnico-racial no espaço escolar rompeu com a invisibilidade sobre a historicidade africana e afro-brasileira presente nos currículos e práticas escolares. Para Miranda (2013, p. 112) a Lei 10.639/2003 representa um dos mais significativos elementos no avanço das lutas antirracistas e tem como particularidade a capacidade de gerar maior problematização as injustiças promovidas pelo sistema educacional, ou seja, é “resultado de um modo de se enfrentar os lugares fixos reservados para os que, antes, ocupavam apenas algumas alas da “Casa Grande” nas representações construídas sobre os afro-brasileiros”. Uma ação afirmativa que preconiza a legalidade de um direito anteriormente conquistado, mas que ganha uma dimensão grandiosa dada a visibilidade com a sua promulgação em 2003.

No entanto, após a implantação da referida Lei, somadas a diversas produções já realizadas que alertam sobre as práticas racistas e discriminatórias nos espaços educacionais e as denunciam, ainda encontramos profissionais que não possuem conhecimento sobre as normativas que tratam sobre as questões étnico-raciais. De modo que, a ausência desses conhecimentos evidencia a dificuldade de efetivação de um compromisso político com a educação para as relações étnico-raciais por parte do Estado, da escola e da comunidade externa por permanecer apenas publicadas nos documentos oficiais, porém, não compreendida o suficiente e pouco aplicada nas práticas pedagógicas. Essa hierarquização de poder e invisibilidade dos documentos tem impossibilitado o acesso a outras epistemes, o que retarda mudanças nas formas de se compreender o debate racial numa perspectiva decolonial.

Concordamos com Gomes (2012), que as escolas têm trabalhado as questões da educação para as relações étnico-raciais, com o eixo mais obrigatório, do que curricular formativo, ou seja, cada disciplina realiza sua ação pontual, desconsiderando em alguns casos, a prática contínua e pedagógica presentes em seu Projeto Político Pedagógico (PPP), assim, as práticas educativas que contemplem a educação para as relações étnico-raciais tendem a serem restritas a datas específicas do calendário civil, ou silenciadas. Nesse cenário, as atividades cotidianas ganham folga no mês novembro entrando em cena o “Dia da Consciência Negra”. Assim sendo, essa data, que deveria ser um dia de celebração consciente da força e resistência da população negra em toda história, é trabalhada de forma “descontextualizada”, contribuindo para legitimar as práticas pedagógicas racistas, diluídas nas práticas de professores e professoras por meio das ações tradicionais permeadas num currículo hegemônico.

Apesar disso, existem unidades educacionais que possuem uma gestão mais democrática e participativa na qual ocorre um trabalho educativo mais dinâmico, articulado e coletivo, sendo enraizado em seu PPP a temática das relações étnico-raciais, discutidas continuamente nas práticas pedagógicas. Segundo Gomes (2012), não se pode generalizar tais práticas, tendo em vista que algumas escolas trabalham durante o ano letivo a discussão racial e utilizam o dia 20 de novembro para culminância dos projetos. Desse modo, é possível considerar que, ao trabalhar apenas no mês de novembro as questões raciais, as escolas tendem a contemplar minimamente as ações pedagógicas dos documentos curriculares, mas continuam a reforçar, contrapondo-se às datas ou práticas comemorativas, atitudes discriminatórias consistindo na escolha do material didático, nas

avaliações da aprendizagem, nas comemorações e festas temáticas, bem como nas formas de lidar com os conflitos raciais, entre outros.

Nesse sentido, o conhecimento da Lei constitui um dos primeiros caminhos para que haja uma mudança nos currículos escolares, nas práticas pedagógicas e no pensamento colonial, eurocêntrico e hegemônico que está arraigado no imaginário da sociedade. É necessário ressaltar que um Projeto Político Pedagógico coerente com a educação das relações étnico-raciais não se vincula ao abandono dos conteúdos basilares das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica e da Base Nacional Curricular Comum (BNCC), mas o aproxima das realidades de alunos e alunas com seu ambiente de estudo, permitindo conhecer mais sobre o processo histórico da formação sociedade brasileira, e as heranças deixadas pelo período escravocrata que tem reforçado as desigualdades.

Portanto, diante dessa realidade, percebemos a necessidade da formação continuada para o trabalho sobre as questões raciais no espaço escolar permitindo que professores e professoras desconstruam seus preconceitos, realizem reflexões de suas práticas, trilhem novos caminhos para um trabalho significativo e se engajem na luta contra o preconceito que permeia esses espaços de aprendizagens.

A Lei nº 10.639/2003 na Educação Superior e seu reflexo na formação profissional

Efetivar os aspectos que envolvem a Lei nº 10.639/2003 na Educação Superior junto às Licenciaturas, mais do que uma questão obrigatória é um ato político, descolonizador e propulsor do entendimento da potencialidade da cultura africana e afro-brasileira a partir de seus movimentos. No campo das Licenciaturas há o movimento para a implementação da Resolução CNE/CP 1/2004 que:

Deve ser referendada nos cursos de formação dos profissionais da educação (Pedagogia, Licenciaturas em História, Geografia, Filosofia, Letras, Química, Física, Matemática, Biologia, Psicologia, Sociologia/Ciências Sociais, Artes e as correlacionadas, assim como Curso Normal Superior), tanto nas atividades acadêmicas (disciplinas, módulos, seminários, estágios) comuns a todos eles, quanto nas específicas, possibilitando aprofundamentos e o tratamento de temáticas voltadas à especificidades de cada área de conhecimento. As instituições de educação superior podem ainda se debruçar, por iniciativa própria, na revisão das matrizes curriculares de cursos que não serão contemplados neste texto. Cursos como Direito, Medicina, Odontologia, Comunicação e tantos outros,

embora não abordados aqui, podem ser revistos a partir de determinações de políticas de ação afirmativa (BRASIL, 2006, p. 123).

Neste sentido, entendemos que a formação docente nas diversas áreas precisa dialogar com a diversidade cultural do país. Esta revisão necessária e urgente encontra amparo legal no artigo 1º da Resolução CNE/CP 1/2004, de modo que torna-se necessário que as instituições responsáveis pela formação inicial e continuada de professores e professoras observem de forma especial as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2006).

Portanto, desde 2004, repensar os Projetos Pedagógicos dos Cursos Superiores (PPC) em específico o currículo das Licenciaturas é uma oportunidade de responder aos desafios do fortalecimento da democracia e diversidade fazendo com que a Educação Superior possa realmente dialogar com o social formando profissionais conscientes e estimuladores da cidadania.

Pensemos agora em como este cumprimento da Lei se reflete em práticas educacionais afro-centradas. Refletindo acerca do Teatro Negro Brasileiro na formação de licenciandos e licenciandas em Teatro na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Silva e Carvalho (2020) nos informam que neste curso o Teatro Negro Brasileiro não está constituído no Curso de Licenciatura em Teatro desta Instituição de Educação Superior como uma disciplina específica que aborde a temática, mas como um conteúdo que perpassa todas as disciplinas estudando este importante movimento e suas potentes discussões. Contemplando assim na relação de tópicos temáticos a partir das ementas sobre diretoras e diretores negros na disciplina de Direção, do trabalho de maquiagem junto a pele negra na disciplina de Técnicas Teatrais, na promoção de uma Pedagogia Antirracista junto às disciplinas de Prática Pedagógica, na leitura de dramaturgias de autoras e autores negros na disciplina de Literatura Dramática. Então, percursos como os aqui citados ofertam um *hall* de possibilidades de discussão sobre a afro-brasilidade em cena promovendo nos/nas discentes do Curso de Licenciatura em Teatro caminhos de pesquisas sobre o Teatro Negro Brasileiro em suas variadas vertentes.

Diante do exposto, podemos compreender como uma mudança epistemológica sobre elementos que constituem nossa identidade, como a teatralidade e performatividade afro-brasileira, proporciona não só a compreensão de nossa historicidade como também a promoção da visibilidade da temática, bem como, as possibilidades de ampliação de um

repertório de conhecimento que empodera e estabelece novos olhares sobre quem somos, como somos, onde podemos e devemos estar.

Para tanto, entendermos a necessidade de efetividade do estudo da cultura africana e afro-brasileira no campo de formação de professores e professoras efetivando mudanças significativas no estudo da literatura afro-brasileira e seus reflexos desde a Educação Infantil até a corporeidade e sonoridade negra junto aos cursos de Dança, Música e Educação Física por ser uma maneira para que a promulgação da referida Lei seja eficaz, igualmente em outros campos formativos na Educação Superior que se fizerem atentos a esta reestruturação curricular.

Da mesma forma, cursos da área da Saúde necessitam rever seus componentes curriculares para discorrerem sobre a saúde da população negra, desde aspectos biológicos à sociais, aprofundando em estudos como, por exemplo, a anemia falciforme, uma doença característica da população negra. Os cursos de Jornalismo, Comunicação Social e Publicidade carecem refletir sobre a relação da mídia no combate ao racismo estrutural e institucional, bem como, nas formas de vivenciar ações midiáticas de empoderamento com a participação efetiva do povo negro. Os cursos de Direito precisam estudar sobre os movimentos sociais ligados a identidade, racismo e negritude, e como estas pautas dialogam com e na constituição de políticas públicas e códigos de conduta, contribuindo com uma legislação mais abrangente, não excludente e menos seletiva no que tange o acesso aos direitos e estabelecimento de deveres junto aos cidadãos e cidadãs.

Estudar a afro-brasilidade na Educação Superior, em diferentes contextos utilizando ainda de referências locais se mostra como uma metodologia eficaz para a descolonização de currículos formativos ampliando a construção do conhecimento profissional. Ampliar a efetividade da Lei nº 10.639/2003 nas atividades educativas, de pesquisa e extensão na Universidade são oportunidades de gerar outros ciclos formativos que vão de encontro a um local extremamente extraordinário para a construção identitária partindo da Educação Infantil e do campo da Educação Básica.

Esta perspectiva sintoniza com a filosofia africana do processo de aprendizagem que é a circularidade. Requer ainda com esta atitude que os corpos negros em sala de aula tenham outros corpos negros como referências, compartilhando mais do que repertórios,

comunicando igualmente perspectivas afro centradas. Este processo circular de aprendizagem é uma das características do estabelecimento de uma *Pretagogia*, termo estudado por Sandra Haydée Petit (2015), uma vez que as ações de descolonização curricular têm como objetivo permitir que “a apropriação de valores da cosmovisão africana [...] partir de um tema-gerador suficientemente rico para proporcionar transdisciplinaridade e transversalidade de aprendizados” (PETIT, 2015, p. 139). Assim, a apropriação do termo passa a ser entendida como pertencimento fazendo com que este aprendizado e os valores agregados ao mesmo promovam e fortaleçam a construção e efetivação de uma *Pretagogia*, ou seja, um processo de construção de aprendizagem pautado em outras epistemologias promovendo encruzilhadas.

Encruzilhadas geradas pela oportunidade de lermos autores e autoras negras e de termos exemplos de pessoas negras em ações protagonistas em diferentes áreas do conhecimento uma vez que a luta antirracista, objetivo central da Lei aqui em questão, não é foco apenas da área da Educação, mas uma causa dos Direitos Humanos, levando-nos ao encontro das indagações para reflexões de Gomes (2016, p. 79):

Vamos pensar um pouco sobre o nosso cotidiano. Qual foi a última vez que você foi atendido por um médico ou um advogado negro? Quantos indígenas você conhece em postos similares, quantos ciganos? Quantas crianças negras havia em sua escola e o que elas fazem hoje? Quais os apelidos que elas tinham em sala de aula? Quantos colegas negros você teve na universidade? Eles eram maioria ou minoria em sua turma? [...] Pense mais um pouco e diga o nome de cinco intelectuais brasileiros indígenas, negros e ciganos. Por favor, escreva o nome de cada um deles. Sim, escreva! Não deve ser difícil já que vivemos num país bastante diverso, onde – conforme o último censo – mais da metade da população se autodeclara como negra, não é?

As reflexões advindas das perguntas acima nos fazem pensar que embora os espaços de participação das pessoas negras sejam de invisibilidade em sua maioria, o Brasil, com toda esta constituição racial, ainda se encontra na encruzilhada identitária entre o branco, o negro e o indígena, mas com fortes e presentes discursos de supremacia de uma raça branca colonizadora. A Lei nº 10.639/2003, alvo na atualidade de intensos questionamentos e ataques, nunca se fez tão necessária e atual, mesmo com tantos desmontes impostos aos diversos níveis educacionais. A Lei é um documento promulgado. É uma realidade.

Mesmo diante de um contexto atual em que a ameaça à sua legitimidade exista, percebemos o avanço que a reformulação de currículos, alvo central da referida Lei, prontamente estabeleceu no país contribuindo, mesmo que ainda de forma pontual, com o surgimento de

material didático e pedagógico em diversos níveis formativos, uma vez que, conforme pautado nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana publicada em 2004, o racismo imprime marcas negativas na subjetividade das pessoas negras e de quem as discriminam.

Estas reformulações vêm colaborando com possibilidade de transformação social eliminando ações de preconceito e discriminação. Do mesmo modo, a contemporaneidade nos estudos acadêmicos pode também ser entendida como as discussões de temáticas emergentes que se apresentam a este campo. A sociedade pauta a Universidade e este olhar amplo sobre diversas potencialidades humanas necessita fazer parte ao mesmo tempo do percurso formativo. Por conseguinte, estudarmos a contemporaneidade nos conduz à entendermos as demandas da sociedade, num diálogo constante com o outro e, sendo membro efetivo de impacto nesta sociedade.

Portanto, a formação universitária precisa considerar o estudo da história da cultura africana e afro-brasileira como princípio formativo para o fortalecimento de uma formação que construa a cidadania ativa, e, assim possamos criar ambientes integrais de autoformação igualmente.

À guisa de conclusão

Ao conversarmos sobre a Lei nº 10.639/2003 apresentamos alguns caminhos trilhados pelas normativas que mencionavam a população negra para ratificarmos como estas leis foram construídas pelas ideologias que serviam aos senhores que escravizavam e punham nossos antepassados em condições servis, desumanas, e, violentando os corpos negros de ontem e de hoje em todas as dimensões.

Conforme vimos no decorrer desse texto a efetividade da Lei nº 10.639/2003 está relacionada com a aplicabilidade dos conteúdos nas práticas educativas de docentes para combater os preconceitos advindos do racismo estrutural através da compreensão da interculturalidade como um jeito de ser, pensar e fazer acontecer o ato de aprender a partir da história de pertença do povo negro, e, igualmente prehe de cuidado com as demais etnias que formam o povo brasileiro.

As práticas educativas docentes desde a Educação Infantil até a Educação Superior requerem um mínimo de compreensão do lugar que a docência ocupa no campo das reflexões e no

campo das ações para a construção de debates que assegurem um processo de reflexividade das ações políticas curriculares permitindo uma aprendizagem engajada com a realidade na qual se configuram desafios de superação pela reeducação das relações étnico-raciais.

Em suma, precisamos rever urgentemente nossos currículos formativos quebrando as barreiras do preconceito e construindo ações que conduzam ao conhecimento, e conseqüentemente atitudes que primem pela interculturalidade entre os povos. Esta é uma contribuição que os cursos superiores podem trazer, uma vez que ações oriundas da Universidade podem ser motivadoras da implantação de políticas públicas de cultura, saúde, educação, segurança e serviço social para os diversos públicos.

Para tanto, pontuamos a consciência negra como possibilidade de dar uma guinada nas relações excludentes ainda existentes e levantar o olhar para um “esperançar” de que as pessoas serão portadoras de práticas relacionais de cuidado com os seres que compõem o cenário social, cultural e natural do/no Planeta Terra. De forma que as instituições educativas possam trabalhar nas políticas curriculares a efetividade da Lei nº 10.639/2003 como um espaço de práxis que conduza para ações concretas de superação das desigualdades raciais.

Por fim, ponderamos que a Lei antecipa pela via da oficialidade as questões que implicam nas diretrizes que norteiam os fazeres diários com um olhar ancestral, valorização de saberes legados em todas as áreas, para então fortalecer o chão das instituições educativas como espaços de aprender positivados nas relações étnico-raciais.

Referências

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional [...]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm Acesso em: 05/08/2022.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: SEPP/IR; MEC, 2004.

BRASIL. *Resolução CNE/CP 1/2004*. Seção 1, p. 11. D.O.U. de 22 de junho de 2004. Brasília: MEC, 2004.

BRASIL. *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*. Brasília: SECAD, 2006.

CANEN, Ana. Competência pedagógica e pluralidade cultural: eixo na formação de professores. In: *Cadernos de Pesquisa*, nº 102, p. 89-107, 1997.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; RUSSO, Kelly. Interculturalidade e educação na América Latina: uma educação plural, original e complexa. *Revista Diálogo Educacional*, v. 10, n. 29, p. 151-169, jan./abr. 2010.

CARVALHO, Herli de Sousa. *A construção da identidade étnica afro-brasileira em Vassouras (1964-2004)*. Um estudo de caso da Associação Afro Cultural Ieda Fátima. Vassouras - RJ: USS, 2005. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Severino Sombra.

CARVALHO, Herli de Sousa. *A efetivação da lei nº 10.639/2003 nas práticas educativas como ressignificação da história e cultura afro-brasileira em Imperatriz – Maranhão – Brasil*. Tese (Doutorado) – Doutorado em Ciências da Educação. Universidad Del Norte – UNINORTE, Assunção – PY, 2009.

DAVIS, Claudia Leme Ferreira; NUNES, Marina Muniz Rossa; ALMEIDA, Patrícia Albieri. *Formação continuada de professores: uma análise das modalidades e das práticas em estados e municípios brasileiros*. São Paulo: Fundação Victor Civita; Fundação Carlos Chagas, 2011.

FRAGA, Paulo Cesar Pontes. *Violência na escola: é possível ações de prevenção*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. *Currículo sem Fronteiras*, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr. 2012.

GOMES, Janaina Damaceno. Por uma educação antirracista. In: GONÇALVES, Clézio Roberto, MUNIZ, Kassandra da Silva (org.). *Educação como prática da igualdade racial na escola*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2016.

MIRANDA, Claudia. Currículos Decoloniais e outras Cartografias para a Educação das Relações Étnico-Raciais: Desafios Político-Pedagógicos frente à Lei 10.639/2003. *Revista da ABPN*, v 5, n.11. jul. – out. 2013, p. 100-118.

MIRANDA, Claudia. *Narrativas Subalternas e Políticas de Branquidade: O Deslocamento de Afrodescendentes como Processo Subversivo e as Estratégias de Negociação na Academia*. 2006, 242 f. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Educação.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, 2008. Disponível em < [http://www.uff.br/%20cadernosde letrasuff/34/traducao.pdf](http://www.uff.br/%20cadernosde%20letrasuff/34/traducao.pdf) > Acesso em: 28/07/2022.

PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral*. Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

SILVA, Emerson de Paula; CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. O Teatro Negro brasileiro na formação dos Licenciandos em Teatro no Amapá: Reflexões e Encruzilhadas. In: *Revista Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 10, n. 1, [18], p. 2-11, jan. - jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658640> > Acesso em 02/08/22.

Artigo submetido em 05/01/2024, e aceito em 20/02/2024.

**O TEATRO NEGRO E SUAS TEATRALIDADES ENQUANTO TECNOLOGIA ANCESTRAL PARA
CONSTRUÇÃO DE NOVAS EPISTEMOLOGIAS DO ENSINO DE ARTE NA ESCOLA¹**

**BLACK THEATER AND ITS THEATRICALITIES AS AN ANCESTRAL TECHNOLOGY FOR THE
CONSTRUCTION OF NEW EPISTEMOLOGIES FOR TEACHING ART AT SCHOOL**

Evandro Nunes de Lima

evandro.lima@aluno.edu.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Andréia Cristina Pereira

andreia.pereira@edu.pbh.gov.br

Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte - SMED

Luciana de Souza Matias

luciana.s.matias@edu.pbh.gov.br

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG

Resumo

Este artigo busca dialogar com pensadores que possuem um vasto conhecimento sobre corpo, jogos teatrais e arte na educação (Koudela, 2006; Japiassu, 2010; Sarmento, 2006; Barbosa, 2012; Spolin, 2001), bem como sobre estética e poéticas dos teatros negros (Nascimento, 1961; Martins, 1995, 2021; Lima, 2015; Paula, 2021). Essas bases teóricas são fundamentais para a experiência e construção de novas epistemologias dentro do ambiente escolar. Ao considerar esses aspectos, é possível entender a arte negra como um elemento crucial na construção de uma pedagogia que valorize a tecnologia ancestral, representada pelo teatro negro e suas teatralidades, como uma nova epistemologia. Essa abordagem propõe a descolonização do corpo e do pensamento, promovendo uma educação que integra perspectivas estéticas, éticas, poéticas e políticas. A inclusão da arte negra na educação não apenas enriquece o currículo escolar, mas também fomenta um ambiente de aprendizagem mais inclusivo e diversificado. Através dessa pedagogia, busca-se criar novas narrativas que valorizem as identidades e culturas negras, desafiando paradigmas tradicionais e contribuindo para a formação de indivíduos mais críticos e conscientes de suas raízes históricas e culturais.

Palavras-chaves: Arte Negra, Epistemologia, Teatro Negro, Tecnologia Ancestral.

¹ O presente trabalho está sendo realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Abstract

This article seeks to dialogue with thinkers who have vast knowledge about the body, theatrical games and art in education (Koudela, 2006; Japiassu, 2010; Sarmento, 2006; Barbosa, 2012; Spolin, 2001), as well as about aesthetics and poetics of theaters black people (Nascimento, 1961; Martins, 1995, 2021; Lima, 2015; Paula, 2021). These theoretical bases are fundamental for the experience and construction of new epistemologies within the school environment. When considering these aspects, it is possible to understand black art as a crucial element in the construction of a pedagogy that values ancestral technology, represented by black theater and its theatricalities, as a new epistemology. This approach proposes the decolonization of the body and thought, promoting an education that integrates aesthetic, ethical, poetic and political perspectives. The inclusion of black arts in education not only enriches the school curriculum, but also fosters a more inclusive and diverse learning environment. Through this pedagogy, we seek to create new narratives that value black identities and cultures, challenging traditional paradigms and contributing to the formation of more critical individuals who are aware of their historical and cultural roots.

Keywords: Black Art, Epistemology, Black Theater, Ancestral Technology.

O Teatro como Forma de Ser – Um Diálogo Necessário

O Teatro, há muito, é conhecido como uma das formas de linguagem e expressão de maior alcance, no que tange a comunicação por meio da sensibilidade e emoção, exigindo que todo o corpo fale, seja através do gestual, corpóreo ou da própria fala. Nada mais justo que esta forma de expressão esteja presente no contexto da sala de aula, de forma que o espaço cênico, ocupe os territórios pedagógicos, culturais, artísticos e sociais, como instrumento catalisador na construção do conhecimento. De acordo com o Parâmetro Curricular Nacional de Arte/ Teatro:

O ato de dramatizar está potencialmente contido em cada um, como uma necessidade de compreender e representar uma realidade. (...) Dramatizar não é somente uma realização de necessidade individual na interação simbólica com a realidade, proporcionando condições para um crescimento pessoal, mas uma atividade coletiva em que a expressão individual é acolhida. Ao participar de atividades teatrais, o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando os seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher e a ordenar opiniões, respeitando as diferentes manifestações, com a finalidade de organizar a expressão de um grupo. (MEC/SEF, 1997. p. 52)

Ou seja, o teatro, a dramatização, os jogos, propiciam que os seus participantes explorem aspectos de sua existência que talvez não fossem acessíveis por outros meios, e com isso contribuem para o desenvolvimento emocional, intelectual e social dos indivíduos e das sociedades.

Por isso, a Pedagogia do Teatro vem sistematizar saberes que dialogam, desde o universo espacial cênico, por meio de jogos teatrais, jogos dramáticos, que tem como objetivo desenvolver o exercício das relações interpessoais, o diálogo, respeito mútuo, reflexão, bem como aquisição da autonomia, aceitação das diferenças, no que se refere a um contexto cognitivo.

Na obra Metodologia do Ensino de Teatro (2001), Ricardo Japiassu, nos convida a discutir e pensar a dimensão educativa do teatro, particularmente no âmbito da arte educação por meio da metodologia do ensino de teatro contextualizando as estratégias didáticas do fazer teatral, abordando o mesmo em uma perspectiva emancipadora, focando o desenvolvimento cultural do educando. O autor discorre sobre a implementação do ensino de teatro por meio de jogos na escolarização e as ressignificações realizadas pelos responsáveis do ensino das artes cênicas no Brasil, ao longo do processo de transição paradigmática do ensino modernista para o ensino pós-modernista de teatro. O autor adota semanticamente o método ludopedagógico, a fim de exemplificar experimentações de uma proposta pedagógica para o ensino do teatro ancorada no sistema de jogos teatrais de Viola Spolin.

Segundo Ricardo Japiassu;

É preciso ter em mente que a implementação de uma proposta ludopedagógica, na perspectiva emancipadora do ensino pós modernistas de teatro, necessita articular o fazer teatral espontâneo dos alunos com a apreciação dirigida das manifestações espetaculares cotidianas e extra cotidianas, o que equivale dizer que a apreciação não deve se resumir apenas à fruição intragrupo das soluções estéticas apresentadas pelas equipes em resposta aos desafios cênicos propostos à turma pelo professor. (2000, p.16).

Sendo assim, a ludopedagogia, tendo o jogo, a brincadeira e a criatividade como elementos centrais do processo de aprendizagem, assumem uma perspectiva emancipadora, uma abordagem inovadora e eficaz para a educação, portanto, ao combinar o prazer do jogo com a crítica social e a inclusão, essa abordagem prepara os alunos não apenas para serem artistas técnicos, mas para serem cidadãos críticos e agentes de mudança em suas comunidades e além.

Ainda sobre a Pedagogia do teatro, Ingrid Dormiem Koudela, em seu artigo, “ Abordagens Metodológicas do Teatro na Educação, frisa que:

Nos últimos anos, vem sendo utilizada no Brasil, a terminologia Pedagogia do Teatro, que incorpora tanto a investigação sobre a teoria e prática da linguagem artística do teatro, quanto à sua inserção nos vários níveis e modalidades de ensino. Essa vertente focaliza principalmente pesquisas com ênfase no jogo teatral e na teoria do jogo com diferentes fundamentações. O espaço como elemento deflagrador do jogo e local privilegiado para enfrentamento e risco é um dos temas recorrentes, bem como a criação de imagens a partir

do jogo e a proposição de textos poéticos como deflagradores do processo pedagógico. (KOUDELA, 2006)

Através dos jogos teatrais, os educandos envolvidos no processo, podem experimentar formas diversas de comunicação, colocando o corpo à disposição do espaço cênico, e vice-versa. Pois o jogo cênico, proporciona desafios de modo que o sujeito possa superar-se a si mesmo. E nesta construção, o trabalho coletivo assume um papel preponderante, pois, neste contexto, não alcança-se a superação individual sem a ajuda do outro, não se realiza o sonho sem o outro.

Algumas Narrativas Sobre o Corpo

A discussão aqui apresentada, traz para a cena estudos referentes ao corpo e suas incursões pelo espaço escolar. Torna-se relevante ressaltar a importância do corpo/movimento no processo de formação humana e de apropriação de formas de estar no mundo. Segundo Sarmiento (2006), é por meio do movimento que os educandos se apropriam de importantes alterações em sua maneira de ser e viver no mundo.

O corpo dos educandos traz histórias, modos de ver, sentir e pensar o seu lugar a partir da sua identidade que é mutável, no que diz respeito à sua experiência enquanto sujeito, ou seja, o “corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo-pensamento. Um corpo também de afetos”. (MARTINS, 2021, p. 80). Em vista disso, a infância e adolescência proporcionam tempos de descoberta em que a sensibilidade se perfaz nas relações.

Tais vínculos se corporificam intrinsecamente às formas como se dão o encontro com o outro e sua maneira de estabelecer trocas. O movimento articula sensações e percepções como uma forma de conhecer a si mesmo, o outro e o território. Traz o corpo como protagonista da experiência em tornar-se sujeito, em sua completude, incluindo as emoções. Ainda segundo Sarmiento:

Cada criança vive no interior de um sistema simbólico que administra o seu espaço social. Que ao crescer, esses modos de administração simbólica do seu comportamento vão mudar, por vezes milimetricamente, por vezes de maneira abrupta, e, portanto, a criança está também no “entre-lugar” de uma condição geracional em transformação, combinando em cada momento concreto um passado e um futuro que se fundem, por vezes de forma caótica e através de impulsos contraditórios. (SARMENTO, 2006, p. 19)

As experiências individuais vivenciadas pelos educandos, trazem informações muito sutis, registrando em seu corpo, códigos que traduzem o seu ser sujeito no tempo e no espaço, a partir

do seu contexto local e social. Em nossa percepção o “entre-lugar”, é lugar de conflito, nada está plenamente estabelecido. O sujeito precisa lidar com um lugar dentro e fora, com os conflitos dele mesmo e dos outros.

Nesta nossa afirmação é importante dizer que este entre lugar é também um lugar de impermanências, de projeções que se modificam o tempo todo. Nossas ações são a projeção de nossos sentidos, do que sentimos diante das nossas experimentações e vivências, portanto, somos constituídos “por um contínuo fazer e desfazer identitário”. (LOPES, 2012, p. 214)

É importante pensar que para pessoas negras, reconhecer a própria identidade e vivenciá-la é um processo, uma construção, em torno deste fazer e desfazer identitário, sendo assim, torna-se importante entender outro aspecto da discussão, considerando que:

O corpo, portanto, como parte de um projeto político, precisa ser afirmado, precisa tornar-se visível, precisa recuperar sua resistência ontológica. Os corpos negros foram produzidos como invisíveis, sem peso ontológico, habitantes da zona do não-ser, do estereotipados pelo olhar imperial. Esta invisibilidade é diferente da invisibilidade sadista que institui um sistema de dominação como a ordem natural das coisas para o seu próprio proveito. A invisibilidade estrategicamente utilizada pelo eu- imperial é aquela em que ele define os termos da relação, porém não anuncia sua posicionalidade, fazendo com que a realidade pareça natural e inevitável. (COSTA 2016, p.516)

Considerando agora, também os pensamentos de Lopes (2012) e Costa (2016), já apontados, nesta perspectiva, torna-se relevante dialogar com algumas produções teóricas (OLIVEIRA, 2004 e 2006; SARMENTO, 2006; NÓBREGA, 2005) da área da educação que apontam existir significativas alterações na composição corporal quando este está em pleno contato com outros corpos. Lança-se mão da escola, com o objetivo de normatizar as pessoas. Em certa medida o corpo das populações pobres citado no texto, pode ser lida como negros e periféricos, pois em nosso país são esses corpos não branco e pertencentes a classe baixa que são cotidianamente invisibilizados de formas diversas, dando um aspecto natural e intransponível. Em sua pesquisa, Oliveira (2006) aponta que:

Evidencia-se a transposição de uma perspectiva que defendia um branqueamento da sociedade, para um discurso que aponta a educação do corpo de caráter higienista para a melhoria da população. A educação física, ressaltada na revista, tinha por função melhorar as condições biotipológicas promovendo uma homogeneidade da população, tendo como modelo a educação grega (física, moral e intelectual) e o culto ao padrão grego de estética corporal espelhado em sua estatutária. Aponta-se um processo onde está presente tanto continuidade quanto descontinuidade nos discursos e propostas de promoção da saúde por meio da escola. (OLIVEIRA, 2006, p.209)

Pode-se dizer a partir do exposto, que tais maneiras de pensar a organização escolar contempla uma lógica que está no cerne da constituição, “da nação” e que não se esvaiu com o tempo ou com o tal civilizar das pessoas.

Em consonância com Gomes (2003), consideramos olhar para este corpo de maneira racializada, o que acrescenta uma infinidade de outras reflexões. Segundo a autora, quando nomeia de “...o tenso processo de construção da identidade negra”, ao apontar a importância da escola como uma instituição que é suporte para essas tensões, é possível afirmar, ainda de acordo com Gomes (2003), que:

A escola pode ser considerada, então, como um dos espaços que interferem na construção da identidade negra. O olhar lançado sobre o negro e sua cultura, na escola, tanto pode valorizar identidades e diferenças quanto pode estigmatizá-las, discriminá-las, segregá-las e até mesmo negá-las. (GOMES,2003, p.172).

O corpo é nossa primeira porta de entrada, de acesso ao mundo, aos espaços. O corpo é conexão com os outros, com os sentidos e com o sentir. A tensão mencionada por Gomes (2003), está para além do significado da palavra. Passa e atravessa lugares que a palavra não consegue nomear. Pelo desejo de ser ter uma sociedade branca, aos moldes europeu, o corpo dissidente, enfrenta uma barreira quase intransponível para se assumir enquanto um corpo preto, um corpo visível, um corpo político, sendo assim, um corpo detentor de direitos, mas até chegar a este lugar de assumir esta identidade negra em toda sua plenitude, há, para muitos, um sofrimento, uma dor, uma ausência. Pereira (2022), nos diz que, neste lugar, tomamos contato com muitas contradições, que habitam o que somos e o mundo que precisamos viver nele. Talvez o teatro e toda sua potencialidade, possa fazer as reflexões necessárias diante de todas as contradições, e, com isso, faça com que esses corpos saiam do espaço do invisível, do lugar da inadequação, para buscar uma trajetória que os coloquem no centro da cena enquanto protagonistas.

O Teatro Negro no Tempo

É fato que o povo negro foi (e o é) fundamental para a cultura brasileira, mas, hoje, também sabemos que a história oficial do país, sempre buscou negar ou diminuir a participação dessa parcela da população na construção cultural da nação, vendo esse povo apenas como corpos escravizados trazidos de África até serem libertados pela Lei Aurea.

Sabemos também que o tal processo de libertação não foi construído de forma eficaz, ele apenas proibiu a escravização, mas não buscou inserir esses corpos pretos libertos a políticas que pudessem assessorar e inserir na sociedade essas pessoas que foram arrancadas de seus lugares de origem ou nasceram aqui sob condições desumanas, que perderam seus nomes e suas identidades, ficando então, esse povo negro submetido a invisibilidade e indizibilidade.

Apesar de todas as atrocidades que esses corpos pretos foram submetidos, ainda assim, parafraseando Nei Lopes (1996), dizemos que, ao se amarem e se darem, esses corpos tensos e densos reconstruíram o novo mundo, e a arte esteve presente nesse processo de reconstrução, pois acreditamos que, não há possibilidade do novo sem a arte e a cultura. Portanto os negros quanto os indígenas, foram fundamentais, nessa reconstrução, pois tinham suas formas de representação.

Representação oriunda dos ritos e das festividades desse povo, o que em certa medida podemos chamar de jogo cênico, o que se aproxima do que conhecemos de teatro, apesar de que, a forma teatral que conhecemos, teve início aqui em terras brasileiras a partir dos jesuítas no século XVI.

Depois do teatro catequizador, houveram outras formas mais organizadas/profissionalizadas do fazer teatral, que por abordar outras temáticas, passam a não caber mais dentro da igreja. E teatro por ser visto como banal pela sociedade da época, tinha como composição um elenco quase que somente composto de negros e mulatos. Com a fuga da família real para o Brasil, início do século XIX, o cenário teatral muda: os negros e mulatos são excluídos da cena: nosso modelo de representação passa a ser o europeu.

Sendo assim até meados do século XX a imagem do negro quando aparecia numa dramaturgia vinha sempre estereotipada, ou seja, não havia interesse de enaltecer o corpo negro, muito pelo contrário, buscava-se reforçar no imaginário da população brasileira a condição de submissão e de subalternidade deste corpo preto, ou seja,

(...) as fronteiras mais rígidas no teatro brasileiro, em que, até as primeiras décadas do século XX, a presença da personagem negra revela uma situação limite, a da invisibilidade. Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade. Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes. (MARTINS, 1995, p. 40)

Mesmo na Semana da Arte Moderna o corpo negro ficou relegado a invisibilidade. Em 1926, João Candido Ferreira (1897-1956), um homem negro conhecido no teatro de revista, uma das formas de entretenimento da época, faz surgir a Companhia Negra de Revista. Um teatro musicado e cômico, que fazia sátiras dos acontecimentos sociais.

A Companhia, como todos os grupos e/ou coletivos, tinha no seu trabalho excelência em seus aspectos técnicos e artísticos, éticos e poéticos, mas ela, para além do que já foi mencionado, trazia como singularidade uma corporeidade negra nunca vista na época. Em apenas um ano a Companhia mexeu com os padrões brasileiros e sua contribuição foi ínfima para “colocar, de forma permanente, no centro da cena, artistas negros, que após sua extinção voltaram a serem espectros nos palcos” (LIMA, 2009).

A experiência esfuziante da Cia de Revista, mesmo sendo rápida, fez com que não fosse mais possível não se ter corpos negros de forma íntegra na cena artística brasileira, então em 1944 surge o Teatro Experimental do Negro (TEN). Ele surge, é preciso dizer, a partir de uma experiência de Abdias Nascimento em Lima, no Peru. Lá ele assiste ao espetáculo Imperador Jones de Eugene O’Neill, cujo a personagem principal, o imperador que era negro, estava sendo feito por um ator branco pintado de preto, algo muito comum na época, o que fez com que ele ao retornar para o Brasil fosse “matutando” o surgimento de um teatro negro, feito por negros.

Então em 1944 surge, oficialmente o TEN, com o objetivo de não ser apenas um grupo de teatro, e sim, um coletivo negro que tinha sua atuação calcada em três níveis básicos: teatral-artístico; o de organização-estudo, e o de iniciativas político- pragmática” (MÜLLER,1988), portanto, além de formar artistas, o Teatro Experimental do Negro, buscou em sua existência valorizar as estéticas negras, também letrou e construiu um senso crítico e político em mulheres e homens negros e negras brasileiros/as, trouxe para o centro da cena atrizes e atores não mais como coadjuvantes, mas como sujeitos de sua história. De acordo com Martins:

A idéia de um Teatro Negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afrodescendente, a denúncia do racismo, a ênfase na reconfiguração de temas, fábulas e personagens; a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras e, ainda, o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores que pudessem representar a sua própria história, matizam os ideais do TEN. (...) O Teatro Negro fende a fala e a imagem estereotipada, erigindo, em seu anverso um discurso que, em todos os seus matices, prima pela eleição de uma enunciação desmitificadora, revelando no eu do sujeito que se encena esse outro que o constituiu, decora e alumbra (MARTINS, 1995, p. 196, 197)

Sendo assim, o TEN trouxe para o centro da cena corpos negros potentes, sabedores de sua história e de toda sua subjetividade. Ele faz a ruptura ao, além de formar artistas, alfabetizar e politizar mulheres e homens negros; valorizar a estética negra; ao fazer desses corpos negros protagonistas de sua própria história. (NUNES, 2021. p.41). E seu legado perpassou o tempo, pois setenta e nove anos após o seu surgimento, uma quantidade de grupos vêm (in)surgindo na cena brasileira. Diferente do TEN estes grupos não precisam mais recrutar, alfabetizar seus participantes, pois, segundo Felinto, estão em momentos diferentes historicamente, mas não perderam de vista a herança:

Os coletivos cênicos da cena preta contemporânea brasileira não são mais compostos por elencos recrutados “entre operários, empregadas domésticas, favelados sem profissão definida e modestos funcionários públicos”, conforme ocorreu, num primeiro momento, com o TEN, o qual tinha entre seus objetivos, para além das ambições teatrais, a alfabetização e a conscientização de seus membros. Esses coletivos encontram-se numa fase ímpar que é a da profissionalização do interpretar e dos estudos mais profundos acerca da construção texto cênico, das questões que norteiam as escritas a serem encenadas, da remuneração por este labor artístico, da pesquisa de textos e peças fundamentais da área de Artes Cênicas. Como guardiões e guardiãs que salvaguardam um precioso legado, de fato, essa nova geração valoriza o negro e a sua história e criou uma dramaturgia que abarca muitas das premissas fundadoras do Teatro Experimental do Negro (2014. p. 27).

Felinto (2014) nos alerta ainda para o momento ímpar da cena teatral preta no Brasil, pois agora estamos rompendo e insurgindo culturalmente, cada vez mais preocupados em registrar esse momento, do nosso desenvolvimento e nossa investida no universo teatral.

A arte, mais especificamente o teatro, como já dito, vem mostrando que é capaz de transformar o homem anônimo num sujeito, de aguçar seu gosto, de sofisticar seu olhar, de compreender seu corpo, de acionar suas outras palavras, ou seja, de propiciar uma nova visão de si e, portanto, do mundo.

No agora, a arte também pode ser entendida como uma ciência, e os artistas como “pesquisadores que estão a refletir e a desenvolver as atividades nos palcos e academias”, ou seja, “levando para a cena e para a academia outros conhecimentos”. (NUNES, 2021.p.43). E esses conhecimentos, aliados ao processo de ensino-aprendizagem, vão aos poucos adentrando as escolas, gerando a reflexão e a criticidade no indivíduo, possibilitando transformações individuais e coletivas.

É certo que, a cada ano, há um aumento na produção sobre o negro e todo seus processos de investida cênico e estética. Ficaríamos aqui por mais tempo para falar de cada um desses grupos surgidos após o Teatro Experimental do Negro e as formas de teatro negro que eles vêm trazendo para a cena, mas o nosso propósito aqui é trazer elementos para a reflexão sobre os teatros negros na escola e sua tecnologia ancestral que possibilita nova pedagogia no ensino da arte dentro das salas.

Teatralidade Negra e a Educação

O Teatro e a Educação são chaves potentes capazes de transformar o anônimo num sujeito, aguçando seu gosto, sofisticando seu olhar, acionando outras palavras, trazendo uma maior compreensão para o seu corpo, lhe propiciando, com tudo isso, uma nova visão de si e do mundo.

Segundo a Lei nº 9.394/1996 a educação tem por “finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (BRASIL, 2017, p 10) e ela deve ser ensinada tendo como um dos princípios a “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber” (BRASIL, 2017, p. 11).

Eisner (1992) diz que as:

concepciones dominantes de las artes se basan en una enorme incomprensión del papel que desempeñan en el desarrollo humano. Este malentendido tiene sus raíces en las antiguas concepciones de la mente, el conocimiento y la inteligencia, lo que resulta en un profundo empobrecimiento del contenido y los objetivos de la educación. (p.15)

Já Barbosa nos diz que a arte “se constitui num campo de estudos específicos e não apenas em meia atividade” (1991, p.) sendo assim, a arte é uma ciência como todas as outras inseridas no campo educativo.

Em vista disso é importante pensar que a arte tem função diferente dentro do processo de ensino aprendizagem, pois é também uma ciência e por isso age diretamente no processo educativo e no desenvolvimento humano.

Por razões inerentes a nossa pesquisa, quando falamos arte aqui, estamos nos referimos ao teatro negro e suas teatralidades. Segundo Martins (1995):

o teatro negro tece-se em uma performance que não se separa do cotidiano, mas que a ele se alia na apreensão mesma da realidade” (pag.65) ou seja, “é o signo em representação, artifício, convenção que se realiza não só em tempo presente, mas sobretudo, em presença de. (p.93).

Já teatralidades negras, aqui é conceituada como o fazer de movimentos, coletivos, organizações e/ou grupos que problematizam o imaginário colonial e apontam possibilidades para a elaboração de uma cena que considera a diversidade e complexidade das poéticas e estéticas inventadas por pessoas pretas, ou seja, “que redefinem a criação, o pensamento e a estrutura organizacional” (PATROCÍNIO, 2022, pag. 256) possibilitando uma narrativa insurgente.

As Teatralidades Negras, bem como os Teatros Negros, sempre usaram da sua estética e poética como importante ferramenta capaz de transformar a realidade trazendo novas imagens, novas narrativas, novas epistemologias afrodiaspóricas, novos olhares sobre o corpo negro em cena e fora dela, ou seja, possibilita trazer para o centro da cena outros saberes e conhecimentos sobre o corpo.

O corpo “não é apenas reprodutor de gestos ou movimentos”, é também “detentor de uma memória individual e, quiçá, coletiva” (nunes, 2021, pg. 130), porém durante muito tempo o pensamento vigente em nossa sociedade foi que toda sua construção epistemológica só era possível a partir da Europa.

Por isso, investigar o corpo no contexto da educação, há muito tem sido um desafio para os pesquisadores da área, dadas as representações pedagógicas que predominaram e, ainda persistem, no imaginário social no qual o pensamento se sobrepõe às manifestações corporais em todos os sentidos.

O corpo, dentro desse tipo de representação, precisa aprender a se controlar, pois quanto menos manifesto e talvez invisível permanecer ao longo do dia, mais próximo esse corpo estará do ideal que o mundo euro-ocidental criou para si mesmo, pautado em uma corporeidade desprovida de sentimentos e protegida de desejos incontroláveis.

É importante pensarmos que muitos estudiosos burlam esse imaginário e nos apresentam outras possibilidades do corpo-conhecimento ou corpo-político, e que hoje ganham forças legais ao serem pautados pela a lei 10.639/03, que altera a Lei n.9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

Sendo assim, ela, ao incluir a África, os Africanos e toda sua história, as ações de resistência do povo negro, a cultura negra e o negro na formação da sociedade brasileira, resgata de maneira

positiva a contribuição desta parcela da população à formação da sociedade nacional, nos âmbitos social, econômico e político.

Nogueira (1998) apresenta em seu doutoramento uma leitura das transformações que se passam em termos internacionais onde os países se preparavam para o Congresso de Durban, e, segundo, neste momento foi possível bloquear o paradigma da brancura como modelo padrão.

Gomes (2003) nos faz refletir sobre como o corpo enquanto suporte de construção da identidade negra, ainda, naquele momento da história da educação brasileira, não tinha sido uma temática privilegiada pelo campo educacional, principalmente pelos estudos sobre formação de professores e diversidade étnico-cultural.

Guazina & Guimarães (2016), produzem um estudo sobre o uso do corpo negro na publicidade, trazendo um questionamento sobre a valorização do corpo negro pautada pela globalização econômica mundial, ou seja, há de fato uma valorização do corpo negro nesse caso?

Maldonato-Torres, Costa, Grosfogel, (2019), refletem sobre a afirmação do corpo- política do conhecimento, a partir da qual podemos libertar nossas mentes, escrever o livro da nossa vida e construir um mundo mais inclusivo e livre, propondo, com isso, uma pedagogia insurgente, ou seja, “uma pedagogia engajada que ensina a transgredir e por isso sua prática educativa é libertadora” (hooks, 2021, p. 26)

Logo, fazendo a arte negra parte de uma pedagogia engajada ela pode ser “essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo” (hooks, 2021, p. 19) possibilitando um crescimento amplo de todos, de forma intelectual e espiritual.

É fato que há uma lacuna nas instituições formadoras e produtoras de arte sobre referenciais negros, portanto se faz necessário a produção de conhecimento sobre a arte negra e sua contribuição para os processos educativos e emancipatórios. Importante frisar que arte negra, para esta escrita, se refere ao teatro negro e suas teatralidades. Segundo Paula, “A corrente Teatro Negro ainda é algo em construção no país, porém, há uma produção dramaturgica contemporânea considerável que reflete a relação com um passado ancestral dialogando com a atual situação do negro brasileiro.” (2021 p. 30)

A vista disto a Arte/Teatro, de acordo com o PCN (1997), essencial para o desenvolvimento emocional, intelectual e social do alunado e da comunidade em seu entorno; o teatro negro enquanto tecnologia ancestral serve como um espaço de resistência e valorização da identidade negra, ao trazer para o centro da cena a história, cultura e personagens negras de maneira positiva, com isso combate a invisibilidade e a estereotipização frequentemente presentes nos currículos tradicionais. Também ajuda a educar todos os estudantes sobre a importância da diversidade cultural e histórica, promovendo uma compreensão mais ampla e inclusiva da sociedade, posto isso, promove a compreensão intercultural, mostrando como diferentes culturas podem contribuir para o conhecimento; ademais .instiga a valorização dos saberes tradicionais, reconhecendo a profundidade e a sofisticação do conhecimento africano e afrodiasporico, contrariando narrativas eurocêntricas que frequentemente desvalorizam essas contribuições.

Sendo assim, os saberes e conhecimentos trazidos pela arte negra poderão ser pensados na contribuição dos processos de construção de uma epistemologia antirracista pautada no ensino de arte. Por isso, o jogo cênico, aliado aos valores civilizatórios afro-brasileiro, proporciona, como já dissemos acima, desafios de modo que o sujeito possa superar-se a si mesmo, pois ao colocar seu corpo para e no jogo, ele é afetado e suas certezas são colocadas em xeque, e com isso, pode-se construir novas possibilidades, novos olhares, novas formas de ser e estar no mundo. Portanto, a a integração do teatro negro e da tecnologia ancestral na educação básica é essencial para a promoção de uma educação mais inclusiva, diversa e rica. Essas práticas não apenas celebram e preservam as culturas afrodescendentes, mas também desempenham um papel vital na formação de uma sociedade mais justa e equitativa. Ao valorizar e incorporar esses elementos, a educação básica se torna um espaço de reconhecimento, respeito e valorização da diversidade cultural e histórica, beneficiando todos os alunos, ou seja, vai gerando a reflexão e a criticidade no indivíduo, possibilitando transformações individuais e coletivas.

A arte, aqui recortada pelo teatro, é um meio eficaz de (re)presentar a realidade, e com isso possibilita que se faça outras leitura de/do mundo, de forma que se possa compreender o presente e se projetar com outros olhares para o futuro. Sendo assim, a pretensão com essa escrita foi a reflexão sobre os teatros negros, suas teatralidades e sua tecnologia ancestral que refere-se ao conjunto de conhecimentos e práticas desenvolvidas por povos africanos ao longo da história. A arte faz parte desse bloco, e envolve diversas linguagens, aqui, nessas poucas linhas, a arte negra,

mais especificamente, o teatro negro e suas teatralidades, foram a base para se pensar nova epistemologia e narrativas capazes de descolonizar o corpo e o pensamento, através do estético, ético, poético e político.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Imagem no ensino da arte: anos 80 e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva. 1991.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

BRASIL, Presidência da República. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acessado em: 01 ago. 2020.

COSTA, J. B. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras domésticas no Brasil. *Sociedade e Estado*, [S. L.], v. 30, n. 1, p. 147– 163, 2015. Disponível em:<<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade//article/view/5955>>. Acesso em: 30 out. 2021.

EISNER, Elliot W. , *Revista Espanola de Pedagogía*. Fonte: <https://revistadepedagogia.org//no-191/la-incomprensible-funcion-de-las-artes-en-el-desarrollo-humano/101400039371/>

FELINTO, Renata. A Cena Preta do Teatro Contemporâneo no Brasil: esquete 1. In: *Legítima Defesa - Uma revista de Teatro Negro - Ano 1 - Número 2, 2º semestre de 2014*.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *Educação e Pesquisa* [online]. 2003, v. 29, n. 1 [Acessado 19 Dezembro 2022], pp. 167-182. Disponível em:<<https://doi.org/10.1590/S1517-97022003000100012>>. Epub 22 Set 2003. ISSN 1678-4634. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022003000100012>.

GUAZINA, S., & GUIMARÃES, I. P. (2016). O super corpo negro: a representação do lutador Anderson Silva, no comercial The Great Preparation, da cerveja Budweiser. *Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática*, 15(29). <https://doi.org/10.5902/2175497717666>

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade* / bell hooks; [tradução Marcelo Brandão Cipolla].- São Paulo : MEDIAfashion: Folha de S.Paulo, 2021. – (Coleção Folha Os Pensadores; v. 3)

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de Teatro*. Campinas: Papyrus, 2001.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2016. Disponível: bdttd.ibict.br/

KOUDELA, Ingrid. *Abordagens metodológicas do teatro na educação*. Revista Científica, São Luís. V.3.n.2, dezembro de 2005.

LDB : Lei de diretrizes e bases da educação nacional. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 58 p.

LIMA, Evandro Nunes. O Teatro Negro no Brasil e seu legado à cena paralela. Jornal Ironhim, site jornal, 26 agosto 2009.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. 2015.

Fonte: <https://primeiroteatro.blogspot.com/2015/09/historia-do-teatro-negro.html>

LOPES, Luiz Paulo da Mota. Performances Identitárias. In: SIGNORINI Inês; FIAD, Raquel Salek. (Org.). Ensino de língua das reformas, das inquietações e dos desafios. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 214-216, 2012.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. Série Debates. Teatro. Editora Perspectiva. São Paulo, 1995.

_____. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Leda Maria Martins. -1 ed. -Rio de Janeiro: COBOGÓ, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *Drama para Negros e prólogo para Branco - Antologia de Teatro Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

NEGRA, G. I. DA M. Educação, relações étnico-raciais e a Lei 10.639/03. Disponível em: https://www.geledes.org.br/educacao-relacoes-etnico-raciais-e-lei-10-63903-2/?amp=1&gclid=CjwKCAiArNOeBhAHEiwAze_nKH_96QWZfYNQaR7m4C3aTU482aJUZ E9fTlxUnGYo_egxcoQfbzU_1BoCWjAQAvD_BwE. Acesso em: 29 jan. 2023.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Qual o lugar do Nosso corpo na Educação? Notas sobre conhecimento, Processos cognitivos e currículo. In: Educ. Soc., Campinas, Vol.26, n.91, p.599-615, maio/agosto.2005. Disponível em < <http://www.cedes.unicamp.br> >. Acesso em: 18 de junho. 2018.

NUNES, Evandro. *O Teatro Negro e Atitude no Tempo: O tempo no Teatro Negro e Atitude*. / Evandro Nunes; prefácio por Evani Tavares. Belo Horizonte: Javali, 2021.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Identidades Afro Brasileiras; Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da FALE/UFMG. 2013. Disponível: bdttd.ibict.br

PAULA, Emerson de *O texto do negro ou o negro no texto* / Emerson de Paula. –Rio Branco : Stricto Sensu, 2021. 86 p.: il.

PEREIRA, Andréia Cristina; *O Corpo Negro e a escola*. Belo Horizonte, 2022. 165 p.
:enc, II. Dissertação (Mestrado) Programa de Mestrado Profissional em Educação e Docência,
Universidade Federal de Minas Gerais. Belo - Horizonte - MG. 2022.

SARMENTO, M. J. *Infâncias, Tempos e Espaços: um diálogo com Manuel Jacinto Sarmiento*.
[Entrevista concedida a Ana Cristina Cool Delgado, Fernanda Muller]. *Currículo sem
Fronteiras*. Rio Grande, v.6, n.1, pp.15-24, Jan/Jun 2006.

Artigo submetido em 29/01/2024, e aceito em 24/05/2024.

CORPOS DESENHADOS POR ADEREÇOS, GRAFAM O ESPAÇO: pontos riscados nos Teatros Negros e nos desfiles das escolas de samba

BODIES DESIGNED BY PROPS, GRAPH THE SPACE: “pontos riscados” in the Black Theaters and the samba school parades

Anderson Ferreira do Nascimento

andersonf.n@hotmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo

Este trabalho é um *ponto riscado* na encruzilhada entre os Teatros Negros e os Desfiles das Escolas de Samba. Como parte da pesquisa de mestrado do autor, debruça-se em um espetáculo teatral da Cia Espaço Preto e em um desfile da Paraíso do Tuiuti, a fim de tecer um diálogo entre essas duas manifestações performativas afro-brasileiras, no que se refere ao modo em que ambas elaboram mecanismos artísticos para narrar parte das histórias, das culturas e das lutas das populações negras no Brasil. Desta forma, acolhe-se as noções de *corpo de adereços*, *corpo devoto-coreográfico* e *corpo pulsante*, para ampliar as perspectivas acerca dos Teatros Negros e, no caso das Escolas de Samba, evidenciar que os cortejos carnavalescos fazem parte do conjunto de manifestações performativas afro-brasileiras que resguardam símbolos, códigos e demais conhecimentos ancestrais.

Palavras-chaves: Teatros Negros; Desfile das Escolas de Samba; Ponto Riscado; Fantasia.

Abstract

This work is a *ponto riscado* at the crossroads between Black Theaters and Samba School Parades. As part of the author's master's research, it focuses on a theatrical show by Cia Espaço Preto and a parade by Paraíso do Tuiuti, in order to weave a dialogue between these two Afro-Brazilian performative manifestations, with regard to the way in which both develop artistic mechanisms to narrate part of the stories, cultures and struggles of black populations in Brazil. In this way, the notions of prop body, devout-choreographic body and pulsating body are used, to broaden the perspectives on Black Theaters and, in the case of Samba Schools, to highlight that carnival processions are part of the set of performative manifestations Afro-Brazilians who protect symbols, codes and other ancestral knowledge.

Keywords: Samba School Parades; Black Theater; Ponto Riscado; Fantasy.

1. Introdução

Cena 1

Era carnaval de 2015 quando, sentado em alguma arquibancada do sambódromo do Anhembi, na cidade de São Paulo, eu admirava uma procissão formada por afoxés, “blocos afros” e

outros movimentos de praticantes de religiões de matrizes africanas. É que antes de iniciar os Desfiles das Escolas de Samba, esses grupos atravessam a avenida no intuito de *descarregar* o espaço, pedindo licença às energias lá habitadas e abrir os caminhos daquele ritual carnavalesco. Acontece que uma mulher branca que compartilhava um dos lugares da arquibancada comigo ficou espantada pelo fato de, segundo ela, haver essa mistura entre *coisas da religião* com o carnaval das Escolas de Samba. Para ela uma coisa não tinha nada a ver com outra. Confesso que no momento me faltaram argumentos, até mesmo por estar em uma festa, mas logo percebi que no primeiro toque da bateria, da primeira escola que se apresentava, lá estava a moça dançando ao som dos *tambores sagrados do samba*¹.

Cena 2

Ao propor um bate-papo no final do espetáculo *O grito do outro – o grito meu!*, da Cia Espaço Preto², o grupo se deparou com uma indagação advinda de um homem branco da plateia que desejava saber do porquê o teatro que fazíamos era chamado de *Teatro Negro* e se seria racismo caso alguém criasse um *teatro branco*. Quem respondeu sobre parte dessa questão foi Andréa Rodrigues, atriz, uma das fundadoras do grupo. Ela disse ao espectador que não precisava criar um teatro branco, pois ele já existe, está em todos os lugares. Corroboramos quando ela acrescenta que “o teatro é branco, porque os papéis na maioria das peças são para pessoas brancas”. Andréa ainda relatou que, como uma mulher negra de pele preta, precisou esperar que viesse a palavra *negra* escrita na rubrica para conseguir atuar. Corroboramos com ela e salientamos que a ideia de um coletivo negro incomoda, mas não incomoda a ausência de pessoas negras nas montagens teatrais.

¹ Segundo o pesquisador Miguel Santa Brígida (2012, p. 1), este moderno e luxuoso desfile, em sua complexa unidade estética e dramática, entrou no terceiro milênio reafirmando a força das culturas populares brasileiras em intercorrência com novas mídias, tecnologias e sua peculiar capacidade de atualização de seu caráter ritualístico. A partir dessa leitura, podemos entender que mesmo moderno e luxuoso, os Desfiles das Escolas de Samba mantém as raízes ritualísticas afro-brasileiras, pois, corroborando com Luiz Antonio Simas (2020, p.29-30), seja qual for o enredo, os corpos sempre irão responder o som dos tambores sagrados do samba.

² A apresentação citada ocorreu no Teatro Marília, em Belo Horizonte - MG, no dia 28 de agosto de 2016, através de um edital de ocupação dos teatros públicos da cidade. O bate-papo foi mediado por Lira Ribas a convite da companhia e seguimos o seguinte roteiro: apresentação do grupo, exposição de alguns elementos do processo de criação e perguntas do público.

Outro acontecimento, nos bastidores dessa *cena*, foi o questionamento por parte de artistas de Belo Horizonte - MG, se o que a Espaço Preto estava propondo era realmente um Teatro Negro. Pois, até a estreia da companhia e do início da *Segunda Preta*³, a maioria das montagens teatrais que tratavam sobre as questões dos povos negros, possuía como foco dramático a mitologia dos Orixás e outras expressões religiosas, como os Reinados. É compreensível que isso tenha ocorrido por estarmos em um território onde essas manifestações pulsam como resistência da nossa história. Porém, por desatenção ou ignorância, não se percebia que os mesmos tambores ressoavam nos *beats* do rap e nas batidas do funk, base da construção cênica do espetáculo.

Cena 3

Em 2018, a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti⁴ desfilou com o enredo *Meu deus, meu deus. Está extinta a escravidão?* na primeira noite dos desfiles do grupo especial do Rio de Janeiro-RJ. Como a agremiação era pouca conhecida pelo grande público e vinha de acontecimentos trágicos do ano anterior⁵, não havia muitas expectativas para o espetáculo que ela apresentaria ao entrar na avenida. Mas, a partir da Comissão Frente, a história se modificou. Logo no início do desfile alguns artistas negros representavam pessoas em situação escravista com correntes e máscaras de Flandres, objeto forçadamente utilizado como castigo e crueldade dos senhores de engenho, impedindo além da fala, a ingestão de alimentos.

Ao se colocarem em fila, os artistas são transpassados por uma cabana e se transformam em Pretos Velhos, entidade que nas religiões de matrizes africanas são considerados *griots*, contadores de histórias, quem guarda as memórias das suas comunidades.

Além da brilhante apresentação do casal de mestre-sala e porta-bandeira Marlon Flores e Danielle Nascimento, como *Os Guerreiros do Quilombo Tuiuti*, as alas, as Fantasias e as Alegorias, traziam temas importantes para pensar a escravidão negra no Brasil, questionando, sobretudo, suas nuances no projeto político do país ainda em curso.

³ A *SegundaPRETA* é um projeto construído por artistas negros de Belo Horizonte – MG e que fomenta, desde 2017, na sede do Teatro Espanca! a produção das artes cênicas de autoria negra. Sublinha-se esse movimento pela quantidade e pluralidade de trabalhos e pesquisas apresentadas nas doze temporadas até 2023. Ver mais em <http://segundapreta.com/>.

⁴ O nome completo é *Grêmio Recreativo Escola de Samba Paraíso do Tuiuti*. Mas, neste trabalho, usaremos por vezes “a Paraíso do Tuiuti” ou “a Tuiuti” por ser uma expressão popularmente conhecida referindo-se à agremiação.

⁵ Um acidente envolvendo transeuntes e um carro alegórico.

O desfile terminou com um carro alegórico, no qual o destaque central representava o ex-presidente da república Michel Temer, carnavalizado de *vampiro neoliberalista*, como alguém que suga os direitos do povo brasileiro, principalmente dos pretos e pobres.

Depois do desfile percebi que os jornais e as redes sociais estavam dando destaque somente para esta última alegoria, a do presidente-vampiro. Tenho ciência do impacto daquela imagem e do contexto político em que estávamos/estamos vivendo, mas, acredito que a Paraíso do Tuiuti elaborou imagens igualmente significativas naquele cortejo carnavalesco, como a do passista Marcinho, um homem negro, sambando *em cima* Lei Áurea.

2. Movimentos nas encruzilhadas

Foi assistindo ao desfile da Paraíso do Tuiuti, no carnaval de 2018, que eu decidi aceitar o desafio proposto por Exu, nas encruzilhadas das minhas inquietações, de colocar no cruzo dos caminhos carnavalescos os saberes afro-brasileiros inseridos no espetáculo teatral estreado em 2016 pela Companhia Espaço Preto. É na encruzilhada entre o *candomblé*, o *teatro* e o *carnaval das Escolas de Samba*, manifestações oriundas das culturas africanas e afro-brasileiras, que venho me formando enquanto sujeito e artista negro. O candomblé tem me estimulado a resguardar e a recriar, no presente, aspectos da minha ancestralidade. Da mesma forma, que os Teatros Negros e os Desfiles das Escolas de Samba me causam encantamento, fascinação e desejo de imaginar mundos possíveis que me tiram da perversa realidade, ao passo que também me faz refletir sobre ela.

Exu aparece na minha pesquisa de mestrado⁶ como fio condutor e princípio dinâmico que norteia o diálogo proposto entre as duas manifestações em foco. Sendo o orixá mensageiro, o responsável pela comunicação entre os humanos e as divindades, na mitologia dos povos yorubás, sabedoria resguardadas pelos terreiros de candomblé, e referenciado nas entidades de Umbanda como *catiços*, a ideia também pelas leituras dos estudos de Leda Maria Martins (1997, p.26) em que a autora refere-se às culturas afro-brasileiras como um lugar de encruzilhadas. Pois,

evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos ou ágrafos, com que se confrontaram e é pela via

⁶ A pesquisa foi realizada entre 2019 e 2021, no Programa de Pós-graduação em Artes, linha de pesquisa Artes da Cena, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG Artes-UFMG). Sob a orientação da Prof^ª Dra. Bya Braga, elencou-se pontos dialógicos na performatividade dos corpos e das visualidades entre os Teatros Negros e os Desfiles das Escolas de Samba, especificamente o espetáculo da Cia. Espaço Preto e o desfile da Paraíso do Tuiuti.

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

De certa maneira, o cortejo da Tuiuti, e o próprio modo com que se constituem os Desfiles de Escola de Samba, afirmava o que eu pensava da peça criada pela Cia. Espaço Preto e de outras montagens teatrais negras: ambas as obras elaboram mecanismos artísticos para narrar parte das histórias, das culturas e das lutas das populações negras no Brasil. Neste artigo, tecerei considerações acerca de duas cenas: a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira, do desfile da Paraíso do Tuiuti e a roda de passos improvisados como parte do espetáculo da Cia. Espaço Preto.

O espetáculo *O grito do outro - O grito meu!* foi construído a partir de um processo colaborativo⁷ entre os artistas Ana Martins, Anair Patrícia, Anderson Ferreira, Andréa Rodrigues, César Frank, Eli Nunes, Guilherme Diniz, Marcos Alexandre, Michele Bernardino, Rainy Campos, Sitaran Custódio e Will Soares que residem em Belo Horizonte e região metropolitana.

Já o desfile, no qual cerca de três mil componentes⁸ participaram, foi assinado pelo carnavalesco Jack Vasconcelos e pelos principais seguimentos da escola, como: o casal de mestre-sala e porta-bandeira, Danielle Nascimento e Marlon Flores, o mestre e rainha de bateria “Ricardinho” e Carol Martins, os interpretes do samba de enredo Nino do Milênio, Celsinho Moddy e Grazi Brasil, o coreógrafo da comissão de frente Patrick Carvalho e a comissão de carnaval e harmonia Thiago Monteiro, Leandro Azevedo, André Gonçalves e Rodrigo Soares.

Na sinopse, o carnavalesco descreve que o desfile tem como objetivo refletir sobre os desdobramentos da Lei Áurea assinada em 1888 e que em 2018 completava 150 anos. Ao passo que

⁷ O trabalho, sua concepção e realização, foi produzido em conjunto, mas com preservação das especialidades. Ou seja, mesmo que a autoria seja dividida entre atores, dramaturgos e diretores, algumas pessoas coordenaram essas funções. Ver mais em *Teatralidades Contemporâneas*, de Silvia Fernandes (2010).

⁸ Existem outros termos para se referir as pessoas que participam do cortejo carnavalesco que acontece no sambódromo da avenida Marquês de Sapucaí: foliões, brincantes, desfilantes, etc. Nesta pesquisa, utilizo o termo *componente* respeitando o vocabulário atual pronunciado nos bastidores do processo criativo do carnaval, principalmente pelo grau de responsabilidade que as pessoas vêm assumindo nesta disputa artísticas. Ver mais em FERREIRA, Felipe. Escola de samba: uma organização possível. In.: KAMEL, José Augusto. **Revista Eletrônica Sistema e Gestão**. Niterói: Escola de Engenharia, Universidade Federal Fluminense, v. 7, n.2, 2012, p. 164-172. Disponível em <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A3/V7N2A3>. Acesso em 29 mar. 2020.

o espetáculo da Cia. Espaço Preto já começava, também na sinopse, fazendo uma pergunta: “Onde estão os negros? Você os vê? Você os ouve? Quem é negro?”

3. Pontos Riscados na espiral do Tempo

Um das cenas que considero de grande potência nos Desfiles das Escolas de Samba é a dança do mestre-sala e da porta-bandeira. A partir da imagem do giro, eu evoco a potência dos signos que me cercam desde a infância, nos processos artísticos, religiosos e de ensino e aprendizagem: a roda de samba, a roda de capoeira, as giras/festas no terreiro de Umbanda e Candomblé e o espiralar da dança e das saias das baianas.

Imagem 1 – *Os Guerreiros do Quilombo Tuiuti*: Marlon Flores e Danielle Nascimento ou o Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Paraíso do Tuiuti no carnaval de 2018. Foto: Alexandre Durão.



Imagem 2 – Marlon Flores e Danielle Nascimento no centro, os guardiões do casal em volta e o *tapete* de penas, plumas e cores se formando na avenida. Foto: Alexandre Durão.



O casal Marlon Flores e Danielle Nascimento, da Paraíso do Tuiuti, dançaram como os *Guerreiros do Quilombo Tuiuti*, título da fantasia que carregava as cores da escola em diálogo com o *pavilhão*⁹, signo de extrema importância para as comunidades do samba e para a *performance* da porta-bandeira, que tem a responsabilidade de mantê-la aberta durante a dança. E além dessas características próprias do segmento, o casal se apresenta de forma aguerrida, executando movimentos estimulados pelo samba-enredo: “Não sou escravo de nenhum senhor, meu Paraíso é meu bastião, meu Tuiuti o quilombo da favela é sentinela da libertação” (PARAÍSO DO TUIUTI, 2018).

⁹ Segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, até meados da década de 50, as bandeiras das escolas de samba do Rio de Janeiro, ainda abrigavam algumas informações sobre o enredo que estavam apresentando. A partir desse período, provavelmente, elas deixam de ser confeccionadas artesanalmente e ganham, “como regra geral, uma forma padronizada que remete à ‘bandeira do Sol Nascente’, pavilhão militar do Japão em 1952 e readotado em 1954” (LOPES e SIMAS, 2019, p.32). Hoje também chamada de *pavilhão*, a bandeira de uma agremiação, assim como em outras manifestações afro-brasileiras, é considerada um símbolo maior dentro da sua comunidade e no universo do samba.

Evidencia-se, neste momento, que os elementos corporais, visuais, rítmicos e sonoros se inscrevem no espaço em conjunto, não havendo a possibilidade de analisá-los separadamente. Por isso, aprecia-se sob uma perspectiva elaborada por Martins (2002, p.89), como parte de um *corpo de adereços*, no qual “movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente de saber e da memória.”

E esses corpos desenhados por esses adereços, grafam o espaço.

Essa imagem me direciona para uma das cenas do espetáculo *O grito do Outro – O grito meu!*, na qual atrizes e atores desfrutam dos sons e do ritmo de *Zombie*, composição de Fela Kuti, para narrar, sem nenhuma palavra falada, situações diárias de pessoas negras, como ao pegar um ônibus, ir supermercado, ao shopping, etc. Até que, na última parte da cena, os artistas formam uma roda de dança e em determinados momentos, vão, individualmente, até o centro e improvisam alguns passos do seu um repertório pessoal associado com movimentos de rap e/ou funk. Em volta da roda, gritos e palmas estimulam os movimentos e os desenhos coreográficos. Uma notória referência às matrizes do samba, como o *jongo* e a *umbigada*.

Imagem 3 – Batalha de passinhos em *O grito do outro – O grito meu!*, da Cia. Espaço Preto. Foto: Letícia Souza.



Nas duas imagens que giram, é possível visualizarmos *atos performativos* (BRAGA, 2010, p. 03) que surgem “o engajamento total do artista na ação realizada por ele, da intensidade de seu investimento no ato improvisado, fora e dentro da cena, arriscando as próprias subjetividades, como também a recepção do público”.

Mesmo que na dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira sejam perceptíveis os passos intensamente ensaiados e executados, fruto das transformações da avaliação do quesito¹⁰ que possibilita pouco espaço para improvisações naquele instante da apresentação, o minueto europeu é ressignificado quando acoplado ao ritmo do samba.

Dessa forma, a grafia da dança do casal se assemelha à roda de passos improvisados do espetáculo teatral, quando pensamos a roda, o giro e o espiral como um lugar de encontro, de organização social, de escrita e de resgate da memória dos povos negros na diáspora. Pois, a partir dos estudos de Florentina Souza (2007, p. 30), observa-se que:

a história das culturas afrodescentes é tradicionalmente marcada por embates e discussão que envolvem reflexões sobre a temática memória, da história, da identidade e das *performances*. Este debate tem seus marcos originais na história do tráfico e na existência de um ritual que envolvia circular em torno da “árvore do esquecimento” para garantir a imunidade do banzo e, principalmente, o apagamento dos nomes e das tradições culturais daqueles que seriam embarcados a força para a diáspora.

Diante disso, compreendo que tanto os artistas da Paraíso do Tuiuti, quanto os da Cia. Espaço Preto, fazem o movimento contrário e giram no sentido de exercitar e atualizar a memória em ações artísticas.

Nesse sentido, seguindo dialogando com perspectivas não eurocêntricas, acolhe-se a noção de *corpo devoto-coreográfico* cunhado por Miguel Santa Brígida (2016).

O autor, ao ouvir do mestre Manoel Dioniso¹¹ que a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira é a *dança brasileira riscada no chão*, relaciona essa expressão com os pontos riscados nos rituais de Umbanda e Candomblé, principalmente nas tradições de origem banto, nas quais os

¹⁰ Ver mais em Manual do Julgador, do carnaval de 2018, disponibilizado pela Liga Independente das Escolas de Samba - LIESA e que estabelece os critérios de avaliação do quesito. Disponível em <https://liesa.globo.com/material/carnaval18/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202018.pdf>. Último acesso em 26 mai. 2020.

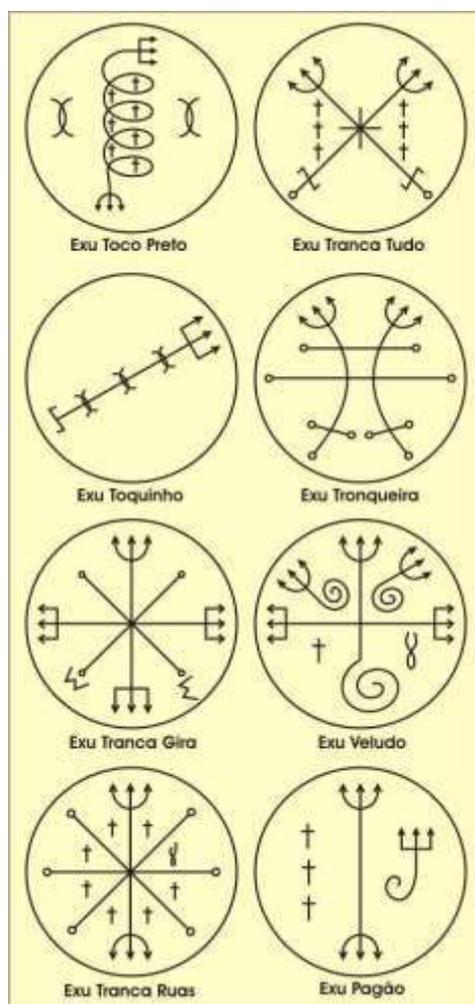
¹¹ Fundou e dirige há 30 anos a Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte no Rio de Janeiro. Ver mais em “Mestre Dionísio: os frutos do riscado de um mestre”. Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2020/07/manoel-dionisio-os-frutos-do-riscado>. Acesso em 16 de abril de 2021.

movimentos do Tempo circular e espiralar são chamados de Zinga (sentido horário) e Zingumuna (sentido anti-horário).

A partir dessa conceituação, volto na minha lembrança para o terreiro de Umbanda¹² e penso nos *pontos riscados* no chão pelas entidades que lá *desciam*.

Conhece-se muito o ponto cantando, que é uma cantiga que a entidade entoava para se apresentar e instaurar a sua energia no espaço, como: “Ninguém pode comigo, eu posso com tudo. lá na encruzilhada meu nome é Exu Veludo”. O ponto riscado possui essas mesmas características, porém a entidade desenha um símbolo com giz ou pólvora no chão do terreiro.

Imagem 4 – Pontos riscados de exus catiços. Foto: autoria desconhecida.



¹² Atualmente sou iniciado no candomblé de culto banto (Angola-Moxicongo), sob os ensinamentos de Tat'etu Odesidoji, pertencendo, assim, ao Nzo Atim Kaiango ua Mukongo. Mas, frequentei os terreiros de Umbanda na infância e adolescência e nesse caminho, tive uma relação mais profunda com a casa *Reino dos Orixás*, em Esmeraldas – MG, de toque Omolokô.

Muitos dos pontos que observei sendo grafados possuíam a roda como elemento base para registro dos códigos¹³.

Nesse ritual do diálogo, acrescenta-se a cena do espetáculo *O grito do Outro o grito meu!*, já que as atrizes e atores grafam no centro da roda, movimentos próprios da sua constituição cultural e social: seu movimento de apresentação.

Para Santa Brígida (2016, p. 06), a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira também está permeada de uma “assinatura pessoal”, pois, no riscado do mestre-sala “há um vocabulário coreográfico cujo improvisado é signo de sua virtuose e de celebração das danças de matrizes africanas” e que, além da improvisação e da *autoralidade* do riscado de cada mestre-sala, outro ponto importante dessa dança são “os movimentos sentido horário e anti-horário em torno da centralidade da figura feminina, que conduz a bandeira, pavilhão sagrado que representa a força comunitária das escolas de samba”.

Esse trecho me conecta com as falas de Milton Cunha, no documentário “A narrativa de carnaval”, na ocasião em que o estudioso e carnavalesco aventa: “Quando a bandeira roda de uma Escola de Samba, quando a porta-bandeira roda ela movimenta o vento e o vento traz o ancestral. O vento traz essa nossa memória emocional e afetiva que é da escola de samba” (AVENTURAS DE LER, 2012).

Além do vento, a porta-bandeira quando gira também movimenta e provoca o Tempo. Vento e Tempo são ancestrais.

No caso do espetáculo da Cia. Espaço Preto é possível dizer que os movimentos das atrizes e dos atores em cena também provocam Vento e Tempo. E ainda podemos relacioná-los com outras energias presentes na mitologia yorubá e nas culturas banto, mesmo que isso não tenha se dito ou mostrado com gestos literais em cena. A pesquisadora e Makota Valdina Oliveira Santos (2005), na palestra intitulada *As religiões de matriz africana e as artes cênicas – desconstruindo estereótipos*, orienta os artistas negros da cena contemporânea a não se basearem apenas nos mitos dos orixás ou descrição de cada *nkisi* para compor suas narrativas cênicas:

¹³ Utiliza-se como exemplo esta imagem encontrada na internet que sugere modelos de pontos riscados que já observei presencialmente no terreiro, mas é infinita a possibilidades grafadas no solo. Não se trouxe exemplos de pontos riscados nos terreiros que fiz parte porque não houve autorização para fotografar um ponto riscado, por se tratar de um código, uma senha que abre energias sagradas.

Quer falar de um orixá, de um vodum, de inquice? Não busque a lenda. Vá estudar para ver o que é esse inquice, esse orixá, esse vodum, porque está aí para todo o mundo entender. Orixás, inquices, voduns são natureza, não são lendas, não são mito, são realidade, mesmo para quem não pratica candomblé. A gente se alimenta de orixá, de vodum, de inquice. Quem pode viver sem beber água? A maioria do nosso corpo é água, e água é orixá. A energia de Oxum é água, não é a lenda que diz que é Oxum, é a água (SANTOS, 2005, p.5).

Na roda de passos improvisados o movimento da atriz Anair, a princípio, faz alusão a um robô e depois se desconstrói em passos acelerados nos quais se destacam quase que apenas a parte da cintura e pelve, possuindo ao todo, característica ora lenta, ora veloz. Já Sitaran e Rainy propõem movimentos explorando com velocidade os planos baixos. Guilherme *sensualiza* através de movimentos ondulados, nos quais suas articulações se movem do plano alto ao plano baixo. Ana toma a roda de repente com passos bruscos que envolvem todos os planos. Dessa forma, os artistas de *O grito do outro o grito meu!*, chamaram várias energias para movimentar a roda e o corpo.

Deste modo, atribui-se ao artista negro em cena, no espetáculo teatral e no desfile, a ideia de um *corpo pulsante*, cunhado por Marcos Alexandre, no qual compreende que esses corpos

disparam um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; é uma matriz/*corpus* de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em *performance* em sua acepção enquanto rito, trabalho performático ou ação espetacular (ALEXANDRE, 2017, p.40, itálicos do autor).

E os movimentos, também alinhados na minha memória com a sabedoria de Fu Ki au, a partir dos estudos de Tiganá Santana Neves dos Santos (2019, p. 14), conduz o tempo da elaboração de pensamento ao passo que “Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente”.

É nesse espiral que se encontraram os Desfiles das Escolas de Samba e os Teatros Negros. É em um país que fomenta o esquecimento, do período da escravização negra e da ditadura militar, que esses artistas giram para nos conectar com os saberes que nos foram herdados. Giram porque é no corpo que essas memórias estão e na roda aquilombam-se. Esses movimentos fazem com que essas memórias sejam espalhadas, propagadas, como setas indicadas para fora, como pontos riscados no espaço, sugerindo, assim, outros espaços. E esses corpos se apropriam desses espaços não para extrair riquezas e roubar conhecimento, mas para criar, tingir e nos conectar com as divindades que *descem* para festejar porque o silêncio não vos pertence.

Os guerreiros do Quilombo Tuiuti e da Cia. Espaço Preto dançam com os ancestrais a coreografia do Tempo presente no seu próprio movimento. *Vão e voltam, são* porque já *foram* e desejam ser mais do que determina as leis, as instituições e os papéis neste país.

Imagem 5 – Um carro alegórico no qual um passista, negro, samba em cima da Lei Áurea assinada em 1888.
Foto: Fernando Grilli.



4. Referências

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

AVENTURAS DE LER. **A narrativa de carnaval**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gCCKfsj5BgQ>. Acesso em 09 de outubro de 2020.

BRAGA, Bya. **Improvisação performativa e a arte de Étienne Decroux**. In: Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Memória ABRACE.

BRIGIDA, Miguel Santa. **A dança brasileira riscada no chão: a grafia sagrada do samba**. In: Plural Pluriel. Paris, n.15 Religion et arts, 2016.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro : Lumiar Editora, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

DOUXAMI, Christine. **Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono**. Afro-Asia (UFBA), Bahia, v. 25-26, p. 313-363, 2002.

ESPAÇO PRETO. O grito do outro – O grito meu! In: BENEVENUTO, Assis; Souza Vinicius; ALEXANDRE, Marcos (org.). **Teatro Negro**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

FERREIRA, Felipe. **Escola de samba: uma organização possível**. In.: KAMEL, José Augusto. Revista Eletrônica Sistema e Gestão. Niterói: Escola de Engenharia, Universidade Federal Fluminense, v. 7, n.2, 2012, p. 164-172. Disponível em <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/view/V7N2A3/V7N2A3>. Acesso em 29 mar. 2020.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: A PLÁSTICA exponencial da arte 1900-2000**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê 10: Matrizes do samba no Rio de Janeiro**. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2021.

LIESA. **Manual do julgador 2018**. Disponível em <https://liesa.globo.com/material/carnaval18/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202018.pdf>. Último acesso em 26 mai. 2020.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?-code=000778472>. Acesso em 01 de fev. 2021.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 3a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

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

_____. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

MUSSA, Alberto. SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Anderson Ferreira do. **A roda, o giro, o rodopio e o espiralar como elementos essenciais para um diálogo entre expressões performativas afro-brasileiras contemporâneas**. In: BRONDANI, J. A., HADERCHPEK, R. C., ALMEIDA, S. V. (org.), *Práticas Decoloniais nas Artes da Cena*. São Paulo: Giostre, 2020. p. 151-163.

_____. **O teatro negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro**. In: *Revista DAPesquisa*, Santa Catarina, v.13, n. 20. 2018.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284442/1/Paulino_RogerioLopesdaSilva_D.pdf. Acesso em 28 de abr. 2021.

PARAÍSO DO TUIUTI. Desfile completo da Paraíso do Tuiuti 2018. Escolas de Samba de SP e RJ. 1 vídeo (1h6m39s). 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTnjgHFtTw8&t=713s>. Acesso em: 29 out. 2019.

SANTOS, T. S. N. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões, diálogos a partir do Brasil**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Makota Valdina Oliveira. **As religiões de matriz africana e as artes cênicas – desconstruindo estereótipos**. Palestra de Abertura do I Fórum Nacional de Performance Negra, organizado pelo Gustavo Melo, promovido pela Funart, Fundação Palmares, MinC, Cia dos Comuns e Bando de Teatro Olodum, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2005, no Teatro Vila Velha, Salvador – BA.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOUZA, F. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. In: ALEXANDRE, M. A. (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 30-39.

WILLIAN, Rodney. **Não sou diabo. Sou Exu.** 2017. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/nao-sou-o-diabo-sou-exu/>. Acesso em 10 de abril de 2021.

Artigo submetido em 29/02/2024, e aceito em 24/05/2024.

TORNAR-SE NEGRA: relatos, memórias e experiências a partir do teatro

BECOME A BLACK WOMAN: stories, memories and experiences from the theater

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

adeliaccarvalho@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Adriana Moreira Silva

adriana.silva@unifap.br

Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

Resumo

Esse artigo constrói-se como uma troca de cartas entre duas artistas, pesquisadoras e docentes, refletindo sobre seus processos de reconhecimento enquanto mulheres negras vivenciados ao longo da trajetória pessoal e profissional, elaborando uma reflexão crítica sobre o apagamento da memória e da identidade. Essas reflexões são ancoradas nos conceitos de Identidade negra (Sousa, 1983, hooks, 2020); Racismo institucional (Ribeiro, 2018); Raça e de identidade (Santos, Baumgärtel, 2015). Escrivência (Evaristo, 2020) Tempo Espiral (Martins, 2002) e Filosofia africana (2021, 2022)

Palavras-chaves: Identidade; Racismo, Escrivência.

Abstract

This article is constructed as an exchange of letters between two artists, researchers and teachers, reflecting on the processes of recognition as black women experienced throughout their personal and professional careers, developing a critical reflection on the erasure of memory and identity. These reflections are anchored in the concepts of Black Identity (Sousa, 1983, hooks, 2020); Institutional racism (Ribeiro, 2018); Race and identity (Santos, Baumgärtel, 2015). "Escrivência" (Evaristo, 2020) Tempo Espiral (Martins, 2002) and African Philosophy (2021, 2022).

Keywords: Identity; Racism, Writing

Introdução

Este artigo se constrói a partir de uma troca de cartas entre as professoras, artistas e amigas Adélia Carvalho e Adriana Moreira, num diálogo que busca o compartilhamento de experiências, histórias e memórias acerca dos itinerários de formação enquanto mulher negra no teatro e no mundo.

O primeiro texto é uma escrita por meio de uma carta autobiográfica, um caminhar para si (Coutinho, 2013) que narra episódios e situações que vão desde a infância no qual a autora mantém contato com as manifestações populares, perpassando pelas memórias da adolescência nas quais resgata o modo silencioso e o tom de “piada”, que, por vezes, se faz presente nos modos de operação do racismo e, por fim, traz suas relações com a temática identitária a partir do teatro, seja como professora na sala de aula ou como artista em cena.

O segundo texto é uma resposta à carta anterior, onde a autora também seguindo o percurso autobiográfico, comenta a carta da primeira autora, relatando fatos semelhantes vividos por ela em sua relação pessoal e profissional, no fazer teatral.

Nos relatos que compõe estas cartas é possível ver emergir temas como: a dificuldade de afirmação de uma identidade negra no Brasil (Sousa, 1983, hooks, 2020); a presença do racismo institucional que dificulta o acesso da população negra a determinados espaços (Ribeiro, 2018); a urgências de se apresentar às crianças e às escolas, pessoas negras como referência nas histórias, na cultura, na arte e etc.(Brito, 2016); a discussão sobre os olhares lançados aos corpos femininos em nossa sociedade e o papel fundamental do teatro na elaboração de discursos poéticos e estéticos que fraturam o posicionamento hegemônico frente às questões de raça e de identidade (Santos, Baumgärtel, 2015). Essas reflexões são desenvolvidas a partir de conceitos como Escrivência (Evaristo,2020) Tempo Espiral (Martins, 2002) e Filosofia africana (2021,2022).

Ao pensar o formato para essa escrita nos aventuramos na busca por uma forma de construção de conhecimento mais poética e afetiva através das cartas, compreendendo-as como um recurso capaz de materializar a presença do que já foi vivido e permitindo criar um espaço de compartilhamento não apenas entre as escritoras dessas cartas-artigo, mas entre as autoras e os leitores na medida em que se deixa as histórias pessoais serem transpostas diante deles.

Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (Klinger, 2007, p. 28).

Muitos fatos históricos e biografias foram levantados por pesquisadores (as) a partir de correspondências trocadas entre indivíduos reais. Porém a história oficial silenciou muitas vezes, tidas ao longo da história como inferiores, deixando a história ser contada pelo olhar do branco dominador homem que apresenta o indivíduo negro como o “outro”. Aqui, giramos a roda em sentido contrário, nos apossamos da escrita, enquanto mulheres negras, protagonistas das nossas

histórias, denunciando eventos de silenciamento aos quais fomos submetidas, ao longo da vida, num movimento em direção a transformação do futuro através das nossas escrituras, acessando “história, memória e experiência” (Barossi, 2017, p. 23), como nos ensina Conceição Evaristo.

Configura-se a escritura como diálogo com a tradição Sankofa, que resgata o passado para pensar o presente. E dessa forma, preparar os caminhos de uma percepção do negro enquanto diferença cultural a ser respeitada – consequentemente, para a construção de um futuro isento das mazelas representadas em contos, poemas e romances (Duarte, 2020, p. 92).

As cartas, enquanto documentos, refletem um processo de inter-relação entre a experiência atual e a memória. Envolver nesse tempo que frui de forma não linear foi possível elaborar os processos de reflexão que interferem no presente e também no passado, na medida em que se modifica o próprio olhar sobre experiências e memórias.

Caminhos para si: Os encontros com o teatro me empreteceram

Macapá, 13 de fevereiro de 2023

Oi Adélia. Como está?

Espero que esta carta te encontre bem e com saúde.

Faz alguns dias que decidi te escrever. E escrevo como uma professora e artista do teatro, que percebe que nossos interesses quanto aos fazeres artísticos e pedagógicos desta área se entrecruzam e, que, por isso, sei que nossa reflexão conjunta pode mover a nós mesmas e outras pessoas. Mas, traço estas linhas também como sua amiga. E, por isso, sinto-me à vontade em compartilhar algumas experiências mais íntimas. Te convido para trilhar comigo uma espécie de caminho autobiográfico (Coutinho, 2003), no qual o processo de apropriação da minha própria história de vida assegura o desenvolvimento de uma reflexão teórica – já que somos professoras e pesquisadoras-, ao mesmo tempo, em que age como um processo de autoconhecimento que pode nos levar a entender o itinerário da minha formação enquanto mulher negra nas artes e no mundo.

Mas, antes, devo te dizer que hoje quando sento para escrever esta carta é fim de mais uma semana de carnaval. Carnaval não é minha data favorita do ano, bem sabe que adoro é comemorar aniversários. Recebi um convite de carnaval para a casa de uns amigos e quero te contar como foi, mas antes, deixa eu te perguntar: você se lembra se em algum momento eu já comentei que quando criança eu morava em um bairro onde os ensaios da escola de samba aconteciam na rua de casa?

Eu adorava ouvir a bateria tocar, mas quase nunca fui assistir ao desfile. Lembro-me ainda que neste mesmo bairro além da escola de samba, haviam outras festas, como o Congado¹. É no mínimo curioso que eu me recorde bem de ver as pessoas na rua, cantando, dançando, batendo na porta de casa e, entrando para rezar um terço, mas mesmo vivendo imersa neste contexto era como se tudo acontecesse distante de mim. Parece estranho? Será que você consegue me entender? Sabe quando você olha por uma fresta de uma janela, vê o que acontece do outro lado, porém, você nunca abre a janela por inteiro? Então você passa a vida “espiando” algo, que nem sabe exatamente do que se trata.

Paro para pensar um pouco e me vem à mente algumas imagens. Veja se para você elas também fazem algum sentido: o cabelo alisado; meninas que namoravam os meninos da escola, menos você; frases como “cabelo ruim tem que esticar” ou “tem que casar com gente branca para clarear a família.” Sabe, minha amiga, o que estas imagens criadas por palavras e gestos fizeram comigo? Acho que você já conhece a resposta, mas gostaria de te contar: me distanciaram de quem eu sou hoje.

Não é que eu não via as festividades acontecerem, no entanto, eu não sabia quem eram as pessoas que as faziam e, mais, eu não me identificava com elas, com suas histórias, com seus cantos, com suas vidas. Eu as olhava, mas não era capaz de ver a mim mesma. E, como isso seria possível? Se como afirma bell hooks (2020) o interesse da indústria, da moda, dos cosméticos e do capitalismo patriarcal sempre foi o de valorizar e glamorizar a supremacia branca, então, realmente, eu, com 15/16 anos seria incapaz de reconhecer tais noções sexistas e racistas que faziam e ainda fazem a manutenção da nossa sociedade.

Aquele livro que você me enviou recentemente, *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* (1983), fala dessa impossibilidade de pessoas negras se reconhecerem como tal: “sujeito negro que navega em outros espaços sociais produz sofrimento e negação de si mesmo” (Sousa, 1983, p.77). Tornar-se negro (a), portanto, continua a

¹ O Congado é uma manifestação cultural religiosa de origem afro-brasileira que ocorre em diversas regiões do país, especialmente na região Sudeste. As festividades ocorrem em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e, geralmente, inicia-se em meados do mês de agosto. Estendem-se até segundo domingo do mês de outubro, quando a festa tem seu início, anunciando que os tambores estão chegando. Os grupos de Congado saem de seus quartéis, localizados em diversos pontos da cidade. (Fonte: Portal Prefeitura de Uberlândia, 2024).

autora, derivaria de um esforço para não se sucumbir ao desejo do outro, de que você venha a ser branco (a).

Você se recorda de situações assim? De falas e ações que eram tão recorrentes por parte de pessoas à sua volta que te distanciaram da sua percepção e reconhecimento sobre ser quem você é? Eu seguia olhando pela fresta. O que faltava? O que era preciso para eu escancarar aquela janela? Talvez sejam as chamadas “identificações normativo-estruturantes propostas pelo pais aos filhos” (Sousa, 1983, p.03) de que nos fala Neusa Santos Sousa, porque apenas seguimos sem questionar, sem construir nossa identidade e sem sequer perceber que o racismo não apenas olha pelas frestas, mas escancara dentre tantas coisas, a necessidade de se esconder, de se transmutar ou modificar meu corpo. “O cabelo liso facilita os cuidados”, dizia minha mãe.

Ainda sobre cabelo quero te contar um episódio, em especial. Bem, era fim de aula na escola em que eu estudava, se não me engano, eu estava no 9º ano do Ensino Fundamental II. Como de costume eu havia feito uma escova no cabelo, logo ele estava liso. Quando passei perto de um cano de água, este se rompeu e molhou apenas um lado do meu cabelo, que, obviamente, começou a cachear. Alguns amigos viram e começaram a rir da situação. Eu fingi que estava tudo bem, mas me senti extremamente envergonhada. Vergonha de que? Eu me pergunto ainda hoje quando me recordo deste fato. “A menina negra é que precisa entender que isso é “brincadeira” ou quem faz a “brincadeira” que deve perceber que aquilo que é racismo?” (Ribeiro, 2018, p. 31).

Sei que você me entende... não quero me delongar tanto neste passado longínquo, mas eu me senti à vontade e acabei falando bastante. Nenhuma novidade nisso né? Porém, agora que comecei a escrever esta carta estou tomada por tantas memórias e histórias da minha vida, que quero seguir te contando mais um pouco... Tudo bem, se você já precisar parar esta leitura um pouco. Eu ainda quero retomar sobre a noite de carnaval, espera mais um pouco. Mas, caso não se importe, vou dar um salto no tempo para adiantar as histórias que quero compartilhar com você.

E sabe quando começo a fazer um movimento de *caminhar para si?* (Coutinho,2013). Não um caminho traçado em linhas retas, mas em círculos. Bem, também não é um círculo, no sentido daquela expressão “correr atrás do próprio rabo”, sem sair do lugar. Ao contrário, é aquele círculo que você vem me relatando sobre suas aproximações em suas aulas e em suas práticas artísticas. Ah! Talvez você encontre melhor as palavras do que eu para traduzi-lo, aliás, peço sua compreensão, caso eu me equivoque um pouco. Por isso, tomo aqui emprestada as palavras da professora Inaicyr

Falcão que fala da circularidade a partir de uma perspectiva afrorreferenciada: a circularidade seria, então, a renovação da existência, a expansão da vida, a ciência da realidade circundante, a busca pelo conhecimento vivido, os laços identitários, a retomada da ancestralidade e a relação com um saber que não cessa... (Santos, 2017). Seria por aí esta reflexão?

E foi caminhando por entre gente e vivências em teatro, que eu ouvi pela primeira vez alguém dizer: “Quem vai fazer esta cena é você, porque é a única preta aqui do grupo”. Sim, fiquei tonta, surpresa, aliviada, afinal, pela primeira vez alguém me dizia nitidamente algo que eu sentia, mas via as pessoas cheias de dificuldades ou receios em pronunciar que quando olhavam para mim, viam e enxergavam uma mulher negra.

Bom, vou te explicar melhor como chego este fato aconteceu...

Em meados de 2011 o grupo de teatro do qual eu fazia parte, o Coletivo Teatro da Margem² resolveu iniciar uma pesquisa cênica sobre teatro de rua a partir dos *viewpoints*. Você com toda certeza já me ouviu falar dos *viewpoints* né? Mas, para você se recordar brevemente, é um procedimento de caráter improvisacional, no qual os atuentes investigam suas relações com o espaço e com o tempo. Sistematizados pela diretora norte-americana Anne Bogart e Tina Landau (2017) esta prática era o ponto de partida dos processos de criação do grupo. Nós, então decidimos que o tema desta investigação artística seria a partir da história da cidade de Uberlândia/MG³.

Logo no início do processo visitamos o acervo municipal da cidade, em buscas de informações sobre a fundação da cidade, seus modos e costumes, sua cultura, as pessoas que ali moravam, seus governantes e etc. E para minha surpresa, encontramos uma reportagem de jornal da época que dizia que havia uma calçada para pessoas brancas e outra para pessoas negras. Pensa, minha amiga, o quão absurdo era isso. Não tenho mais este material comigo, mas encontrei uma dissertação que denota exatamente este fato e gostaria de trazê-la brevemente aqui para você:

Do outro lado da calçada era o espaço destinado aos negros e brancos pobres, sendo que esses últimos, algumas vezes, atreviam-se a atravessar para o outro lado, mas logo se sentiam oprimidos e retornavam para a calçada pela qual tinham “permissão” de transitar.

² Coletivo formado por discentes egressos do Curso de Teatro da Universidade Federal da Uberlândia. O grupo foi dirigido pelo professor e diretor Narciso Telles de 2008 a 2018 e tinha como investigação artística o teatro performático, as performances e o teatro de rua.

³ Uberlândia é uma cidade do interior do de Minas Gerais, situada no Triângulo Mineiro, bem próxima ao estado de Goiás, é a segunda maior cidade do estado e está aproximadamente a 600 km de distância da capital Belo Horizonte.

Não era uma demarcação oficial, mas um tipo de coerção que refletia bem os valores sociais locais da época. (Araújo, 2019, p.36).

Encerradas nossas pesquisas, partimos para experimentação prática. E uma das ideias era que este fato pudesse aparecer em alguma das cenas. É, então, minha amiga, que a seguinte ideia é lançada: a cena deveria ser um desfile de mulheres brancas em comemoração ao aniversário da cidade, no entanto, uma mulher negra entra para desfilar e, imediatamente, é interrompida por uma personagem/persona que representa a própria cidade e diz: “Você não, você é preta. E preta é do lado de lá”⁴.

É aí neste momento que tudo aconteceu. Ao olharmos em volta, dentre um grupo de aproximadamente 13 pessoas, eu, apenas EU, somente EU, era uma pessoa negra e, portanto, apta a fazer a cena. Tem tantas camadas para serem destrinchadas: fala do meu *caminhar para si* (Coutinho, 2003) em um movimento circular de me reconhecer nas pessoas do Congado e de rememorar meu avô, um homem preto retinto, cujas janelas abertas foram apenas à base da enxada, do suor, dos restos da carne de porco “doada” pelos patrões. Mas me faz perceber ainda que a fala de “vamos clarear a família” dita com frequência pela minha avó paterna, sugeria o mesmo da fala do texto da cena: o apagamento da nossa existência dos lugares nos quais temos o direito de ocupar, desde a universidade pública ou uma simples calçada da cidade.

Sabe a autora Djamilia Ribeiro? Li seu primeiro livro em 2019. E encontrei, recentemente, a seguinte frase grifada em meu livro e gostaria de te escrever: “Mesmo sendo a maioria no Brasil, a população negra é muito pequena na academia. E por quê? Porque o racismo institucional impede a mobilidade social e o acesso da população negra a esses espaços” (Ribeiro, 2018, p.73). Faz todo sentido não é mesmo?

Ainda posso ouvir o silêncio...Sabe, Adélia, por alguns instantes, todas as pessoas fizeram um silêncio absoluto, talvez espantados ou talvez constrangidos mediante a informação de que eu era a única que poderia fazer a cena. Eu me aceitava mulher negra a cada apresentação. Cada vez que ouvia: “Você não, você é preta, e preta é do lado de lá” meu corpo restaurava os significados das palavras, memórias, histórias e gestos. “A experiência do “ser mulher negra” se concretizava em forma de uma “síntese artística, cuja dramaturgia é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dessas no contexto contemporâneo” (Santos, 2017, p.110).

⁴ Trecho do texto “A Saga no Sertão da Farinha Podre” de Luiz Carlos Leite.

Era o pulsar e o fortalecer de uma identidade por meio do teatro. Eu compreendia, aos poucos, então, a forma como o racismo opera: seja em forma de risadas dos colegas da escola ou no pré-conceito sobre os corpos negros que se impregnava no meu imaginário mediante as festividades do Congado, porque o racismo, minha amiga, segue se movendo sorrateiramente quando ninguém questiona o sistema de opressão.

Anos depois deste fato já em 2016 enquanto professora de Artes em uma escola da rede particular para crianças da Educação Infantil um outro episódio inusitado aconteceu. Você bem sabe que a relação, a pesquisa, o teatro com crianças é uma grande paixão. Como se diz por aí: “a menina dos meus olhos”, por isso, este episódio é muito significativo para mim. Nos organizamos, eu e as crianças, para irmos da sala de aula para a sala de Artes. Era uma turma com crianças de 5 anos. Uma delas, uma criança branca, durante o percurso segurou minha mão. Reparei que ela virava a minha mão de um lado para outro, como se examinasse meus dedos, minhas unhas.

Criança: Tia, sua mão é marrom?

Eu: Sim, é marrom. Tem algum problema? (Hoje acho, minha amiga, que concordar com a expressão “marrom” não foi a melhor resposta. Poderia ter sido um momento para dizer sobre a cor da pele das pessoas negras. Fui infeliz nesta resposta).

Criança (sorrindo, pulando, enquanto balançava minha mão): Não.

E de mãos dadas seguimos pelos corredores da escola.

Me senti uma professora negra. Agora além de uma atriz negra, esta criança legitimava em sua fala e ação nossas diferenças. E novamente, minha amiga, eu poderia discursar e escrever por horas sobre esta situação: a ausência de docentes e crianças negras nas escolas particulares; a falta de aplicabilidade efetiva da lei federal nº 10.639/2003 que estabelece a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”; a necessidade de formação de docentes antirracistas que possam abordar as questões raciais com as crianças com o devido aprofundamento e conhecimento, a fim de não recorrer aos estereótipos. Sinto como professora que precisamos “cultivar uma desaprendizagem” (Brito, 2016) no que concerne as práticas que são dadas como únicas ou inevitáveis. Quantos encontros comigo mesma esta carta está me convidando a fazer....

Te contei que fui passar o carnaval na casa de nossos amigos? Foi muito divertido. Eles têm uma cachorrinha pinscher. Sabia que um amigo do teatro me apelidou de pinscher: pequena e brava, ele dizia. Mas isto é outra história. Já em 2020 no decorrer do meu doutoramento, descobri

que além de mulher negra, sou feminista. As coisas só melhoram né (risos)?! Fiz uma disciplina intitulada de *Teatro Feminista* e dentre tantas leituras e provocações ouvimos a fala da professora Adriana Santos elaborada a partir de seu artigo *Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos* (2015). Dentre suas reflexões ela traz a discussão sobre as construções identitárias e as possibilidades de atores, atrizes e performers negros (as) evidenciarem seus atravessamentos quanto à negritude a partir de uma noção performativa que opere um dispositivo para uma poética.

Sabe quando você lê algo e isto mexe em algum lugar escondido dentro de você? Este texto fez isso comigo. Eu fiquei com muita vontade de estar em cena novamente para falar do meu reconhecimento identitário a partir da linguagem da performance. Eis que como trabalho final, a disciplina permitiu a possibilidade de apresentar um processo artístico. Elaborei então, a performance *Preta, parda e negra*. Realizada em formato de vídeo – se recorda que neste período ainda estávamos vivendo a pandemia do coronavírus (Covid-19) - eu consegui reunir alguns elementos significativos para meu caminho autobiográfico: o figurino do espetáculo que incluía uma gunga. Sabe o que é? Gunga é um instrumento do Congado. Os congadeiros amarram a gunga em seus tornozelos. É feito, em geral, de um alumínio com sementes dentro. Assim, os festeiros dançam e tocam simultaneamente. Ouvi dizer que a gunga também representa as correntes que prendiam os pés dos escravizados para que, ao fugirem, fossem facilmente descobertos devido ao som que emitiam. (Portal Lunetas, 2022).

Além disso, delimito um espaço circular com farinha de trigo afim de remeter a ideia dos corpos femininos tomados como vendáveis, visto que, especialmente, entre as décadas de 1950 e 1960 as mulheres, muitas vezes, estavam estampadas nas embalagens de produtos alimentícios vinculando seus corpos, especificamente, aos trabalhos domésticos. Além disso, o trigo, como muitos cereais, é exportado em quantidades elevadas pelo nosso país. E qual a relação do trigo com tudo isso você deve estar se perguntando. Em conversas durante a disciplina de *Teatro Feminista*, debatemos sobre o modo como este corpo feminino negro ainda é visto pela sociedade. Sabe aquela imagem da Globeleza, figura icônica na TV durante o carnaval da década 1990? Então, o círculo de farinha se relaciona também com a exportação desta imagem: um corpo negro feminino é uma mercadoria. E como tal, vendável, negociável, acessável, trocável, palpável.

Esta performance ainda me levou a questionar e conhecer melhor as nomenclaturas: preta, parda e negra. Já estive no lugar de negar o termo pardo por ter a sensação de que era um termo que tentava me clarear, assim como fez a política de embranquecimento no Brasil⁵, mas tenho entendido, recentemente, que ser lida como parda pela sociedade me permitiu usufruir de privilégios dos quais as mulheres pretas retintas não têm acesso. Mas este percurso me fez perceber que “carregamos nossas vivências em nossa memória, mas elas só passam a compor uma história e tornam-se experiências no momento em que nos dispomos a refletir, a relacionar e a tecer nossas singularidades” (Coutinho, 2003, p.145). Singularidades estas que o teatro foi capaz de me escancarar.

Ah! O carnaval.... Então, o apartamento onde nossos amigos nos receberam para a noite de carnaval era aconchegante e alegre. Bebemos, comemos e assistimos aos desfiles das escolas de samba. Tínhamos torcidas diferentes ali, mas isso não atrapalhou a noite. Afinal, cada uma com o direito de ser quem se é, não é verdade? Ao fim cantamos marchinhas de carnaval e sambamos no meio da sala. Adoro sambar! Mas tivemos que nos acalmar, acho que os vizinhos não estavam muito contentes com nosso entusiasmo de foliões de apartamento.

Me despeço aqui, desejando que o carnaval por aí tenha sido proveitoso!

Abraços!

De sua amiga, Adriana.

Caminhos para nós: o espelho de duas Yabás

Macapá, 23 de fevereiro de 2024

Adriana,

Peço licença para ir chegando e embaralhando aqui e acolá nossas tantas histórias negras, minha amiga. Que alegria receber sua carta, saber de você, de seu carnaval e poder conversar com você

⁵ No Brasil, tivemos um plano de embranquecimento da população no século XIX e meados do século XX, baseado no racismo científico que afirmava uma superioridade genética de pessoas brancas. O movimento incentivou a imigração de povos da Europa e relacionamentos interraciais a fim de embranquecer a população. Como resultado criou-se o “mito da democracia racial”, já que muitas pessoas acreditam que no Brasil vivemos todos com os mesmos direitos e acessos. (Fonte: Site Observatório da Diversidade, 2023).

sobre essas questões. Uma das coisas que mais fortalece a nossa identidade é encontrar pessoas que viveram experiências semelhantes, compreendendo assim que não passamos por determinadas situações de forma isolada. Gostei demais de ler sua carta e confesso que me emocionei em muitos momentos, não sei se por encontrar ali, na sua experiência, um reflexo tão fiel de muito do que, também, vivi, fazendo parecer que eu me lia, em alguns momentos, afinal “(...) estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas” (Evaristo, 2016, p.7).

Como já te contei algumas vezes, não sou cria do Carnaval, mas, nasci após uma longa quaresma, estourando na primeira hora de um sábado de aleluia, dia que antecede o domingo de Páscoa, o dia do renascimento. Sou filha de mãe negra e pai branco. Por muito tempo ouvi, dentro de casa, piadas sobre os negros e todos riam e repetiam, diariamente, aquilo que era tão comum. São visíveis os meus traços de mulher negra, mas a pele parda, me permitia mais passabilidade que outros membros da minha família e com ajuda de vários recursos, como a chapinha no cabelo e maquiagens, mesmo que inconscientemente buscava me parecer mais com o meu pai. Por muito tempo eu acreditei na beleza que me impunham e corri atrás dela, principalmente, nessa relação com o cabelo, muito semelhante ao que você me conta.

Vou te contar uma história da qual hoje me envergonho muito, mas que tem a ver com essa consciência racial inexistente até certo ponto da minha história. A primeira direção teatral que realizei foi em um grupo amador de teatro, quando eu tinha mais ou menos 18 anos, de uma peça escrita pela minha mãe a pedido meu. Minha mãe, uma mulher negra, professora, artista por paixão, escreveu o texto *Hora Mágica* em 1994, peça na qual uma menina, já crescida, não quer doar os seus brinquedos favoritos: uma boneca de pano, um boneco preto e uma bailarina. Nessa peça, embora tivéssemos no grupo um ator negro, escolhemos para fazer o boneco preto um ator branco e de olhos claros, que pintamos de preto. O clássico blackface. Divertíamos com a possibilidade dessa transformação sem um pensamento crítico sobre o assunto. Não tínhamos acesso às discussões, não tão popularizadas naquele período sobre o tema, embora tais questões já estivessem sendo discutidas por movimentos como o *Teatro Experimental do Negro*, fundado em 1944 que dentre tantas atividades realizadas, no teatro, lutou arduamente para desconstruir os estereótipos na representação das pessoas negras.

Tais discussões, geradoras de tantos processos, não chegavam à mim, ali em 1994 no interior do estado de Minas Gerais e nem mesmo depois, durante a minha formação no Curso Técnico de Teatro (1995-1998) e na Graduação em Teatro (1999-2003), onde não tive acesso à referências sobre o TEN, nem sobre a existência de um Teatro Negro. Hoje compreendo, porém, que muitos dos meus professores, combativos em outras tantas questões sociais e políticas, também não tiveram acesso, em seus processos formativos, às informações sobre o teatro negro, não entendendo, naquele momento, a relevância dessas discussões ou não se interessando por elas. Hoje em dia olho pra essa experiência e percebo, com mais consciência, quão perverso é o racismo e suas artimanhas de apagamento que, por muito tempo, fizeram essas discussões parecerem de uma ordem menor já que a falácia da democracia racial conseguia manter as coisas em um lugar muito confortável para aqueles que usufruíam dos privilégios brancos, até mesmo sem ter consciência do poder que ele lhes conferia.

A memória desse *blackface* me envergonha, mas falar dela hoje, desvenda várias artimanhas do racismo que nos rodeia, que afeta nossa formação da identidade e tenta nos impedir de compreender, criticamente, o significado não só desse meu processo como uma diretora negra que pintou um ator branco de preto e, ao mesmo tempo, escolheu para si a personagem da bailarina frágil e alva, usando a maquiagem que clareasse a pele escura, para se adequar àquela personagem. Aqui entramos em outro estereótipo, aquele que afirma que para ser aceito precisa ser branco a fim de caber nesses espaços. E ao pardo, como eu, como você, existe o continuo estímulo de destacar os traços brancos, dissimulando os traços negros: alisar cabelo, usar maquiagem mais clara, afinar boca e nariz, diminuir o tamanho do olho, etc. Dentre outros tantos recursos, somos estimulados ao clareamento das nossas referências e de tudo que somos ensinados a valorizar. Só muito mais tarde, em 2017, como professora de Interpretação Teatral do CEFART-Palácio das artes- em Belo Horizonte, quando dirigi e escrevi o texto *Menos de nós* pude reelaborar a tortura desse desejo de branqueamento, através da criação da personagem Clara que desejava, ferozmente, se lavar para ficar branca. A situação que parece “absurda” levada ao extremo, diz muitos desses processos cotidianos a que são levadas tantas pessoas negras, expostas ao racismo diário e sem tréguas. Ali eu falava de uma personagem, mas ao mesmo tempo falava de mim, e de como me afetaram esses processos de branqueamento impostos, de forma velada, pela sociedade.

Talvez por ter vivido esses processos que te narrei, gostei demais de ler sobre a sua performance, criada a partir da disciplina de *Teatro Feminista*, a forma como você elabora e aprofunda as discussões sobre negritude, ao discutir sobre colorismo me faz refletir que, se por um lado, enquanto mulheres negras de pele clara, muitas vezes, demoramos mais a pensar sobre a nossa identidade, por outro lado, acessamos alguns privilégios que são ainda mais negados às mulheres negras retintas e precisamos nos manter atentas a isso para não sermos causadoras, mesmo que de forma inconsciente, de mais dor à elas, como nos alerta Alice Walker (apud Pereira e Modesto, 2020, p.278) “Para a autora, o conceito do colorismo deve ser abordado nas comunidades negras e, sobretudo, entre as “sororidades negras” para que haja progresso dessa comunidade, “porque o colorismo, assim como o colonialismo, o sexismo e o racismo” as impede de avançar.”

Obviamente, minha amiga, esse lugar de, por um tempo, negar o termo pardo, não é uma questão individual sua, passei por isso também e hoje entendo que a nossa rejeição vem de um longo processo, onde entendemos que termos direcionados à nós durante toda a vida, como “morena” e “mulata” usados para negras de pele mais clara “funcionam pela negação da identificação do lugar de negra, bem como pela hipersexualização que as tornam exotificáveis a partir de discursos que se sustentam, também, no imaginário de seus corpos.” (Pereira; Modesto, 2020, p. 279). E o emaranhado dessas questões, vão nos confundindo, se tornando mais um dificultador para assumir a nossa identidade negra.

Acho que além de tudo, por muito tempo, nos foram negadas referências positivas de pessoas negras em nossa sociedade, imagens de sucesso, empoderamento, beleza e isso nos fazia querer parecer com as pessoas brancas que sempre estavam nas propagandas, nas tvs, no teatro. As festas da nossa cultura, onde estão grande parte dos negros empoderados desde sempre, como o Congado do seu bairro e também da minha cidade, eram apreendidas por nós como menores e, por isso, crescemos achando aquilo pequeno demais e sem valor, perdendo ali parte da nossa história e das raízes, das oralidades e corporeidade do povo negro que ainda resiste dentro da nossa cultura racista e excludente.

E por muitas dessas questões passei parte da minha infância e juventude aceitando o silenciamento da minha identidade. Mas a verdade, minha amiga, é que o silêncio dos outros diante do nosso desconhecimento da nossa identidade não é só ignorância, afinal na primeira

oportunidade nos colocam “no nosso lugar”, silenciando nossas vozes e tantas oportunidades. Eu demorei a compreender isso, mas, um dia lendo uma dramaturgia da Cidinha da Silva (2019, p.58), ela me alertava, na fala de uma personagem dizendo “os brancos sempre sabem quem é negro. O negro é que se confunde”. Da mesma forma que a personagem que ouve essa frase na peça *Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas* “aquilo ficou dias, semanas e meses batucando na minha cabeça” (Silva, 2019, p. 58). Até que os rumos mudaram.

Eu me confundi, até um dia em 2010, numa sala de aula de uma disciplina de mestrado, quando um professor negro disse durante uma discussão de um texto: “Eu sou negro, Fulano é negro, Adélia é negra...” Levei um susto, olhei ao redor, e de repente aquela fala, que era sobre o negro – o outro- se tornava também sobre mim. Isso se parece com o momento que apontam para você e dizem que só você poderia fazer aquela personagem por ser a única negra do grupo, não é? E aquilo, ao invés de ser aprisionador, foi tão libertador pois ali, me senti saindo do limbo do: nem tão branca, nem tão preta, para assumir o meu lugar de pertencimento e começar a aprender sobre ele, buscando minhas memórias e histórias, lendo e escrevendo sobre esse processo de desvendamento, me tornando negra, como nos ensina Lélia Gonzales (1988)⁶ “A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada.”

A verdade, minha amiga é que a nossa consciência étnico-racial está em constante processo, entre o nos reconhecer, aceitar e empoderar nos esbarramos, a todo tempo, com uma sociedade que autoriza o racismo e naturaliza a desumanização do indivíduo negro através de um discurso que ignora dívidas históricas e sustenta seu desprezo às questões raciais dissimulado por argumentações calcadas na falácia da democracia racial, impedindo um debate crítico sobre o tema.

Por isso, te escrevo essa carta-resposta e, vez ou outra, minhas narrativas repetem histórias que você já viveu e que outras mulheres negras como nós, também já viveram e vamos voltando a esses fatos, olhando pra eles num movimento que se constrói como um ritual no qual a própria repetição dos fatos é uma volta ao que foi e, ao mesmo tempo, já é algo novo, sendo também transformado

⁶ Trecho de um depoimento de Lélia Gonzales acesso: <https://www.mulheresdeluta.com.br/lelia-gonzalez-e-o-conceito-de-amefricanidade/>

pelo presente e pelo futuro que virá. “Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta” (Martins, 2002, p. 84). Evoco aqui os pensamentos de Leda Maria Martins, uma das mais importantes pesquisadoras dos Teatros Negros do Brasil, enquanto acompanho suas revisitações às memórias, que me convidam a visitar as minhas, sobre como o teatro, seja nos palcos ou na sala de aula nos colocou diante da nossa identidade, compreendendo que esse movimento de narrar nossas histórias é nossa responsabilidade no processo de recriação da ideia dos “corpos negros antes desumanizados, comprados, vendidos, estuprados, abortados, torturados, animalizados, ou seja especulados na escravização, tornam-se especulativos da história, da memória, da própria existência e do futuro (Patrocínio, 2021, p.130) .

Nesse nosso movimento de “nos contar”, vamos rompendo com a ideia de linearidade do tempo, historicamente instituído num movimento que “recria, restitui e revisa o círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge. (Martins, 2003, p.76). Esse é o círculo sobre o qual você me pergunta e que tenho tanto investigado nos processos pedagógicos. Inspirada pelo pensamento de Leda Maria Martins, busco reconstruir com os alunos esse movimento espiralar que rompe com a concepção de um tempo linear e consecutivo, reelaborando os sentidos a partir da percepção de que “o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados” (Martins, 2002, p.79). Por isso, como você mesma diz, esse movimento não é de “correr atrás do próprio rabo” sem sair do lugar, mas sim, de a cada volta, recuperar memórias, ressignificando os caminhos e a forma como somos contados e lidos, ampliando as narrativas sobre nós e sobre nossa história e assim, nessa mistura das temporalidades, transformar o passado, o presente e o futuro. “Afinal, escrever é gritar o silêncio engasgado, é contar histórias, as nossas histórias, onde somos agentes de/da e para a transformAÇÃO, é tecelar saberes e fazeres” (Machado, 2021, p.400).

A verdade, Adriana é que sua carta me coloca diante de um espelho, mas advertida por Conceição Evaristo (2020, p.38) compreendo que esse espelho não é o do grego Narciso, diante do qual nos consumimos em nós mesmos e que não reconhece belezas como as nossas, mas sim, o espelho de duas Yabás: Oxum e Iemanjá: o espelho de Oxum, que reflete o autoconhecimento para nos fortalecermos em nossas batalhas e o espelho de Iemanjá que reflete o coletivo, numa

construção do nosso encontro com o outro. Esses espelhos me dizem: esse processo não é só meu, nem só seu e vou aos poucos compreendendo a importância dos aquilombamentos na construção da nossa identidade negra.

Muito axé e sigamos juntas, minha irmã!

Adélia Carvalho

Considerações finais

Nesse artigo-carta buscamos refazer um movimento ancestral da Sankofa, representado em muitas imagens por um pássaro com a cabeça voltada para trás: “Sankofa é o movimento da ancestralidade, nos ensina de onde a gente vem, enraizando, para que possamos saber para onde irmos, para termos caminhos a seguir e não ficarmos perdidas, sem direção, e assim, sem sentidos. Sankofa enraíza. Enraizamento é ancestral” (Machado, 2021, p.401). Ao olhar para as nossas histórias procuramos narrativas representativas de como paralelamente à construção de nossas trajetórias no fazer teatral, se formaram caminhos que, ao mesmo tempo, nos permitiram ir de encontro à nossa identidade.

Amparadas pelo conceito de Escrivência de Conceição Evaristo vamos de encontro às histórias que são nossas e aquelas que também poderiam nos pertencer, por ser de outra mulher negra, sujeita às situações muito semelhantes, por isso é um processo de “resistência, da re-existência, de libertação, emancipação, é ancestral, ética do cuidado, poética de encantamento. É escuta sensível, ou seja, abertura para conhecer, sentir, perceber as outras pessoas de modo integral, inclusive as diversas pessoas que há em nós [...]” (Machado, 2021, p.403).

Mediante ao reconhecimento pessoal como mulheres negras nos tornamos também artistas, pesquisadoras e professoras negras que buscam diariamente se alinhar com o **empretecimento** da cena e da sala de aula. Este é um modo de expandir os saberes e lançar ao mundo do fazer teatral uma herança corporal e uma dimensão gestual ancestral, que permite o reencontro com conhecimentos construídos por aqueles que vieram antes de nós, afim de dar continuidade através daqueles que agora estão diante de nós, como, os discentes com os quais temos nos encontrado nesta jornada.

Vivemos um momento antes não vivido por nenhuma de nós: o debate amplificado sobre temas como, a branquidade, o acirramento do combate ao racismo em todas as suas formas, a

implementação de ações de reparação histórica, como o sistema de cotas. E apesar de certos avanços, sabemos que é ainda apenas o começo se considerarmos que o Brasil manteve as pessoas negras em regime de escravidão por pelo menos 350 anos. No entanto, temos que admitir que a possibilidade de compartilhar abertamente histórias de mulheres negras dentro das ferramentas acadêmicas é contribuir com a mudança das concepções e das referências sobre o que é ser uma pessoa negra em nosso Brasil.

Quando duas mulheres “se tornam negras” elas não movem apenas a si mesmas. Nos diálogos com outros corpos, nas tessituras das narrativas, nos contatos e encontros com as pluralidades e saberes incorporados, fazemos emergir a possibilidade de construção de outros saberes cênicos, estéticos e poéticos. Esse contar de si e ouvir o outro, um ato afetivo e efetivo constrói-se como um convite para que as leituras e leitoras desse artigo, entrem em diálogo conosco, escrevendo suas cartas, retomando suas histórias na busca por uma compreensão de si e dos processos de reconhecimento vivenciados ao longo da sua trajetória.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, Ilze Arduini de. (Dissertação de mestrado). **O negro na "cidade jardim": modernidade, educação e segregação na sociedade uberlandense/MG (1889- 1960)**. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

BRITO, Deise Santos de. (Des)locar, (re)conhecer e (trans)formar: relato de uma experiência referente a abordagem das culturas afro-brasileiras e diaspóricas na prática educativa. **Revista de Educação do Cogeime**, São Paulo, n. 49, v.25, p.121-133, 2016. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-cogeime/index.php/COGEIME/article/view/521>.

Acesso em: 15 de mai.2023.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. Dissertação (Mestrado). Pós-Lit – Programa de Pós Graduação em Letra: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Belo Horizonte, 2013.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Sillva. **Casas dramaturgicas**: Material criativo para ensino de dramaturgia. Tese (doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais: Escola de Belas artes de Belo Horizonte, 2021.

Congado de Uberlândia. **Portal da Prefeitura de Uberlândia**. Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura-e-turismo/tradicoes-culturais-uberlandia/congado-de-uberlandia/>. Acesso em: 14.fev.2024.

COUTINHO, Rejane Galvão. Vivências e experiências a partir do contato com a arte. **Programa Cultura é Currículo**. 2003. Disponível em: <https://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/Lugares%20de%20Aprender/documentos.aspx?menu=2&projeto=2> . Acesso em: 16.fev.2024.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: **Escrevivência a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. [Org.Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes]. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Bhuvli Libanio, 13ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LISBOA, Rúbia. Os conguinhos: as crianças como protagonistas do congado mineiro. **Portal Lunetas**, 2022. Disponível em: <https://lunetas.com.br/congado-minas-gerais-criancas/>. Acesso em: 17.fev.2024.

Colorismo e dinâmicas raciais no Brasil. **Site Observatório da Diversidade**. Belo Horizonte, 10 de julho de 2023. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/colorismo-10-07-2023/>. Acesso em: 17 de fev.2024.

MACHADO, Adilbênia Freire; OLIVEIRA, Lorena Silva. Memórias ancestrais e filosofias africanas forjando caminhos para uma educação afrorreferenciada. **Práxis Educativa**. v. 17, 2022, p. 1–15. DOI: 10.5212/PraxEduc.v.17.19478.011. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/19478>. Acesso em: 02 out. 2023.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana do Encantamento tecida por mulheres negras: poéticas de re-existências para descolonização do conhecimento. **Revista de Filosofia Aurora**, vol. 33, n. 59, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7213/1980-5934.33.059>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=673373992010> . Acesso em: 02 out. 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: POS-Litm 2002, pp. 69-92.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, São Paulo, v. 15, n. 50, p. 209-224, 2004.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Dramaturgias contemporâneas negras**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. Tese(doutorado) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: Programa de Pós-Graduação em Letras: Belo Horizonte, 2021

PEREIRA, Cely; MODESTO, Rogério. Mulher negra de pele clara: Lugar de enunciação e processos de identificação. **Entremeios**: Revista de Estudos do Discurso, ISSN 2179-3514, v. 21, jan.-jun. 2020.
RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Inaicyr Falcão. Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 99-113, maio 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/148>. Acesso em: 15 de fev.2024.

SILVA, Cidinha. **O teatro negro de Cidinha da Silva**: Sangoma, saúde às mulheres negras; Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas; Os coloridos. (Série Aquilombô). Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2019.

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

SANTOS, Adriana Patrícia, BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.24, p28-41, julho 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015028>. Acesso em: 17 de fev.2024.

Artigo submetido em 29/02/2024, e aceito em 30/04/2024.

BATUQUES E BANDAIAS: performance cultural *Raízes do Bolão*, identidades, memórias e ancestralidade afro-amapaenses.

DRUMBS AND BANDAIAS: cultural performance *Raízes do Bolão*, Afro-Amapá identities, memories and Afro-Amapá ancestry.

Helder Brandão

helderbraohb@gmail.com

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Resumo

Aqui pretende-se apresentar uma reflexão que caminha por via da perspectiva multidisciplinar que abarca o conceito de Performance Cultural (Singer 1912-1994, Redfield 1897 - 1958), aliado às percepções de Zeca Ligiéro (2011) e Leda Martins (2021) sobre os diversos componentes das performances de origens africanas presentes nas manifestações culturais afro-brasileiras, que utilizam a palavra oralizada e o corpo como linguagem e meio de transmissão da memória antepassada e, que dele necessitam para prover a continuidade dos saberes ancestrais e perpetuar tradições seculares. Este estudo visa analisar através da Performance Cultural do grupo *Raízes do Bolão*, o corpo como linguagem expressiva das africanidades que constituem as identidades, memórias e ancestralidade afro-amapaenses na manifestação cultural do Batuque do Curiaú.

Palavras-chaves: Performance Cultural, Batuque, Cultura afro-amapaense.

Abstract

Through the multidisciplinary perspective that includes the concept of Cultural Performance (Singer 1912-1994/Redfield 1897 - 1958), combined with the perceptions of Zeca Ligiéro (2011) and Leda Martins (2021) on the various components of performances of African origins present in Afro-Brazilian cultural manifestations, which use the oral language and the body as language and a means of transmitting ancestral memory and which require it to provide the continuity of ancestral knowledge and perpetuate secular traditions. This study has the aim to analyze, through the Cultural Performance of the *Raízes do Bolão* group, the body as an expressive language of the Africanities that constitute Afro-Amapá identities, memories and ancestry in the cultural manifestation of Batuque of Curiaú.

Keywords: Cultural Performance, Batuque, Afro-Amapá culture.

O Batuque é uma das mais antigas manifestações culturais das culturas ancestrais africanas encontradas na Amazônia. Originários de diferentes regiões da África, os negros escravizados trouxeram consigo diversas formas de expressivas de suas culturas de origem, mantendo viva por

meio dessas expressões, suas identidades, memórias e motivações na luta contra a opressão imposta aos escravizados pelo colonizador europeu.

Durante o tráfico negreiro – através da rota transatlântica entre a África, Europa, e as colônias portuguesas nas Américas, nos séculos XV a XIX – estima-se que milhões de africanos escravizados chegaram ao Brasil colônia. No processo de colonização do Brasil, diferentes etnias de várias regiões da África, foram arrancadas de suas terras por colonizadores europeus e empregadas em trabalhos forçados no cultivo de lavouras e extração mineral.

Na Amazônia, o Batuque se desenvolveu em diversas comunidades negras, remanescentes de quilombos e comunidades ribeirinhas, descendentes dessa população de negros escravizados. Tornando-se uma prática muito importante, como forma de expressão de diversas manifestações da cultura afro-amazônica e brasileira. O surgimento do Batuque no território amapaense, coincide, portanto, com a chegada de negros africanos, junto às famílias de colonos portugueses, destinadas a ocupar e estabelecer o domínio do reinado de Portugal nesta região.

Atesta Tinhorão na obra *Os sons do Negros no Brasil – cantos-danças-folguedos: origens* (1988), que desde o século XVI, de forma genérica, os portugueses chamavam de batuque à diversidade de ritmos, danças, rituais, formas expressivas de lazer e práticas religiosas africanas. A exemplo assinala Salles (2016, p. 115) sobre a origem do Lundu – *Lundu Canto e Dança no Pará*, “que os estudiosos identificam desde os primeiros tempos, o canto, a dança dos calundus, dos feitiços, ou o rito dos negros vulgarmente denominados batuques”.

Pode-se observar tanto nos escritos de Salles (2016) quanto de Tinhorão (1988) que, apesar da definição pejorativa imputada ao termo batuque, esse se tornou referência de base originária a diversas manifestações afro-brasileiras sobretudo na Amazônia, onde os Batuques, estão associados ao surgimento e a re-existência de várias tradições e práticas culturais trazidas pelos africanos, ressignificado os Batuques por diversas comunidades afro-brasileiras.

O Estado do Amapá possui inúmeras comunidades de predominância negra cujos habitantes são descendentes de gerações que sucederam os africanos escravizados.

A manifestação cultural do Batuque afro-amapaense reúne diferentes práticas e ensinamentos das matrizes africanas, e apresentam algumas especificidades conforme a

comunidade onde se manifesta. No Quilombo do Curiaú¹ *lócus* dessa pesquisa, por exemplo, as cantigas de Batuque são chamadas de Bandaias², diferentes do Batuque da comunidade do Igarapé do Lago, onde as cantigas recebem o nome de mão de samba.

Os Batuques afro-amapaense, na sua gênese, descendem das diferentes formas expressivas de Batuques de origens africanas que vigoram por diversas regiões brasileiras que, por conseguinte, descendem de uma concepção cultural matriz, nas suas múltiplas facetas e especificidades.

Nessa perspectiva, música e dança estão entrelaçadas e não se desassocia no âmbito das manifestações culturais afro-brasileiras e seus atos celebratórios estão interligados às concepções filosóficas, étnicas, históricas, discursivas e culturais africanas, cujas tradições elegem o corpo como repositório e transmissor de conhecimentos e guardião da sabedoria ancestral. O corpo nas manifestações culturais de origens africanas e afro-brasileiras, acomoda os repertórios mnemônicos e orais, individuais e coletivos, que impulsionam a continuidade aos ensinamentos e práticas tradicionais, reiterando a re-existência de valores sociais e civilizatórios de origens africanas às comunidades afro-brasileiras/amapaenses.

Por certo é que os Batuques não serviam apenas como um ajuntamento de negros escravizados para pequenos momentos de diversão, como postulava o pensamento europeu colonizador de séculos passados.

Os Batuques durante a escravização africana no Brasil e nas Américas representavam aos povos negros momentos oportunos de reunião e comunhão entre iguais e diferentes etnias, servindo, assim, ao desenvolvimento de certa conscientização de classe dessa população cativa, devida a dificuldade de organização e a necessidade de convívio de diferentes grupos étnicos.

Nesse sentido, pode-se entender que as manifestações culturais afro-brasileiras tais como o Batuque amapaense, desde tempos remotos a hodiernos, têm funções sociais diversas e exercem

¹ Área rural localizada a 8 km de Macapá, a vila do Curiaú é uma comunidade tradicional formada por várias famílias remanescentes de quilombolas, que ainda guardam na memória muitas de suas tradições e da história de seus antepassados. Mais informações em <https://ancestralidadeafricana.org.br/quilombos/curiau-amapa/>.

² Como são chamadas as cantigas de Batuque na comunidade do Curiaú. Nas rodas de Marabaixo, outra manifestação encontrada no estado, as cantigas são chamadas *Ladrões de Marabaixo*; nas rodas de Batuque amapaenses, são chamadas *Bandaias de Batuque* (SESC, 2013).

papéis importantes na preservação de memórias, transmissão e construção de identidades a grupos étnicos ou comunidades.

Sobre esses aspectos cabe evidenciar que:

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano (Martins, 2021, p. 21).

As performances de origens africanas, reúnem um conjunto de práticas e dinâmicas culturais seculares, que foram utilizadas durante o processo de interdição dos negros escravizados principalmente para rememorar e recuperar comportamentos ancestrais africanos. Para Martins (2021) a história dos povos africanos nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, cuja vivência do sagrado simboliza, além de resistência cultural, sobrevivência étnica, política e social.

“Os povos africanos na diáspora tiveram seus corpos/corpus individuais e coletivos arrancados de seus territórios, destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos e ocupados por emblemas e códigos europeus” (Martins, 2021). Porém, apesar de toda interdição que o sistema escravocrata impeliu à história, às civilizações e às culturas africanas, este foi incapaz de apagar do corpo/corpus africano e de seus descendentes, seus saberes ancestrais, seus modos singulares e diversos de visão de mundo. Por seu turno, assevera a autora que:

[...] a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, e de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (Martins, 2021, p. 31).

O tráfico negreiro trouxe para o Brasil diferentes grupos étnicos com suas múltiplas formas de expressão, revestidas por saberes ancestrais distintos afirma Ligiéro (2011), que, com os africanos, vieram as formas celebratórias originárias de suas etnias, que utilizavam suas performances como forma de “recuperar um comportamento” do qual haviam sido forçados a abandonar por sua condição de escravizados, apartados de suas culturas.

A respeito desse longo e resiliente processo de transformação e negociação que os povos africanos foram submetidos para o provimento de suas práticas e dinâmicas culturais, Ligiéro (2011)

assegura que tal condição substanciou o surgimento de diferentes formas expressivas, em função do grande contingente de diferentes etnias provenientes da África e as interações e inter-relações dessa população com ambiente local (estrangeiro).

Ligiéro (2011) ressalta que os africanos trouxeram suas culturas para o Novo Mundo gravado em suas mentes e em seus corpos através da linguagem da dança e da música. Em sua maioria, as manifestações culturais afro-brasileiras/amapaenses se estabelecem pela interação entre o sagrado e o lúdico, onde a religiosidade, os ritos e atos religiosos percorrem, antecedem e se entrelaçam aos festejos onde as formas expressivas (canto-dança- batuque) conjugadas referenciam aparentemente a parte lúdica dessas tradições. Porém como aponta Ligiéro (2011), sabe-se que nas performances de origens africanas e afro-brasileiras, religião e divertimento nunca estão dissociados, são ações complementares.

Nesse sentido evidencia-se que:

A dança possui o corpo, que possui o Deus, que é música e se expressa em ritmo, percussão e canto, na festa de fé e esperança na beleza da nossa humanidade reencontrada, expressão máxima da individualidade de quem celebra como parte de um coletivo harmônico (Ligiéro, 2011, p. 155).

As práticas culturais africanas persistiram e aos poucos passaram a ser toleradas e permitidas. O “ajuntamento” de diferentes etnias e o cruzamento de diferentes tradições propiciaram especificidades a diversas manifestações culturais afro-brasileiras assentadas na poderosa tríade cantar-dançar-batucar, onde os batuques transitam no limiar entre o sagrado e o festivo, haja vista que as culturas ancestrais africanas não desassocia tais aspectos no âmbito das suas práticas culturais.

Ressalta Martins (2021) que o tecido cultural brasileiro é fundado por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos. Deste emergem variadas formações genuínas, algumas vestindo novas faces, outras adaptando sutis diferenças, antigos estilos.

Desse modo, pode-se considerar o campo das Performances Culturais por sua abrangência e pluralidade, terreno específico para debates, análises e entendimentos acerca dos múltiplos saberes da cultura afro-brasileira/afro-amapaense.

Estabelecido primeiramente por Milton Borah Singer (1912-1994) e Robert Redfield (1897-1958), o conceito de Performance Cultural visa, dentro de uma proposta multidisciplinar, o estudo comparativo das civilizações, os seus processos de desenvolvimento, de entrecruzamentos e o entendimento de suas culturas e de seus bens culturais.

Camargo (2012, p.03) assevera que as Performances Culturais “são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingido plenamente pela experiência, vivência e pela relação humana”. Para Milton Singer, Performances Culturais é o nome dado à análise de um acontecimento onde “x atuantes (performers) atuam diante de uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado” (Id., Ibid., p.03).

Robert Redfield (1955) propõe o estudo das Performances Culturais e dos meios pelos quais estas se desenvolvem, a partir da compreensão de como um determinado ato cultural ou performance com estruturas menores, restrita a grupos pequenos ou pequenos procedimentos se estruturam.

De tal modo pode-se compreender que as Ladainhas, as Folias, as Rodas de Bandaias, as cerimônias e rituais no âmbito da tradição do Batuque, se organizam e se estabelecem de forma abrangente, pois se apresentam como componentes significativos e representativos de toda uma cultura mais ampla, de forma a se perceber, que todos os elementos constitutivos de um ato social, ritual ou artístico, diante de uma determinada plateia, são meios pelos quais se constroem, se estruturam, se realizam e se estabelecem as Performances Culturais.

No âmbito das manifestações culturais afro-brasileiras, onde se encontram compreendidas as manifestações culturais afro-amapaenses, os elementos das performances de origens africanas podem ser vistos de modo fortemente presentes e marcantes. Nelas, as corporeidades, as oralidades e as vocalidades se apresentam como um *continuum* africano, como continuidades de conceitos culturais recuperados, rememorados, restituídos e reeditados no conjunto de tradições afro-brasileiras/amapaenses.

Ligiéro (2011), em seus estudos sobre as performances brasileiras, com o objetivo de definir as principais dinâmicas utilizadas nos rituais e celebrações da cultura afro-brasileira, destacando o conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente a elementos performáticos como canto, dança e música, ressalta a importância dos estudos do filósofo do Congo Bunseki Kia Fu-Kiau sobre o **cantar-dançar-batucar**. O filósofo identifica e utiliza o cantar-dança-batucar como denominador comum das performances africanas negras, e que tem sido fundamental para o entendimento dos simbolismos das culturas bantos.

Nesse contexto, pode-se observar, que o corpo é figura central nas performances de origens africanas e afro-brasileiras. Este, conectado as performances da voz (cantar), aos movimentos corporais alternados e de direções múltiplas (dançar), em sincronia com o ritmo e a música sincopada, típica da base africana (batucar), no âmbito dos rituais e das celebrações festivas ou religiosas, reconecta as tradições afro-brasileiras com suas raízes seculares africanas, segundo Ligiéro (2011).

Para uma compreensão mais apurada da complexidade dessa conjuntura, é importante também compreender que, nas concepções culturais africanas, a noção de linguagem também perpassa pelo corpo. A palavra proferida como forma de expressão e compreensão temporal se inclui no campo de elaborações fônicas e sonoras das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem (Martins, 2021).

Nessa perspectiva é importante salientar que:

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para inscrição das experiências de temporalidades e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e nas suas escansões. E produz conhecimento (Martins, 2021, p. 32).

Os rituais, as danças, as canções, os gestos, provérbios e adivinhações, são formas de expressão que as performances da oralidade utilizam, como método para transmissão de conhecimentos, preservação de identidades culturais, de valores sociais e civilizatórios, pois “Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram sua performance como forma de ‘recuperar um comportamento’, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura” (Ligiéro, 2011, p. 135).

O Batuque do Curiaú por meio de suas formas expressivas, rememora comportamentos e conhecimentos que estão ligados as matrizes culturais da tradição africana. Nesse aspecto, as crenças, os rituais e práticas culturais, desempenhadas na manifestação cultural do Batuque na comunidade do Curiaú, apontam conexões temporais entre as formas celebratórias antepassadas africanas, com as tradições culturais afro- amapaenses, de modo que:

[...] a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, e de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (Martins, 2021, p. 31).

Partindo desse contexto, pode-se aferir a presença de identidades e memórias da cultura

afro-amapaense na Performance Cultural do grupo *Raízes do Bolão*, cujas práticas e dinâmicas culturais, individuais e coletivas, expressadas na Performance Cultural do grupo, estabelecem interações e inter-relações com a histórica de seus antepassados africanos e sinaliza a ancestralidade que remete a identidade cultural da comunidade do Curiaú. De tal modo, chama a atenção a Performance Cultural do Batuque *Raízes do Bolão*, como guardiã de saberes, contribuição histórica e divulgação de tradições do Batuque, para além da comunidade do Curiaú.

2. *Raízes do Bolão* – Memórias, Identidades e Tradição Afro-amapaense.

O grupo *Raízes do Bolão*³ é considerado um dos principais núcleos de difusão das tradições da cultura afro-amapaense por atuar na continuidade das práticas e dinâmicas culturais do Batuque e do Marabaixo do Curiaú para além dessa comunidade, especificamente com relação às tradições do Batuque no Quilombo do Cria-ú⁴ (Curiaú), onde o grupo desenvolve diversas atividades culturais. Fundado por Francisca Ramos dos Santos (Tia Chiquinha) no dia 26 de julho de 1999.

O nome de batismo do grupo é uma homenagem ao patriarca da família, na época ainda vivo, o Sr. Maximiano Machado dos Santos, popularmente conhecido como Bolão, exímio tocador de instrumentos de percussão (pandeiros, tambores de Batuque, surdo de marcação) e pessoa bastante envolvida com as tradições do Batuque do Curiaú. Maximiliano Machado dos Santos (Bolão) nasceu em 05 de outubro de 1911. Segundo ele dizia, “às quatro da manhã quando Deus se levantou”, “pois era a hora que a Estrela Dalva subia” e aos 18 anos casou-se com Francisca Ramos dos Santos com quem teve 12 filhos Campos (2002, p.98).

Francisca Ramos dos Santos nasceu em 26 de junho de 1920 e faleceu em 18 de fevereiro de 2015 aos 94 anos. Nascida e criada no Curiaú, a matriarca do *Raízes do Bolão* tornou-se referência no desempenho das tradições da cultura afro-amapaense. Mesmo quando passou um determinado tempo morando no bairro do Laguiño⁵, não deixou estar presente nas festividades

³ Grupo cultural com sede na comunidade do Curiaú, que mantém a tradição de tocar e cantar Batuques e Marabaixos e confecção de artigos artesanais e instrumentos de percussão.

⁴ *Cria-ú* é como os moradores mais antigos denominam o território do Curiaú. A mudança de nome teria ocorrido em 1945 por professoras que atuavam na comunidade à época e que achavam a pronúncia e a grafia errada. *Cria-ú*, terra sagrada e coletiva, lugar de criar gado bovino e bubalino (Videira, 2013, p. 131).

⁵ Laguiño é um bairro da cidade de Macapá, capital do estado do Amapá. O local era conhecido como "Poço da Boa Hora" e seu povoamento se deu após o primeiro governador do então Território do Amapá, Janary Nunes, transferir os moradores da antiga comunidade negra Vila Santa Engrácia para o lugar, com objetivo de urbanizar a cidade, na década de 1940. Por algum tempo se chamou de bairro Julião Ramos, em homenagem ao mestre do Marabaixo Julião Thomaz

do quilombo do Curiaú. Francisca Ramos, “tirou” em vida, diversas Bandaias de Batuque e Ladrões de Marabaixo. Além de dar nome ao espaço de atividades culturais, no centro cultural *Raízes do Bolão*, maloca da Tia Chiquinha ou maloca da Vó Chiquinha, como também se passou a se chamar o espaço, após seu falecimento.

A maioria dos integrantes do grupo *Raízes do Bolão* reside em casas na comunidade ou no terreno da família Bolão.

Nesse espaço de convivência e predominância negra também se assenta, a capela de Santo Expedito, a Maloca da Tia Chiquinha, uma pequena loja de artesanatos e uma oficina para confecção de instrumentos onde são produzidos diversos tipos de tambores e instrumentos de percussão como Caixas de Marabaixo e Pandeirões de Batuque.

2.1 Performance Cultural: Poéticas da oralidade afro-amapaense nas Rodas de Bandaias.

Nas Performances Culturais originadas da base africana, o corpo desempenha função importante como condutor e mediador que opera os modos de transmissão de linguagens e saberes. Há de se ressaltar que no corpo residem as memórias (individuais e coletivas), uma vez que na cultura africana/afro-brasileira, os registros de memórias de hábitos, costumes e tradições, não estão grafados apenas pela escrita convencional.

A palavra se grafa na trajetória do corpo, o corpo reverbera inscrições de saberes do *continuum* ancestral africano através das gerações, por meio das vocalidades, das corporeidades, dos gestos, das dicções, vibrações e timbres na performance do canto que remora o conhecimento antepassado.

Coube ao corpo/corpus africano transportar toda uma gama de saberes gravados em suas memórias, quando foram violentamente destituídos de seu continente pelo tráfico negreiro. Nesse sentido Martins (2021, p.33) destaca que “África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição”, respaldando ainda que “As culturas africanas transladadas para as Américas, encontravam na oralidade, seu modo privilegiado de produção de conhecimento”, “a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam,

Ramos, líder da comunidade negra que habitava o centro histórico de Macapá. Mais informações em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Laguinho>. Acesso em: 16 Jan 2023.

primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas” (Id., p.36).

Sobre as Performances africanas atuais, segundo Ligiéro (2011), pode-se observar que:

O corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso e do cotidiano do povobrasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros, como o candomblé e a umbanda (Ligiéro, 2011. p. 131).

As Performances Culturais afro-brasileiras, como síntese e fusão de saberes antigos, advindos de tradições seculares e evocadas por memórias do saber ancestral africano, combinam vários elementos simultâneos e consecutivos, para recuperação e restauração de comportamentos e práticas culturais e disseminação do conhecimento por meio das performances corporais e orais, “do corpo em movimento e por sua vocalidade” (Martins, 2021, p. 36).

Ao discorrer sobre as culturas de povos tradicionais e originários, a autora também aponta que, desde tempos remotos nas culturas antigas, “Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada”, de tal modo, “As inscrições do conhecimento por via das corporeidades são perquiridas em várias áreas do conhecimento por meio de epistemologias e reflexões alternas e alternativas” (Martins, 2021, p. 37).

Segundo Leda Martins, os estudos das performances rompem com a dicotomia entre oralidades e as escrituras, em razão do campo interdisciplinar que atuam e fornecem instrumentos metodológicos para investigações das práticas performáticas. Nessa perspectiva, pode-se considerar que a Performance Cultural do *Raízes do Bolão* representa lugar e ambiente de inscrição de conhecimento e saberes corporificados acerca das tradições do Batuque do Curiaú e da cultura afro-amapaense.

Martins (2021) ressalta que os estudos de Schechner (1985) definem as performances como comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados de o simples viver, que podem ser restaurados em hábitos e convenções sociais, em práticas culturais diversas no âmbito do sagrado e do festivo, marcadas por convenções estéticas como teatro, dança e música. Ligiéro (2011) aponta citando o conceito de Schechner (2004) sobre “comportamentos recuperados”, como a melhor compreensão das dinâmicas que envolvem as performances de origem africanas, suas mesclas entre “a brincadeiras e o ritual” – sagrado/profano (lúdico), que emprestam a diferentes

tradições populares do Brasil, suas rítmicas próprias, criando uma literatura corporal.

Na manifestação cultural do Batuque do Curiaú, as Ladainhas, as Folias e Roda de Bandaias, são formas expressivas que utilizam as performances da oralidade na produção e transmissão de conhecimentos. Cada uma na sua especificidade, sintetizam conhecimentos, atos, procedimentos, saberes regentes dos elementos essenciais para existência dessa tradição na comunidade do Curiaú.

As práticas performáticas manifestadas nos atos religiosos, nas Ladainhas e Folias, nos atos festivos das Rodas de Bandaias, têm como aportes as performances da oralidade, processadas no/pelo corpo de praticantes e participantes dessas manifestações culturais. Para mais entendimentos sobre as performances da oralidade, nos filiamos a Martins (2021, p. 39), sobre as contribuições de Zumthor (1993). Para sua percepção, análise e recepção, é importante destacar que:

Seus aportes sobre as poéticas da voz, o corpo, os gestos performáticos e a recepção das rítmicas da transmissão oral, o fazem realçar, entre outros sentidos, a performance com um “saber ser”, um “saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *dasein* comportando coordenadas espaço temporais e físicopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (Martins, 2021, p. 40).

Para análise e compreensão desses saberes incorporados, Martins (2021, p.41) vem utilizando o termo oralitura, como menção “aos modos e meios pelos quais no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz, modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas”.

Sobre oralitura, a autora ressalta que:

Conceitual e metodologicamente, oralitura, designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição de saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita (Martins, 2021, p. 41).

Nesse sentido, observa-se que a manifestação cultural do Batuque, assim como a Performance Cultural do *Raízes do Bolão* reúne nas suas tradições, distintas e diferentes práticas performáticas, que, como hábitos-rituais e/ou repertórios corporais, processam por vias das corporeidades e das performances orais, saberes seculares que restituem a construção social, cultural e histórica de sua comunidade.

2.2 Poéticas da oralidade afro-amapaense: o texto escrito – Oralituras e Bandaias.

Martins (2021, p. 25) na obra *Afrografias da Memória, o Reinado do Rosário de Jatobá*, define oralitura como “os atos de fala e de performance dos congadeiros” na manifestação cultural do Congado em Minas Gerais⁶, combinando nesse termo a “singular inscrição do registro oral que grafa como *littera* (letra) o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação”, associando ao termo por ela criado (neologismo) “o valor de *litura* rasura da linguagem, alteração de significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das representações simbólicas” *Id. Ibid.*

Na Performance Cultural do Batuque do Curiaú, as Bandaias são formas expressivas que conjugadas ao **cantar-dançar-batucar** podem ser consideradas como uma prática cultural performática.

O canto das Bandaias se assemelha ao canto responsorial característico das outras formas expressivas de Batuques da cultura afro-brasileira, como o Tambor de Crioula do Maranhão, o Marabaixo⁷ e o Zimba⁸ afro-amapaenses.

A dinâmica da apresentação desse formato de cantiga, obedece a condução inicial do cantador ou cantadeira solista, acrescido docoro de vozes dos outros participantes da roda de Batuque, em que o cantador “tira” (entoa) osversos iniciais da Bandaia e um grupo de coristas, responde de forma uníssona complementando a estrofe ou repetindo seu refrão.

Nas rodas de Bandaias, as poéticas da oralidade e as performances orais/corporais, processam no/pelo corpo sons (cantos, vocalizes), imagens, movimentos corporais, idas e vindas

⁶ O Reinado ou Congado é uma manifestação religiosa afro-brasileira que iniciou no século XVII. Tem como origem os ritos de coroação dos reis negros e africanos e foi ressignificada no Brasil. A celebração, desde o princípio, esteve vinculada aos festejos das irmandades religiosas, principalmente negras, como as de Nossa Senhora do Rosário. A manifestação cultural está tradicionalmente enraizada na cultura mineira e possui uma diversidade de matrizes, denominação de grupos, formas de expressão e ritos que estão no processo de reconhecimento como patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais. Mais informações disponíveis em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/621-iepha-inicia-cadastro-dos-reinados-e-congados-de-minas-gerais>. Acesso em 19 Jan 2023.

⁸ O Marabaixo é uma manifestação cultural de origem africana típica de comunidades afrodescendentes do Amapá, que inclui dança de roda, canto e percussão ligados às festas do catolicismo popular em louvor aos santos padroeiros da comunidade. Símbolo da identidade negra local, hoje o Marabaixo se apresenta como identidade e patrimônio cultural da população amapaense. Mais informações em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marabaixo> .

⁸ Dança folclórica de origem africana presente unicamente na comunidade negra do Cunani, vila rural localizada no interior do município de Calçoene (litoral norte do estado do Amapá). É dançado em honra aos santos da Igreja Católica Apostólica Romana, em especial São Benedito e Santa Maria. Mais informações em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/zimba/batuque/> .

em sentido anti-horário ao redor dos batuqueiros, representam os tempos passado-presente-futuro, do continuum africano, restituindo e restabelecendo símbolos, significações, grafias e inscrições de saberes que por vias da corporeidade tornam-se linguagem, representação imagética expressa no/pelo corpo afrodescendente como receptor, condutor e difusor das memórias antepassadas.

Nas rodas de Bandaias os corpos atuam exercendo diversas e diferentes expressividades: repercute na voz que projeta o canto, os volteios corporais, os movimentos dos instrumentistas, os giros de saias e de corpos embalados pelo **cantar-dançar-batucar**, reproduzem o discurso de resistência e de reafirmação de um espaço-território dotado de saberes culturais.

Nos corpos que performam os saiões coloridos, as tolhas ombreadas, as flores nos cabelos, as mãos, pés, gestos, olhares e vocalizes, na linguagem não somente revestida por palavras, e sim, por uma comunicação que se dá por força de uma tradição ancestral, que acontece de forma sincronizada, conectada a música e a dança imantada às corporeidades afro-brasileiras/amapaenses, como modos de inscrição e transmissão de saberes.

“A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia” (Martins, 2021p. 81).

Em adição, Martins (2021) evidencia que:

A ambiência sonoro-musical, como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência [...] A palavra, como fala, as vocalidades e sonoridades, todas as tessituras e particularidades musicais de timbres e ritmos, os movimentos e os gestos, assim como os desenhos de policromias e luminosidades são concebidos como uma unidade indivisível, mutuamente complementares (Martins, 2021, p. 103

Ou seja, o corpo manifesta o canto, a dança e os Batuques repletos de componentes e significações, que, indissociáveis, reproduzem narrativas em diferentes contextos, fazendo da “superfície corporal literalmente um texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação conceito e forma simultaneamente” (Martins, 2021, p. 106). Há de se destacar, conforme salienta Ligiéro (2011, p. 134), ao propor analisar a dança de origem africana buscando diferenciá-la de outros modelos, sua concordância com os estudos inéditos de Bunseki Fu-Kiau, que apontam que a dança é somente um dos elementos das performances africanas, não devendo ser estudada separadamente, e propõe ao invés disso, “o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o **batucar-cantar-dançar**”, que seria então um *continuum* conforme reporta Ligiéro com base em Fu-Kiau.

Nesse sentido, verifica-se que as performances orais e corporais que acontecem nas rodas de Bandaias e Batuques durante a Performance Cultural do *Raízes do Bolão*, repercutem a existência de um saber ancestral incorporado, corporificado como saber que é apreendido, compreendido, entre gerações afrodescendentes através dos tempos, como experiência compartilhada por vivências, que, como linguagem, atua rememorando e re - transmitindo ensinamentos, tanto no âmbito dos processos de emissão de informações e conhecimentos consolidados de maneira individual e comunitária entre os integrantes e praticantes dessas tradições, quanto nos processos que envolvem os participantes afetados por essas performances.

2.3 Performance afro-amapaense: corpo – texto performado – cantar-dançar-batucar

Ligiéro (2011) com aportes em Fu-Kiau, define **o cantar – dançar – batucar** como principal característica da performance de origem negra africana e fundamental articulador dos processos de recriação em solo brasileiro das performances afro-brasileiras.

Nessa perspectiva, tanto Kiau quanto Ligiéro ressaltam que o canto, a dança e a música, nas performances de origens africanas/afro-brasileiras, ocorrem dentro do contexto dos rituais e das celebrações, com grande capacidade de interação e participação do público presente, havendo participação de grupos comunitários, convidados e simpatizantes dessas Performances Culturais.

Ligiéro (2011, p.134) ressalta que Busenki Fu-Kiau afirma que, “nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam aos deuses e ancestres” e que a vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso Trio de palavras-chave da música e do divertimento”.

Fu-Kiau afirma ainda que “quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora” (Ligiéro, 2011, p. 134-135).

Nesses processos, as ações corporais são comunicações que dinamizam o sabersecular, favorecendo a acepção dos ensinamentos antepassados por diferentes e diversas gerações. Sobre a textualidade que vigora na performance - negra - afro-brasileira, ressalta-se:

Não se fala só com a língua. Quando eu falo eu projeto o meu corpo. Tudo que sai do meu corpo é palavra, pois não é só a oralidade que marca o tempo ou a existência [...] O corpo o que a ele se agrega, como os trajes, se constituem como um canal

de comunicação com a ancestralidade e com quem este corpo está em contato (De Paula, 2021, p. 155).

No que se refere as Bandaias, como são conhecidas as cantigas de Batuque do Curiaú, os ritmos e as letras dessas canções populares, muitas vezes rememoram a trajetória de resistência da população negra escravizada, evocam conexões antepassadas que viabilizam a religiosidade e a espiritualidade presente nas cerimônias e rituais afro-brasileiros.

Durante a execução das Bandaias na Performance Cultural do Batuque *Raízes do Bolão*, **cantar-dançar-batucar** também são formas expressivas que se revelam como modos de transmissão de histórias, ensinamentos, conhecimentos, emoções, conexões sensoriais e espirituais que expressam as identidades e memórias afro- amapaenses.

3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao longo desta pesquisa, mergulhamos em específico no universo da manifestação cultural do Batuque da Comunidade Quilombola do Curiaú em Macapá-Amapá, examinando minuciosamente suas práticas e dinâmicas culturais reverberadas na Performance Cultural do Batuque do grupo *Raízes do Bolão*. Constatamos a vital importância no campo da Performance Cultural dos conceitos sobre comportamentos rememorados e restaurados pela tríade **cantar-dançar-batucar**, como modos de inscrição e transmissão de conhecimentos essenciais à preservação e resgate das tradições ancestrais africanas presentes nas manifestações culturais afro-brasileiras/amapaenses.

Vimos também que, através da tradição do Batuque, as Comunidades Quilombolas do Curiaú têm encontrado caminhos para reconectar-se com suas raízes históricas, restaurar e transmitir saberes ancestrais, restituindo valores civilizatórios vitais a continuidade da cultura de seus antepassados e fundamentais a cultura afro-amapaense, resistindo aos processos discriminatórios e de apagamento cultural, que permeiam a história e as memórias da população negra afro-amapaense representadas pela Performance Cultural do *Raízes do Bolão*.

Vivemos um tempo em que o pensamento hegemônico colonizador ainda perdura e dita de alguma forma as regras de ascensão ao poder, seja este econômico, social ou cultural. Desta feita, urge compreender que as manifestações culturais afro-brasileiras/amapaenses se configuram historicamente como frentes de resistência ao modelo estrutural eurocêntrico, que generaliza,

assemelha e impõe estereótipos as culturas de origens africanas, para que estas sejam entendidas como periféricas.

A cultura afro-brasileira/amapaense, mesmo ainda sem seus devidos reconhecimentos e compreensões, notabiliza-se por suas progressões e ocupações de espaços, demarcando territórios e ampliando saberes para além destes, perpetuando seus ensinamentos, suas narrativas e suas tradições.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, R. C. **Performances culturais**: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Goiânia: Ed. da UFG, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances_Culturais____Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf. Acesso em: 20 Jan 2023.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado de Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, L. M. **Performance do Tempo Espiral**: poética do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PEREIRA, D. L. **Foliões do Amapá**: Festas Religiosas do Extremo Norte do Brasil. 2020. 297f. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/2020/DECLEOMA_V.F1.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.

SALLES, V. **Lundu, Canto e Dança do Negro no Pará**. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2016.

TINHORÃO, J. R. **Os Sons dos Negros no Brasil – cantos – danças – folguedos**: origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

VIDEIRA, P. L. **Batuques, Folias e Ladainhas**: a cultura do quilombo do Cria-ú em Macapá e sua educação. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

VIDEIRA, P. L. **Marabaixo, dança afrodescendente**: significando identidade étnica do negro amapaense. 2. ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2020. 176 p.

Artigo submetido em 29/02/2024, e aceito em 15/05/2024.

DRAMATURGIAS NEGRAS DO PAMPA AMEFRICANO: A escrita teatral e a decolonização do Sul
racista

BLACK DRAMATURGIES OF THE AMEFRICAN PAMPA: Theatrical writing and the decolonization of
the racist South

Acevesmoreno Flores Piegaz

ace.cenicas@gmail.com

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Resumo

O artigo busca refletir sobre o papel das dramaturgias negras contemporâneas, da segunda década do século XXI, no Sul do continente, no enfrentamento ao racismo. Parte-se do pressuposto da existência de um Pampa amefricano, em alinhamento conceitual com a concepção de amefricanidade da antropóloga brasileira Lélia Gonzalez. Nesta abordagem as dramaturgias Cavalo de Santo (Brasil), La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna (Uruguai), e No es país para negras II (Argentina) serão analisadas sob os princípios epistemológicos afrocêntricos e decoloniais, verificando a reterritorialização da negritude no Pampa no âmbito da linguagem teatral.

Palavras-chaves: Assentamentos culturais e políticos, Dramaturgias negras, Espelho de Oxum, Negritude, Pampa amefricano.

Abstract

The article seeks to reflect on the role of contemporary black dramas, from the second decade of the 21st century, in the South of the continent, in confronting racism. It starts from the assumption of the existence of an Amefrican Pampa, in conceptual alignment with the Brazilian anthropologist Lélia Gonzalez's conception of Amefricanity. In this approach, the dramaturgies Cavalo de Santo (Brazil), La Diosa y la noche: el musical de Rosa Luna (Uruguay), and No es País para Negras II (Argentina) will be analyzed under Afrocentric and decolonial epistemological principles, verifying the re-territorialization of blackness in Pampa within the scope of theatrical language.

Keywords: Cultural and political settlements, Black dramaturgies, Racism, Blackness, Amefrican Pampa.

Primeiras considerações

Esta reflexão¹ analisa como as dramaturgias negras produzidas na região do Pampa, no sul do continente americano, estão fazendo o enfrentamento ao racismo e à violência, orientando-se

¹ A abordagem aqui realizada apresenta análises que têm como referência a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que resultou na tese de doutorado *intitulada* (título da tese- será colocado após avaliação, quando do aceite, assim como a identificação da autoria).

teoricamente pelas perspectivas afrocêntrica e decolonial, a partir de epistemologias negras. As dramaturgias negras no Pampa remontam ao século XIX, no que pode ser considerada a primeira fase, com escassa produção registrada; no século XX temos a segunda, que amplia a visibilidade negra na região pautando questões centrais para a reconfiguração identitária da região e, a terceira, que começa no século XXI e caracteriza-se por promover o desvelamento do arranjo identitário regional. Esta última fase é que será objeto de análise nesta escrita.

A sedução narcísica e a invisibilidade negra do Pampa

A visibilidade negra do Sul sempre foi ofuscada pelas hegemônicas narrativas excludentes de um Pampa branco, cuja identidade ancora-se em uma pretensa ascendência europeia. No Pampa, houve quase que invariavelmente um júbilo por parte de políticos e intelectuais das áreas das ciências humanas sobre a branquitude do Pampa, o excerto abaixo não deixa dúvidas sobre a mentalidade uruguaia nas primeiras décadas do século XX, quando um destacado escritor afirmou:

Nenhum país da América pode ostentar uma população como a nossa, onde a raça caucasiana predomina de forma muito marcante”, [...] “O tipo nacional [...] é quase inteiramente branco, o que implica a grande superioridade de nosso país sobre outros na América em que a maioria da população é composta por índios, mestiços, negros e mulatos”. (Villagran, 1929 *apud* Andrews, 1989, p. 18, tradução nossa)

No final do mesmo século, outro escritor pampeano, desta vez do Rio Grande do Sul, usa a expressão “inexpressivos” para referir-se à presença negra no estado meridional do Brasil:

Chama nossa atenção a mescla antropológica do Rio Grande do Sul: escassos núcleos ameríndios, pequeno contingente de gaudérios, escravos africanos numericamente inexpressivos, minorias de alemães, italianos, poloneses, russos, judeus. Importa menos a expressão quantitativa dos componentes, do que a qualidade da resultante, no caso rio-grandense de alto padrão. (Soares, 1992, p. 167)

O escritor uruguaio Horácio Araujo Villagran afirmava em 1929 a inexistência das populações indígenas e *muy poco* da população negra. Já em 1992, Soares, por sua vez, utiliza-se da palavra *escassos* para as primeiras e *numericamente inexpressivos* para a segunda. Tais percepções são reflexos do espelho de Narciso², em que os brancos se miram, uma postura eurofílica (Duncan,

² Narciso é um personagem da mitologia grega (que possui muitas versões) que representa a instância mais exacerbada da vaidade. Conta o mito que ele era um jovem caçador de origem divina que despertava paixões por onde passava por sua beleza, mas, vaidoso como era, refutava a todos, considerando que ninguém era suficientemente digno de seu amor e atenção. Assim, ele não contemplava mais nada a não ser o reflexo de si nas águas de uma fonte, o que o levou à morte.

2019), associada a uma atitude etnofóbica (Duncan, 2019). O espelho de Narciso do Pampa reflete branquitude e deve ser compreendido como o conjunto de conceitos, ações institucionais e narrativas que sustentam a imagem de um território branco. O processo da construção da identidade argentina, via branqueamento, coincidiu com a modernização socioeconômica que se deu nas últimas três décadas do século XIX naquele país e, também, anunciava o que ocorreria a do Rio Grande do Sul e Uruguai; o processo de invisibilização se deu pelo conto da “desaparição do negro”, promovida pelos fundadores do estado nacional que assumiram para si a descolonização da nação.

As estratégias para apagar a memória, bem como as políticas de marginalização dos não brancos, levadas a cabo pelas sociedades pampeanas, promotoras do racismo, só podem ser combatidas a partir da reconstrução das representações sociais históricas e culturais, o que pressupõe uma questão basilar: “Que rumos e posições, no presente e no futuro, reproduzimos, ou podemos construir, a partir desses interstícios onde se institui o imaginário colonial?” (Catelli, 2018, p. 151, tradução nossa). Eis aqui o *nó dramático* frente ao *carrego colonial*, que segundo Luiz Rufino (2017, p. 30-31), só pode ser desatado a partir de um *projeto poético/político/ético* que tenha “como principal meta atacar a supremacia das razões brancas [...] e apresentar outras perspectivas credíveis a partir da emergência de referenciais subalternos e do *cruzo* desses com os referenciais historicamente dominantes”. As narrativas eurofílicas da branquitude pampeana buscam sustentar a visão deformada de si e sobre os demais segmentos étnicos. Nesse sentido, investigar a dramaturgia negra no Pampa exige “uma virada epistemológica que seja antirracista e mire a descolonização [...] uma virada linguística, uma ação poética/política” (Rufino, 2017, p. 184).

No processo de reconfiguração da identidade pampeana proponho o emprego de Pampa amefricano para designar estas terras meridionais, tal opção baseia-se na concepção de América proposta pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez. Segundo esta intelectual, o papel dos amefricanos tem sido determinante para o desvelamento do apagamento da história e do racismo. Gonzalez (2020, p. 135) afirma

Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertencemos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo.

O desvelamento da *Cultura Negra* nesta parte do continente americano passa pelas múltiplas lutas empreendidas pelos americanos em face ao racismo, através de várias frentes, seja visibilizando, revisando e/ou reescrevendo a história do Pampa.

A dramaturgia negra como abebé de Oxum assentando a amefricanidade do Pampa

Considerando o Pampa como parte integrante da América, é necessário ponderar que se trata de uma supraterritorialidade, constituída a partir de assentamentos culturais e políticos, partindo do entendimento de que: “A supraterritorialidade corresponde aqueles fenômenos ou conceitos que não podem ser pensados em termos territoriais porque os superam ou ultrapassam” (Dubatti, 2021, p. 118, tradução nossa).

A palavra assentamento, empregada no Candomblé³, foi aqui escolhida para definir uma série de procedimentos fundamentais para a visibilidade negra; nesse contexto, assentar é uma forma de vinculação profunda, que estabelece a canalização de forças a partir de um centro irradiador.

Assentamento cultural, no contexto desta reflexão, refere-se às ações, produções, intervenções, criações e recriações levadas a cabo por africanas(os) e americanas(os) em solo pampeano, sustentando e promovendo a visibilidade negra no Pampa a partir das dimensões artísticas e religiosas; já os políticos dizem respeito à luta política pelo reconhecimento da negritude e valorização da amefricanidade pampeana, bem como no enfrentamento à violência e ao racismo. Os reflexos do abebé de Oxum (*Espelho de Oxum*)⁴, nesta abordagem refere-se às dramaturgias e ações vinculadas ao teatro, levando em conta que: “O espelho (abebé) é o incentivo da Mãe para que seus filhos olhem para dentro de si, para que se conheçam, que lapidem sua personalidade” (Parizi, 2020, p. 121). Nesse sentido, o *Espelho de Oxum* é fundamental, pois “Como metáfora e/ou metonímia, acreditamos que Oxum pode contribuir para arrancar a cegueira dos/as subalternizados/as, cegueira que corrobora com a colonialidade consciente e inconscientemente”

³ Assentar, pela perspectiva das religiões de matriz africana, é um ato que promove o “enraizamento” do *Òrìṣà*, no ser ou lugar, é estabelecer conexão entre o plano terreno e o divino, numa coletividade que reúne a ancestralidade, incorporada nas divindades, e sua descendência presentificada nos filhos/cavalos de santo que os cultuam no presente.

⁴ O emprego do espelho de Oxum enquanto instrumento conceitual se espelha nas investigações de Tatiana Nascimento dos Santos (2014) e Vicente Galvão Parizi (2020).

(Santos; Silva, 2020, p. 96). As imagens produzidas pelas dramaturgias negras do Pampa revelam-se como reflexos fidedignos do processo de visibilidade promovido pelas (os) amefricanas (os) do Sul desde o século XIX. Segundo observa o ator e encenador Jessé Oliveira, do grupo Caixa Preta de Porto Alegre:

Há que se fazer um exercício de memória para buscar a contribuição negra para o teatro gaúcho, especialmente para a dramaturgia. Impossível fazer esse esforço mnemônico sem trazer ao centro Artur Rocha (1859-1888), [...]. Sua obra é um importante instrumento de análise sociológica de uma Porto Alegre do século 19. (Oliveira, 2019)

Isabel Silveira dos Santos (2010), em seu artigo intitulado *Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no Mundo dos Brancos*, realiza o mapeamento da produção deste dramaturgo, que está composta por: *O Filho Bastardo*, *O Anjo do Sacrifício*, *Por Causa de Uma Camélia*, *José*, *A Filha da Escrava*, *Os Filhos da Viúva*, *Deus e a Natureza*, *O Distraído*, *Não Faça aos Outros*, *Lutar e Vencer*, *Uma Cena do Futuro*, *Um Casamento em Concurso*.

Já no século XX, ativistas, intelectuais, escritores e pessoas de teatro, como Abdias Nascimento e Solano Trindade, foram referências para o Grupo Palmares de Porto Alegre (no Rio Grande do Sul), sob a liderança do escritor e pensador gaúcho Oliveira Silveira. O Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Popular Brasileiro aparecem como reflexos do espelho de Oxum sobre os quais estes agentes miraram-se. O Grupo Palmares está lastreado pelas experiências de outros grupos teatrais da coletividade negra que lhe são anteriores, conforme conta Oliveira Silveira:

Nas conversas, a República, o Reino, o Estado, os quilombos de Palmares (Angola Janga) foi o que logo despontou na vista d'olhos sobre os fatos históricos. Antônio Carlos Cortes, Vilmar Nunes e o citado Jorge Antônio vinham de experiências no **Grupo de Teatro Novo Floresta Aurora**, na então quase-quase centenária Sociedade Floresta Aurora (de 1872, ou 1871). Esse grupo, criado em dezembro de 1967 por iniciativa de Mauro Eli Leal Pare, apresentara o monólogo da paz "Contra a guerra" é juntamente com o **Grupo de Teatro Marciliense** (GTM), coordenado por Luiz Gonzaga Lucena no Clube Náutico Marcílio Dias (negro como o Floresta Aurora), ousara encenar no Teatro São Pedro o Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes. (Silveira, 2003, p. 24-25, grifos meus)

O Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul, foi o primeiro coletivo que celebrou o dia 20 de novembro homenageando Palmares e Zumbi no Brasil.

A homenagem a Palmares ocorreu no dia 20 de novembro de 1971, um sábado à noite, no Clube Náutico Marcílio Dias, sociedade negra sita à Avenida Praia de Belas nº 2300, bairro Menino Deus, em Porto Alegre. [...] Público reduzido, conforme o esperado, mas considerado satisfatório. "Zumbi, a homenagem dos negros do teatro" foi o título da Folha da Tarde para a nota publicada dia 17. (Silveira, 2003, p. 27)

Esta homenagem é referencial para a celebração do dia da consciência negra no país, que só foi instituído nacionalmente, por meio da Lei nº 12.519, de 10 de novembro de 2011, quarenta anos após a iniciativa do Grupo Palmares; um marco na luta contra o racismo e pela visibilidade negra.

No Uruguai, o *Teatro Negro Independiente* foi criado em 1956 por Francisco Merino, e contava com o dramaturgo Andrés Castillo (ambos homens brancos) para suas montagens. Suas obras para o referido grupo foram: *El negrito del pastoreo* (1964), *Carnaval de los lubolos* (1966), *Historia del negro en Montevideo* (1975), *Festival de candombe* (1968), *Casas de negros* (1970) e *Del candombe al tango* (1972). Merino e Castillo irromperam a cena teatral uruguaia com protagonistas negros, algo singular para um país que orgulhava de ser conhecido como a Suíça da América.

A dramaturgia *El desalojo de la calle de los negros* (1995), escrita e publicada por Jorge Emilio Cardozo, foi referencial para o teatro negro uruguaio, pois: “como ele mesmo afirmava, é o símbolo de um momento traumático para o coletivo afrodescendente de Montevideú: as remoções dos cortiços Mediomundo e Ansina em 1978 perpetradas pela ditadura cívico-militar (1973-1985)” (Gortázar, 2020, p. 165, tradução nossa). Dela resultou uma encenação que desvelou a violência institucional do estado uruguaio:

Em 1995, Cardozo encenou a peça ‘El desalojo de la calle de los negros’, que tem a carga emocional de ser apresentada no mesmo local onde se localizava o cortiço, em um palco montado sobre as ruínas do próprio prédio e muitos dos protagonistas sendo seus antigos moradores. Essa característica na montagem da obra é apontada por Marvin Lewis (2003) como ‘o epítome da intertextualidade’. (Cabral, 2019, p. 545, tradução nossa).

Na Argentina, coube às afro-argentinas Susana e Carmen Platero, promoverem a cena negra em 1976, no ano do golpe militar na Argentina, com a estreia de *Calunga Anduma*, que pautou o racismo e a invisibilização da negritude argentina embasada em uma farta documentação. Assim, elas inauguraram a cena negra em Buenos Aires assim como Abdias Nascimento já fizera no Brasil. George Andrews (1989, p. 252-253) teve a oportunidade de assisti-las em 1976, e sobre esta fruição, a ele tece os seguintes comentários:

Pelo menos duas jovens afro-argentinas reagiram contra essa tendência pesquisando ativamente suas raízes negras e apresentando suas descobertas ao público, [...] demonstrando como o racismo atua em Buenos Aires e traçaram o desenvolvimento da música afro-argentina. Em uma entrevista realizada após a apresentação, as irmãs deixaram claro sua consciência das inadequações da história afro-argentina como é escrita atualmente e seu ressentimento pelo fato de o papel dos negros na vida nacional ter sido escondido e esquecido. (Andrews, 1989, p. 252-253, tradução nossa)

A montagem de *Calunga Anduma* desencadeou um rigoroso processo de pesquisa sobre a negritude argentina, com os objetivos de “quebrar a indiferença e o esquecimento da presença

afrodescendente na Argentina” (Geler, 2012, p. 15, tradução nossa), assim como [...], revisibilizar os afroargentinos, evitando a exotização” (Geler, 2012, p. 17, tradução nossa).

No século XX, Oliveira Silveira (RS), Jorge Emilio Cardoso (UY), Carmen e Susana Platero (AR) foram os amefricanos que problematizaram o racismo no Pampa através de teatros negros, pois: “[...] falar em teatro negro se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética que foi sendo construída e delineada a custas de muita história, negociação, memória, e ressignificação de identidades” (Alexandre, 2017, p. 32).

No século XXI, três dramaturgias, *Cavalo de Santo* de Viviane Juguero (2018), *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna*, de Jorge Chagas (2016) e *No es país para negras II*, de Alejandra Egido (2018) compartilham as mesmas características e são objeto de análise desta reflexão.

A primeira foi produzida sob encomenda para Jessé Oliveira, que havia sido convidado pela companhia estatal Theater Krefeld und Mönchengladbach⁵, para a direção de projeto em 2016, e foi posteriormente publicada no livro *Dramaturgia Negra* (Coletânea de dramaturgias da FUNARTE, organizada por Eugênio Lima e Julio Ludemir) em 2018. *Cavalo de Santo* apresenta o casal Inácio e Graça, cuja relação é marcada por abusos e violência, perpetrados por Inácio, uma herança do processo patriarcal/colonial cujos reflexos continuam vigentes na contemporaneidade; assim como os clichês estrangeiros acerca do Brasil e sua população. *Cavalo de Santo* (2018) guarda similitude com o título de outra obra que havia sido escrita em 1954, por Augusto Boal, nos Estados Unidos, *O Cavalo e o Santo*⁶, que foi encenada no I Festival Paulista de Teatro Amador pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1954, com direção do jornalista Geraldo Campos de Oliveira, um dos fundadores do TEN, no Teatro Colombo em São Paulo.

Também sob encomenda, no caso do *Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos* (SODRE) do instituto uruguaio do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, *La diosa y la noche: el musical de Rosa Luna* foi dirigida por Jorge Helder, um coreógrafo e diretor artístico e teatral brasileiro radicado no Uruguai há trinta anos, de grande relevância na cena uruguaia contemporânea. A dramaturgia foi encenada pela primeira vez em 7 de novembro de

⁵ Uma companhia criada pelas cidades alemãs Krefeld e Mönchengladbach, ambas situadas no estado de Renânia do Norte-Vestfália, na Alemanha.

⁶ As dramaturgias mencionadas se parecem no título, entretanto, *O Cavalo e o Santo* foi produzida por um dramaturgo branco e montada e estreada por um grupo de teatro negro, ao contrário de *Cavalo de Santo* escrita por uma dramaturga negra e levado à cena por um elenco branco.

2019, na sala Nelly Goitiño (SODRE). *La diosa y la noche: El musical de Rosa Luna* conta a trajetória da grande artista do Candombe⁷ Rosa Luna (1937-1993), uma artista negra que vivenciou a perda da mãe quando menina, o início precoce como empregada doméstica, sua prisão e a ascensão à estrela do Candombe.

A terceira, *No es país para negras II*, que estreou em 2018, foi escrita por Alejandra Egido (TES)⁸, uma comédia cuja dramaturgia aborda a vida de três mulheres de diferentes histórias, que se mudam para Buenos Aires, migrando em busca de melhores condições de vida na capital, juntas dividem um pequeno apartamento e, sem trabalho formal, vivem de pequenos trabalhos, as dificuldades financeiras pelas quais passam são intrínsecas a mentalidade racista argentina.

A autoria amefricana enuncia outro lugar de fala (Ribeiro, 2020) em que a questão da localidade é fundamental para a investigação da dramaturgia negra, pois se refere à territorialização da negritude num contexto racista de negação da mesma. É pertinente esclarecer que territorialidade neste estudo se refere a “unidades dinâmicas de ancoragem geográfico-histórico-cultural em contextos de geografia humana, de espaço terrestre subjetivado” (Dubatti, 2021, p. 19, tradução nossa). Para analisar as dramaturgias negras do Pampa recorre-se a afrocentricidade pois esta “é uma orientação metodológica que advoga a análise da história e cultura africanas (isto é, do continente e da diáspora) e, de maneira mais geral, da história e cultura mundiais por meio de uma perspectiva africana” (Rabaka, 2009, p. 129). É importante ressaltar que “No interior da proposta afrocentrada não há sistemas fechados, ou seja, não existem ideias vistas como absolutamente fora dos limites da discussão e do debate” (Asante, 2009, p. 95). Nesse sentido, realizar uma análise decolonial articulada ao viés epistemológico afrocêntrico é uma postura indispensável para compreensão do Pampa.

Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alexandra Egido assinalam a encruzilhada identitária do Pampa, suas dramaturgias agenciam a identidade negra do Sul, considerando que “As identidades territoriais, ao contrário do que pensam os Estados-nação e, principalmente, os nacionalismos, nunca se cristalizam ou respondem a uma essência imutável” (Dubatti, 2021, p. 121, tradução nossa). As dramaturgias negras, no enfrentamento e denúncia do racismo, contribuem à

⁷ O candombe é uma dança afro-uruguaia, símbolo cultural do país, que foi reconhecida pela ONU como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

⁸ *Teatro en Sepia*, grupo formado por mulheres amefricanas na Argentina, na cidade de Buenos Aires.

reterritorialização da identidade negra através de narrativas culturais que, instauram possibilidades de reterritorialização, uma vez que:

A territorialidade, suas conexões interterritoriais, intraterritoriais, supraterritoriais, bem como os processos históricos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, são uma variável incontornável da vida humana. Isso vale especialmente para o teatro, pela sua singularidade como evento. A Filosofia do Teatro, que concebe o teatro como acontecimento, afirma que o teatro é a única das artes que não pode ser desterritorializada”. (Dubatti, 2021, p. 20, tradução nossa)

Cavalo de Santo (2018) explora os conceitos, clichês e preconceitos sobre o Brasil a partir do imaginário estrangeiro, – o futebol, turismo sexual, carnaval e violência –, empunhando através da dramaturgia o espelho de Oxum. A dramaturga apresenta o Brasil através de *Cavalo de Santo*, de forma que a complexidade das relações étnicas e sociais proposta pela autora configura-se como uma síntese da colonialidade brasileira. As relações desiguais de gênero, nos moldes do patriarcado cristão, são exploradas através da relação tóxica que a personagem Graça mantém com Inácio, a ponto de a vida de uma mulher valer menos que uma ave rara, como explicitado na cena 6, entre o policial e Inácio.

Em *La Diosa y la noche*, a questão da violência contra a mulher surge na infância da protagonista Rosa Luna, quando o padrasto a obriga a começar a trabalhar como empregada doméstica em casas de famílias brancas. Jorge Chagas elenca uma série de agressões racistas dando visibilidade à violência sofrida por mulheres negras nessas condições, bem como desvelando a natureza escravista de tal ocupação aos olhos dos patrões, desnudando a colonialidade nas relações de trabalho e o racismo uruguaio. O dramaturgo dá voz a Rosa Luna, empoderando-a através de sua reação:

“Rosa: Nãooooooooo, não serei mais sua empregada
Prefiro morrer de fome
e colocar em sua conta.
Nãooooooooo, já não serei mais sua empregada
Você acha, talvez, que eu tenho pele de Cinderela?
Nãooooooooo, já não serei mais sua empregada,
não serei uma ferramenta vulgar” (Chagas, 2016, p. 7, tradução nossa).

O trabalho doméstico também é denunciado como “lugar” da mulher negra nas expectativas da sociedade argentina na comédia *No es país para negras II* (2018), em cuja cena final as três personagens aceitam mais um serviço informal de limpeza, das as circunstâncias racistas da sociedade argentina.

Em *No es país para negras II* (2018), o racismo enquanto promotor da desigualdade aparece já na primeira cena, apresentando a infância das crianças negras, os preconceitos vividos na escola e na sociedade e, também, na forma como se contorna o uso da palavra negra/negro na Argentina, através do emprego dos termos *morocha/morocho* e *triguenha/triguenho*, algo igualmente recorrente no Uruguai, outras formas de amenizar a presença negra no país. As três amigas tentam produzir renda como cabeleireiras e esteticistas, mas as pessoas desistem ao saberem que quem vai atendê-las são mulheres negras. A condição a que são submetidas as mulheres negras na Argentina guarda muitos paralelismos com a situação vivida pelas afro-brasileiras. Lélia Gonzalez (2020, p. 58) faz a seguinte consideração: “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto da opressão”. Lélia Gonzalez descreve uma “cena brasileira”, a do lugar destinado à mulher negra na sociedade, mas que poderia se confundir com a de outros dois “palcos” do Pampa, Argentina e Uruguai.

A dramaturgia *No es país para negras II* (2018) originara-se como um desdobramento do *Certificar nuestra existencia* desenvolvido pelo *Teatro en Sepia*, um projeto⁹ multidisciplinar, como nos informa Alexandra Egido: “O objetivo é trabalhar as opressões que as mulheres negras vivenciam em tom de comédia, romper com o esquema de que o povo afro só existia nos tempos coloniais, contar o nosso hoje e agora, como parte do povo, e dar a ele o caráter de heroínas negras” (Egido, 2023, tradução nossa). Carmen Yannone (2022), uma das atrizes do TES que integra o elenco de *No es país para negras II* (2018), define a condição da negritude com uma frase emblemática que resume o extremo racismo argentino: “Ser afro-argentino é ser estrangeiro na própria terra” (tradução nossa), afirmação reforçada pelas personagens na montagem. A violência da negação da existência provoca o “*olvido*”, uma das muitas faces perversas da colonialidade, que se traduz em consequências para a identidade negra na Argentina.

Viviane Juguero, em *Cavalo de Santo* (2018), foca na violência e a exploração sexual, complexificando ainda mais a trama quando se utiliza do recurso da dupla nomeação Graça/Grace, em que a personagem opera uma tripla condição de estar, ser e sobreviver, denunciando as condições a que inúmeras mulheres negras são submetidas nas relações étnicas e de gênero

⁹ O projeto empregou metodologias qualitativa e quantitativa para obtenção de dados, como relata Alejandra Egido (2019) em entrevista à jornalista Melina Schweizer para o site do projeto *Afrofeminas*.

desiguais. Grace compartilha com Rosa Luna o fato das duas terem sido vítimas de violências de gênero desde a infância. No caso de Graça, ela está intimamente vinculada à exploração sexual, expressa na relação que Grace tem com Inácio, personagem que a dramaturga define da seguinte forma:

O Inácio, como a cultura brasileira branca patriarcal imatura que dialoga com diferentes elementos, mas nem sempre os compreendem, nem sempre os respeita na sua essência, mas que, ao mesmo tempo, tem sua contradição interna, tem os seus momentos de busca de reflexão. O Inácio não é só um personagem, ele é a personificação da cultura brasileira colonizada, patriarcal, violenta, superficial, supersticiosa, mas ao mesmo tempo sem a sacralidade da transcendência espiritual [...] Eu sempre imaginei que ele era um cara branco de cultura mestiça (Juguero, 2023).

Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alejandra Egido denunciam em suas dramaturgias o processo desumanizador que a colonialidade engendra sobre a figura da mulher negra. Os agenciamentos de enfrentamento à violência e ao racismo se configuram como assentamentos políticos a problematizar imagens e narrativas consagradas pela branquitude ao longo da história do Pampa.

Últimas considerações

Os dramaturgos amefricanos do século XXI, e suas produções, estão configurando um território em que a cultura desempenha um singular protagonismo, numa sinergia entre a luta política e antirracista, contra o narcisismo identitário *eurofilico* e *étnofóbico* (Duncan, 2019). As três dramaturgias analisadas podem ser consideradas vetores da reterritorialização negra no Pampa na intrincada encruzilhada identitária da região frente ao racismo invisibilizador.

O estudo realizado possibilitou detectar uma nova fase dos teatros negros do Pampa, a começar pelo trabalho do Grupo Caixa Preta, fundado em 2002, terceira fase dos teatros negros do Pampa, que se caracteriza por uma estética afrocentrada que através do agenciamento da autoria negra como porta-voz da coletividade negra, bem como na luta antirracista, na qual entendo estarem inseridas as dramaturgias analisadas. A produção dramaturgical de Viviane Juguero, Jorge Chagas e Alejandra Egido reivindica a visibilidade da negritude, decolonizando a literatura dramática, e por conseguinte a cena. Suas dramaturgias operam significativamente a reconfiguração do imaginário e da identidade regional, via de regra pautados pelas narrativas hegemônicas da branquitude e da dinâmica de ocultamento étnico/cultural, como uma forma de branqueamento do Sul.

Outras histórias, novas perspectivas narrativas e horizontes identitários, bem como epistemológicos, emergem na cena teatral do Pampa, que além de cumprir a função de entretenimento, também promovem o combate a postura racista das sociedades pampeanas e a mentalidade etnofóbica (Duncan, 2019), a partir da visibilidade e a reterritorialização da negritude através da dramaturgia.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ANDREWS, George. Reid. **Los afroargentinos de Buenos Aires**: 1800-1900. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1989.

ASANTE, Molefi Kete. Postura epistemológica e fundamentos teóricos. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-109.

AFROFEMINAS. **No es país para negras II**. 2019. Disponível em: <https://afrofeminas.com/2019/05/27/no-es-pais-para-negras-ii/> Acesso em: 20 mar. 2023.

CABRAL, Cristina R. Candombe: aproximación sociológica afro centrista al Candombe uruguayo. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 48, p. 536-551, set./dez. 2019.

CHAGAS, Jorge. **La Diosa y la noche**: el musical de Rosa Luna. Montevideo. Não publicado; 2016.

CATELLI, Laura. Lo colonial en la contemporaneidad. Imaginario, archivo, memoria. **Tabula Rasa**, n. 29, p. 133-156, 2018.

DUBATTI, Jorge. **Teatro y territorialidad**: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Barcelona: Gedisa editorial, 2020.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. *In*: CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da (Org.). **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Tradução de Liliam Ramos da Silva. Boa Vista: Ed UFRR, 2019. p. 241-259.

GELER, Lea. Calunga andumba: 30 anos de teatro e luta afrodescendente em Buenos Aires. **Tabula Rasa**, n. 16, p. 13-33, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GORTÁZAR, Alejandro. Espacios oficiales y de resistencia: tramas de significación en los candombes contemporáneos en Montevideo. **Cadernos do Lapaarq**, v. XVII, n. 33, p. 163-181, jan./jun. 2020.

JUGUERO, Viviane. **Dramaturgias radicais**: poéticas matrísticas para uma arte dialógica. 2019. 427 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

JUGUERO, Viviane. **Entrevista concedida ao autor em Porto Alegre**. Não publicado. mar. 2023.

JUGUERO, Viviane. Cavalo de Santo. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Júlio (Org.). **Dramaturgia Negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 427-471.

OLIVEIRA, Jessé. Jessé Oliveira faz um balanço da presença de autores negros no teatro gaúcho. **Gaúcha ZH**, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2019/06/jesse-oliveira-faz-um-balanco-da-presenca-de-autores-negros-no-teatro-gaicho-cjx9flgu701zp01o9rybzde99.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.

PARIZI, Vicente. **O livro dos Orixás**: África e Brasil Porto Alegre: Fi, 2020.

RABAKA, Reiland. Teoria crítica africana. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 128-146.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. 231 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Isabel Silveira dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 10., 2010, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: UFSM; UNIFRA, 2010.

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014. 185 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos de Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SANTOS, Mauricio dos; SILVA, Anaxsuell Fernando da. Iyás e Abebés: existências, resistências e lutas matriarcais afrodiáspóricas. **Revista Calundu**, v. 4, n.2, jul./dez 2020.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz; SILVÉRIO, Valter Roberto (Orgs.). **Educação e ações afirmativas**: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília: MEC, 2003.

SOARES, Mozart Pereira. Traços peculiares do Rio Grande. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1992. p. 162-169.

Artigo submetido em 29/02/2024, e aceito em 15/05/2024.

DOS DIÁRIOS PARA O PALCO: Considerações em torno da vida e da obra de Carolina Maria e Jesus a partir da peça *Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena*

FROM DIARIES TO THE STAGE: Considerations around the life and work of Carolina Maria and Jesus from the play *Salve ela! Carolina Maria de Jesus on stage*

Amanda Crispim Ferreira

amacrispim@utfpr.edu.br

Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

Resumo

Carolina Maria de Jesus, que ficou conhecida por sua obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960) foi uma multiartista. Além de escritora, com uma produção ampla e diversa, era também cantora, compositora, artista circense, estilista. Essa complexidade de Carolina pode ser percebida na peça teatral *Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena* (2014), do dramaturgo brasileiro Ribamar Ribeiro, não só pelo conteúdo, mas também pela forma, por se tratar de um texto híbrido e rapsódico. Desse modo, o objetivo deste artigo é analisar o drama, investigando como essa construção da imagem representada da escritora acontece. Para isso, além dos estudos em torno da obra de Carolina de Jesus, utilizaremos as contribuições de teóricos do drama contemporâneo, como Sarrazac (2013) e Szondi (2003).

Palavras-chaves: Carolina Maria de Jesus; teatro contemporâneo; hibridização.

Abstract

Carolina Maria de Jesus, who became known for her work *Quarto de despejo: Diary of a Favelada* (1960) was a multi-artist. In addition to being a writer, with a wide and diverse production, she was also a singer, songwriter, circus artist and fashion designer. Carolina's complexity can be seen in the play *Salve ela! Carolina Maria de Jesus on stage* (2014), by Brazilian playwright Ribamar Ribeiro, not only for its content, but also for its form, as it is a hybrid and rhapsodic text. Therefore, the objective of this article is to analyze the drama, investigating how this construction of the image represented by the writer happens. To achieve this, in addition to the studies surrounding the work of Carolina de Jesus, we will use the contributions of contemporary drama theorists, such as Sarrazac (2013) and Szondi (2003).

Keywords: Carolina Maria de Jesus; contemporary drama; hybridization.

“Mulher! Negra! Mãe de filhos e solteira! Catadora de papel! Autora! Escritora!”. Esses são os adjetivos, com os quais os três atores da peça *Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena* (2014), de Ribamar Ribeiro, iniciam o espetáculo e apresentam a homenageada. Equilibrados em cima de módulos, falam aceleradamente, praticamente todos ao mesmo tempo, fazendo com que o espectador se esforce para reter o maior número de características que possam definir Carolina

Maria de Jesus. Contudo, o que permanece, em meio a um emaranhado de palavras é o seu ofício “rascunhava vida”, que surge nas vozes altas e fortes dos atores, que silenciam, após proferirem tais palavras, como se o objetivo fosse realmente, fixar tal informação.

Rascunhar/escrevinhar poemas, romances, peças teatrais, cartas, diários, ou vida, como sintetizou o autor da peça Ribamar Ribeiro, era não só uma das atividades exercidas por Carolina, mas, principalmente um meio de sobrevivência. Escrever, para ela, era escrever, como¹. Mais que uma necessidade estética, era uma necessidade existencial:

O senhor Manoel apareceu dizendo que quer se casar comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com um lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (Jesus, 2007, p.50)

Neste sentido, compreende-se a escolha do dramaturgo de ressaltar esse traço, dentre as características da escritora. E, com isso, percebe-se logo na primeira cena do espetáculo a ideologia do autor, que ao escrever tal peça, desejava não só colocar no palco uma favelada que escrevia, mas tentar representar a complexidade da escritora Carolina Maria de Jesus.

Sendo uma figura múltipla, provavelmente não “caberia” em um texto com características de drama puro (Rosenfeld, 1997), ou seja, um drama tido como exemplar, que obedece ao que bem recomendou Aristóteles, em *Poética* (1993), dificilmente conseguiria representar a pluralidade de Carolina de Jesus. Sabendo disto, Ribeiro (2014) apropria-se dos elementos que a contemporaneidade oferece (Sarrazac, 2013) e cria uma obra híbrida, intertextual e rapsódica, a fim de representar o dinamismo da personalidade em questão. Diante disso, nosso interesse é justamente investigar no drama *Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena (2014)*, essas marcas

¹ Palavra relacionada ao conceito de escriturabilidade criado por Conceição Evaristo, que consiste em assumir que sua escrita é perpassada por coisas que viu, ouviu ou viveu. Ou seja, escrita da existência, escrita da vida. “Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito* mas antes de tudo *vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.” (EVARISTO, 2005, p. 205, grifo da autora).

contemporâneas que contribuem para a construção da imagem representada da escritora Carolina Maria de Jesus.

Sobre colagens, costuras e multiplicidades.

Carolina Maria de Jesus ficou conhecida em todo mundo, por meio do seu comovente e duro relato, sobre as condições nas quais viviam os favelados na metade do século XX. Moradora da extinta favela do Canindé, em São Paulo, a escritora tinha no papel o seu meio de sobrevivência, ora vendendo aqueles que encontrava no lixo, ora escrevendo naqueles que, mesmo descartados, ainda apresentavam espaços em brancos. E assim, entre um catar e outro, Carolina de Jesus foi escrevendo sua história, que publicou por meio da assessoria do jornalista Audálio Dantas, que editou seus cadernos transformando-os em livro. O mais conhecido, portanto, é o diário *Quarto de despejo: diário de favelada* (1960), no qual a autora relata seu cotidiano, junto com seus três filhos, na favela, entre os anos de 1955 a 1960.

O sucesso veio rapidamente, assim como as tentativas de apagamento, fazendo com que Carolina fosse do barraco de madeira à casa de alvenaria e depois, retornasse à situação de pobreza no período de no máximo 5 anos. (Meihy, 1994). A angustiante condição na qual ela e os filhos foram submetidos na favela, a instabilidade da vida pré, durante e pós-publicação do *best-seller*, dentre outras razões referentes à sua infância em Sacramento-MG, fizeram com que a autora apresentasse em seus escritos, uma personalidade múltipla, dinâmica, assim como foi sua obra e trajetória.

Quando nos deparamos tanto com o espetáculo, quanto com o texto dramático *Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena* (2014), rapidamente somos inseridos dentro deste “jeito caroliniano” de ser, por meio da hibridização formal expressa no caráter instável, dinâmico das cenas, ações e personagens.

Jean Pierre Sarrazac em seu *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2013) conceitua vários elementos do novo drama, forma que se constituiu devido à crise anunciada por Szondi (2003), marcada pelo distanciamento ao que chamamos de drama tradicional. Dentre os pontos, apresenta-se o conceito de rapsódia, que nos ajudará a compreender essa “instabilidade” na forma da peça em questão e também, na dramaturgia atual:

[...] a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do ‘autor-rapsodo’, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar” -, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de lais” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar -, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (Sarrazac, 2013, p.132-133)

Sendo assim, rapsódia refere-se ao “status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido”. (Sarrazac, 2013, p.134). Ou seja, ao movimento de “correlação” entre os gêneros dentro do drama, permitindo que narrativa e poesia se encontrem dentro da peça teatral:

Literalmente, corresponde ao trabalho do autor de costurar os vários retalhos de textos e formas que ele encontra em seu caminho, na busca de uma escrita genuinamente contemporânea. Algo como um caleidoscópio de gêneros, em que os limites e fronteiras se esgarçam, cabendo, ainda, a junção de formas teatrais e extrateatrais, que passam a formar uma nova estrutura extremamente dinâmica. Tal estrutura não se reduz apenas à irrupção de um sujeito épico; ela pode, antes, fraturar a unidade de ação, tempo e lugar, atuando, portanto, sobre uma mudança estilística, ainda em processo, na forma do drama, que aponta para um devir, aberto e em constituição. (Brito; Maciel, 2013, p.66)

É importante ressaltar que a presença dos gêneros épicos e líricos no dramático não é uma exclusividade moderna, mas era comum desde as origens do teatro ocidental, na Grécia Antiga. Contudo, a partir do momento que começou a se fortificar a ideia de “drama absoluto”, a inserção de elementos épicos-narrativos no drama passou a ser considerada “erro”. Passou-se então a evitar tal prática, que só retornou na atualidade, quando se compreendeu que o drama absoluto não é mais capaz de atender as necessidades temático-conteudistas atuais. (Brito; Maciel, 2013).

Salve ela! aproxima-se dessa rapsodização, a partir do momento que se constrói por meio da colagem de vários textos da autora, de diversos gêneros, como se o dramaturgo quisesse mostrar a completude da homenageada, que durante toda sua vida, desejou ser conhecida como uma artista “completa”. Ou seja, que fosse capaz de aventurar-se por diversos gêneros, não só o diário, mas também, o poema, a narrativa, o drama e que além de escritora, fosse também performer, estilista e cantora. A peça se apresenta dividida em sete capítulos, que representam o tempo dramático de sete dias. A cada dia, um capítulo da vida de Carolina como, “A descoberta da escritora”, “O cotidiano na favela”, “O sucesso de Carolina”, etc. Tal divisão temporal assemelha-se a de um diário, elemento tão presente na vida da autora. Assim como a autora narrou seus dias em diários, a peça se estrutura sob a mesma divisão. Neste sentido, como o diário de Carolina que, era não só relatos do cotidiano, mas também, uma “junção” de textos de vários gêneros, a peça também se apresenta

dessa forma, abrigando ora elementos do diário, ora da narrativa, ora do poema, da canção ou ainda outra peça teatral, colando-os no drama, a fim de contribuir para o desenvolvimento da ação principal, que é a narração da trajetória de Carolina Maria de Jesus.

A narração a qual nos referimos aparece explicitamente no drama, por meio dos atores, que ora personagens, ora narradores, tem a missão de “contar” ao espectador/leitor as passagens do diário de Carolina de Jesus que não foram transcritas através dos diálogos, como marcações de datas ou ainda, em momentos que o dramaturgo opta pela narração para demarcar sua voz autoral na peça:

[...]

Getulio – 17 de Julho de 1955 (entra música A Vedete da Favela)

Carolina – Domingo, um dia maravilhoso, o céu azul sem nuvem.

Getulio – O sol estava tépido.

Carolina – Deixei o leito às 06h30min da manhã.

Almir - E foi buscar água.

Carolina – Fiz um café.

Getulio – Tendo só um pedaço de pão e

Almir – Um

Carolina - Dois

Getulio – Três

Todos – Três cruzeiros. (...)

Quarto Dia – O sucesso de Carolina

Getulio – E o livro de Carolina Maria de Jesus vira realidade.

Almir – E de repente aquela que era invisível passa a ser notada.

Almir/Getulio- Carolina Maria de Jesus, a escritora favelada!

Almir - No ano seguinte ao lançamento de Quarto de Despejo, Carolina recebe a notícia: o seu livro vai virar peça de teatro.

Carolina – Gente, o meu livro vai virar peça de teatro!

Almir – A peça teve a direção de Amir Haddad e no papel de Carolina Ruth de Souza. Para compor a personagem, Ruth de Souza visitou a Favela do Canindé, local onde residiu Carolina, em companhia da autora e de Audálio Dantas. Carolina - Fui à cidade. Vou sair com o repórter e a Ruth de Souza. Vamos na favela. A Ruth quer identificar os tipos para representar no palco.

Almir – E começa o espetáculo com a presença do crítico literário Décio de Almeida Prado. (ator vira o personagem Décio) Que não se agradou muito com a montagem. Gente, silêncio que vai começar o espetáculo. (Entra poema O Colono e o Fazendeiro da autora). (Ribeiro, 2014, p. 3-5).

Nos trechos selecionados, percebemos que por meio do narrador, o dramaturgo possibilita a interação personagem-narrador, narrador-público, personagem-público, podendo gerar uma quebra da quarta parede, já que o público é “chamado” a todo o momento pela personagem ou pelo narrador, a manter-se atento aos acontecimentos da trama, visto que tudo acontece rapidamente. Pois, em um mesmo diálogo, o ator pode ser personagem, converter-se narrador, transmutar-se em outro personagem, declamar um poema, cantar uma canção.

Além da narrativa, outro elemento interessante do espetáculo é a inserção de um texto dramático da autora, dentro da peça, como veremos a seguir:

CAPÍTULO 5

Quinto dia – O sonho do Rádio

Entra a música Quer me ver cantando, de Carolina. Ela dança e começa a falar das novelas de rádio.

Carolina – O que eu mais gosto nessa vida é o rádio, todas as peças que escrevi baseei pensando no rádio, as novelas de rádio não tinha nada haver com a minha realidade, mas, sempre tinham as mocinhas... E vilões bem dramáticos! Eu adoro as novela de rádio!

Gente! Gente! Corre que vai começar a novela, e essa chama-se “Obrigada senhor vigário”.

Cena novela de rádio – Entra trecho do texto teatral de Carolina, Obrigada Senhor Vigário, com adaptação de Ribamar Ribeiro (mantendo os erros de escrita de Carolina)

Carolina- A residência antiga do senhor José Ruiz. Ele esta sentado numa poltrona, no terraço. Personagens: Padre José de Oliveira, João Ruiz, Clara Ruiz, Pedro da Graça Ruiz, Maria da Graça Ruiz, Manoel Ruiz.

João Ruiz - Meus Deus! Meus Deus... como transformou a minha vida! Estou dessolado com esta desdita. E eu... queria viver.

Padre Jose de Oliveira - E hade viver senhor João!(...) (Ribeiro, 2014, p. 6-7).

A inserção da peça de Carolina no espetáculo dá ao texto de Ribeiro uma característica metateatral, uma vez que há “um teatro dentro de um teatro”. (Pavis, 1999, p.240). Esta inserção não acontece de forma metafórica, como no caso das peças que a têm o teatro como metáfora da vida como tema principal, mas há realmente uma peça inteira dentro de outra, fazendo com que os atores da primeira se dividam na interpretação dos personagens da segunda. Há também uma interação entre os personagens da primeira e os da segunda, como quando os personagens da peça de Carolina, conversam com a personagem Carolina, que está em cena, ao lado do rádio, na posição de quem ouve a própria peça sendo transmitida no rádio e interfere, ora como ouvinte, ora como autora, ou ainda como narradora:

João Ruiz - Quem é rico, pode comprar tudo que quer...Oh! Meu Deus! Tuas palavras emocionou-me. Pende a cabeça desfalecido.

Pedrinho - gritando. Papae! O titio esta caindo. Mamãe! Vem ver o titio! Ele esta caindo!

Carolina - Ele morreu. Ele morreu. Ele morreu. 15 anos depois. Dona Helena está sentada no sofá lendo uma revista. Uma casa muito luxuosa com tapetes e quadros nas paredes. Já Clara vestida de criada com tranças caindo pelas costas e tamancos nos pés.

Clara - A senhora chamou?

Helena - Quero café. Você já lavou as camisas do doutor Pedro? (...).

Clara - Oh! Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!

Helena - Deixa de lamentos. Você deve até dar graças a Deus. Se nos morrer...

Carolina - Foi assim que eu escrevi

Helena - ... se nós morrer, quem é que vai olhar-te? Ele tem terras no Norte e vocês vão residir-se lá.

Clara - No Norte?

Helena - No Norte.

Clara - Porque devo para o Norte se os de lá vem para o Sul? Parece que a senhora quer livrar-se de mim?

Helena - Cala-te. Você vai para o Norte porque eu quero! Orfos...

Carolina – É foi assim mesmo eu escrevi!

Helena - Não tem vontade própria. passeia. Atrevida. Como ousas desobedecer-me e contrariar-me. - Qual é a finalidade da tua promessa?

Clara - E que eu quero morrer. Já estou cansada desta vida. Não sou criminosa. E não tenho liberdade. (...) (Ribeiro, 2014, p. 8-10).

É interessante pensar que as interferências da personagem Carolina na atuação dos atores que interpretam seu texto, nos fazem recordar do espírito intransigente da escritora, que nos foi apresentado em seus diários ou em relatos dos seus familiares contidos em biografias como a *Cinderela Negra* (1994), dos pesquisadores Meihy e Levine:

A teimosia de minha mãe não era moleza. Não foi todo mundo que conseguiu aguentar. Minha mãe era IN-TRAN-SI-GEN-TE! Mas se tinha uma coisa que ela não suportava era ser controlada pelos outros ... Ela queria mandar no próprio nariz, e o Audálio não soube entender isso” (Meihy; Levine, 1994, p.166)

A presença do texto de Carolina, também nos permite identificar o tom melodramático da escrita ficcional da autora, que pouco aparece na escrita testemunhal, devido ao teor de denúncia e reflexão desses diários. A obra ficcional, apesar de continuar se caracterizando pela crítica social, é fruto, não somente de sua vivência, mas também das horas que a autora passava lendo e ouvindo radionovelas.

Ademais a peça teatral, há também a inserção de músicas da autora, que aparecem no drama, como um elemento para auxiliar na marcação do tempo dramático, indicando início e fim de capítulos. Já no título, podemos dizer que há um elemento intertextual (Pavis, 1999, p.213), visto que “Salve ela!” é uma frase da canção “Vedete da favela”, da autora, que é executada várias vezes na peça, para que a relação intertextual possa acontecer, já que, é sabido que a maioria dos espectadores não conhece a canção, devido à sua pouco ou nenhuma circulação na mídia:

Salve ela, oh! Salve ela!
Salve ela, a vedete da favela!

Conhece a Maria Rosa?
Ela pensa que é a tal!
Ficou muito vaidosa,
Saiu seu retrato no jornal.

Maria conta vantagem
Que comprou muitos vestidos.
Preparando a sua bagagem,

vai lá para os Estados Unidos.²

Quando a relação intertextual é estabelecida, percebemos outra característica da autora, a vaidade. Carolina de Jesus era extremamente vaidosa, não só referente ao desejo de apresentar-se bela, mas por almejar estar e manter-se em evidência, assim como as vedetes, que eram as protagonistas dos espetáculos. É o texto-canção que influencia e trabalha no texto-título, permitindo que assimilação do texto teatral seja mais completa.

Ainda em relação à presença de outros gêneros no texto teatral, há um poema, que se metamorfoseia em canção, nomeado “Sonhei”, no qual a autora narra o sonho que teve com o dia do seu velório. O poema/canção aparece no último capítulo da peça, que se intitula “E eis que chega o fim”, como uma representação da “morte da autora”, que aqui se apresenta como uma metáfora do esquecimento de Carolina pela sociedade. Ou seja, a morte de Carolina Maria de Jesus como uma escritora famosa, que na última cena do espetáculo, retoma a sua rotina antes do sucesso:

Carolina - 1 de janeiro de 1960. Último dia do diário. Levantei as 5 horas e fui carregar água!
Caminha para o fundo do palco, atrás dos módulos e desce lentamente com caderno na mão.
FIM (Ribeiro, 2014, p.15)

O gênero diário também se faz presente, não só na organização temporal do texto, como já foi apresentado, mas também no conteúdo da trama, quando trechos do relato da autora são ora “diluídos” nas falas dos personagens ou do narrador, ora declamados pelos atores, como se fossem versos de um poema. No primeiro caso, o dramaturgo optou por cenas do cotidiano da favela, como a rotina de levantar cedo, buscar água, vender papel, administrar o pouco orçamento doméstico e ainda as “fofocas” das mulheres da favela. São trechos que, ao serem adaptados para a linguagem teatral, trazem leveza e humor ao espetáculo:

Getulio – 17 de Julho de 1955 (entra música A Vedete da Favela) (...).
Carolina – A Sílvia e o esposo já começaram o espetáculo ao ar livre. Ele tá espancando ela e eu tô revoltada com o que as crianças presenciam.
Getulio – Carolina Maria de Jesus já não aguentava mais aquele lugar.
Almir – E naquele domingo de sol e tépido vai Carolina Maria de Jesus na casa da Dona Florela pedir um dente de alho.
Carolina – A senhora poderia me dar um dente de alho?
Florela – Não dona Carolina, eu não tenho dente de alho não!
Almir – Mas ela fez questão de perguntar:

² Letra transcrita a partir do áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ip5sz3WOoAA>.
Acessado em 18 fev. 2024.

Florela – Dona Carolina, desculpe a indiscrição, mas a senhora tá grávida?

Carolina – Não senhora!

Almir – Respondeu Carolina gentilmente.

Carolina – Mas eu xinguei interiormente. Olha aqui dona Fiorela.

Florela – É Florela!

Carolina – Vai tomar no cú! Se estou grávida não é da sua conta sua filha da puta. Eu tenho pavor dessas mulheres da favela, a língua delas é como os pés de galinha que tudo se espalha. Tá circulando por aí que eu tô grávida, e eu não sabíamos. Eu saí e fui catar papel. (entra música de Adoniram Barbosa – Despejo na Favela) (Ribeiro, 2014, p.4)

Já os trechos declamados, aparecem nos momentos de tensão da peça, como quando há a ameaça de despejo na favela e a personagem se vê totalmente desamparada, ou quando o sucesso acaba e ela “cai” no esquecimento, voltando à condição de pobre. Neste sentido, percebe-se que esses trechos tem, além da função de “quebrar” a harmonia anterior, marcar a força poética da denúncia de Carolina:

CAPÍTULO 3

Terceiro dia – Despejo na Favela

Carolina- O tempo inteiro fica dizendo que vão expulsar a gente da favela!

Entra Música O pobre e o rico de Carolina, todos pegam um caderninho e começam a ler citações de Carolina de Maria de Jesus

Getulio - 19 de julho de 1955. Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas.

Fernanda - 20 de julho de 1955. Meu filho João José me disse: Mamãe quando eu crescer eu não vai beber. O homem que bebe não compra roupas. Não tem radio, não faz uma casa de tijolo.

Almir - 22 de agosto de 1955. Tem hora que revolto com a vida atribulada que levo. E tem hora que me conformo. Conversei com uma senhora que cria uma menina de cor. É tão boa para a menina. Antigamente eram os pretos que criava os brancos. Hoje são os brancos que criam os pretos. (Ribeiro, 2014, p.4)

Além da hibridização formal, outro ponto que merece atenção na peça é o cenário, que é praticamente vazio. Por meio das pouquíssimas rubricas, e das falas dos atores, sabemos que apresenta alguns objetos como: cadernos, rádio e um carrinho, que a protagonista segura ao narrar o momento, no qual ela se mudou com os filhos, da favela. Salvo essas, as únicas informações que temos a respeito do cenário são pouco precisas como:

Carolina - Avisei pros meninos que naquele dia não tinha pão. Eu fui me benzer, eu estava com mau olhado. Então eu saí e tudo que eu encontrava na rua eu pegava. Tudo que eu encontrava eu pegava pra vender. (Carolina leva vários objetos para vender)

Homem – Só deu treze cruzeiros.

Carolina – (volta com os objetos na mão, pensativa e triste) Só deu treze cruzeiros. (Ribeiro, 2014, p.3)

Almir - Audálio Dantas se distanciou de Carolina devido a sua personalidade forte! Ela sempre buscou a glória e quando ela se foi. Ela se ressentiu.

Entra música. Guarda todo cenário.
Carolina- 1 de janeiro de 1960. Último dia do diário. Levantei as 5 horas e fui carregar água!
(Ribeiro, 2014, p.15)

Ao indicar que todo cenário deve ser guardado, o dramaturgo deixa “pistas” de que este possa ser realmente “pobre”, assim como a protagonista. Os poucos elementos no palco, fazem com que o telespectador/leitor tenha apenas as palavras e a interpretação dos atores para compreensão da peça. O dramaturgo leva o receptor à vivência de um exercício de criação, de imaginar espaços e objetos, que era próprio de Carolina:

Deixei o leito o para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (Jesus, 2007, p.60)

Permite que o receptor entenda que, na trajetória de Carolina de Jesus, mulher capaz de criar sua arte do lixo, poucos objetos se fazem necessário, quando se tem a palavra. Os espaços vazios no cenário ganham significado, quando percebemos que a vida da personagem foi marcada pela falta, pelas ausências. Sendo assim, caderno e rádio, que representam a forma como a arte se manifesta na vida da protagonista, são mais do que suficientes.

Considerações finais

Diz a narração bíblica que após ter criado o mundo, ao sétimo dia, Deus descansou. Em *Salve ela!*, no sétimo dia, a vedete morre. Conclui-se um ciclo de sucesso e reconhecimento, para iniciar-se outro, no qual os dias voltam a ter os mesmos afazeres dos anteriores ao sucesso. Carolina não pode descansar e assim como no seu *Quarto de despejo*, na última cena da peça e primeiro dia do ano, a protagonista acorda cedo e vai buscar água. Guarda-se cenário, desejando indicar para a personagem que toda aquela fantasia havia terminado e a realidade estava a sua espera. Os “altos e baixos” tão visíveis na ação dramática, também foram perceptíveis na vida da homenageada, que das raras certezas que tinha, sabia que estava predestinada a catar, ora papel, ora alimento, ora dor, ora poesia.

Dividida em sete capítulos (ou dias), a peça que surge a partir dos esparsos e múltiplos textos de Carolina, nos revelou um pouco da complexidade de tal figura, que sem o dinamismo da dramaturgia contemporânea, dificilmente seria apreendida pelo receptor.

Referências

ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de; MACIEL, Diógenes André Vieira. Das novas escritas dramáticas: aspectos rapsódicos da criação do Como se fosse [im]possível ficar aqui. In: **Conceição/Conception**. Vol1, n 2. Jun/2013. pp. 64-77.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Orgs.) **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia Editora Ltda, 2005. p. 201-212.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. LEVINE, Robert M. **Cinderela Negra**: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, Ribamar. **Salve ela! Carolina Maria de Jesus em cena**. Rio de Janeiro, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARRAZAC, Jean Pierre (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Artigo submetido em 01/03/2024, e aceito em 07/05/2024.

UM OLHAR PARA O MEU QUINTAL: Reverberações cênicas postas por corpos negros/as a partir de uma “segundaPRETA”

A LOOK AT MY BACKYARD: Scenic reverberations created by black bodies from a “segundaPRETA”

Osmar Vanio

osmarvanio@yahoo.com.br

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Resumo

No presente artigo, busco trazer um olhar para a produção teatral negra emergente na cidade de Belo Horizonte. Cidade esta que nos últimos anos tem sido maciçamente invadida culturalmente por corpos e corpos negros/as que se dispõem a refletir sobre a condição de homens, mulheres e grupos LGBTQIA+, que ao longo de vários anos têm enfrentado sistematicamente o apagamento da memória social e cultural por meio de ações que visam a valorização de suas histórias e saberes. Neste artigo pretendo pensar em como um movimento como a segundaPRETA, evento realizado na cidade de Belo Horizonte, têm proporcionado a esses homens e mulheres, cis, trans e de outras definições, a se empoderarem, nutrindo a cena teatral da Capital Mineira, fazendo-a pulsar de vida preta.

Palavras-chaves: Teatro; Teatro Negro; SegundaPRETA – MG; Empoderamento Negro.

Abstract

In this article, I seek to take a look at emerging black theatrical production in the city of Belo Horizonte. This is a city that in recent years has been massively culturally invaded by black bodies who are willing to reflect on the condition of men, women and lgbtqia+ groups, who over several years have systematically faced the erasure of social memory and cultural through actions aimed at valuing their stories and knowledge. In this article I intend to think about how a movement like the secondPRETA, an event held in the city of Belo Horizonte, has enabled these men and women, cis, trans and other definitions, to empower themselves, nourishing the theatrical scene of the Capital of Minas Gerais, making it pulse of black life.

Keywords: Theater; Black Theater; SegundaPRETA – MG; Black Empowerment.

O ARTISTA NEGRO E O CERCEAMENTO DENTRO DA CENA TEATRAL

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim¹. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 1995, p.33).

¹ Optamos por manter assim a escrita, em função de a autora assim o ter feito.

Adentrar o universo de pessoas que ao longo de uma existência inteira foram cerceadas, privados do mínimo, não é fácil, muitas vezes pelo fato de elas se encontrarem, como nos afirma a escritora Carolina Maria de Jesus, na obra *Quarto de despejo* (1995), como um mero objeto posto fora. E, esse fora, deve ser entendido no sentido literal da palavra, como a empregada negra que tem seu quarto lá do lado de fora, que almoça e janta depois de os demais dá casa, claro que não queremos aqui generalizar. Contudo, penso ser necessário olhar mais a fundo para esse fora, falar sobre ele, escrever sobre ele, tê-lo não como marca registrada de um sofrimento, mas de um lugar no qual se reconstrói histórias. Escrever sobre esse lugar de fora, é resistir a um possível apagamento.

Ao longo dos anos. E aí podemos talvez afirmar que após o advento da disseminação industrial e comercial no Brasil, passamos a observar uma grande expansão das cidades, o crescimento dos pontos comerciais e com isso, o crescente cerceamento da livre circulação, daqueles/as que são colocados pela sociedade moderna como meros objetos, aquele/a tratados como aquilo que pode ser descartado, empurrado para o “quarto de despejo”, como nos lembra muito bem Carolina, quarto esse que desde muito tempo encontra-se abarrotado, transbordando de mulheres, homens e crianças negras/os, grupos LGBTQIA+, entre outros.

É a partir deste pensamento colocado por Carolina em “Quarto de despejo” (1995), que busco aqui lançar um olhar para a produção Teatral feita por pessoas negras na cidade de Belo Horizonte. Olho para o meu quintal, para pensar e ver ações e lugares para além do que vemos e fazemos aqui. Entendendo que a produção teatral negra está se tornando hoje um espelho e um dinamizador no cenário cultural do Brasil.

Como nos afiança o ator/pesquisador Clóvis Domingues dos Santos “a cena teatral brasileira dos últimos anos vem sendo revigorada a partir de um amplo horizonte de trabalhos artísticos negros com suas múltiplas facetas e manifestações” (Santos, 2022, p. 02). Em função desta informação trazida por Santos e em comum acordo com o que presencio no cenário teatral de Belo Horizonte atualmente, é que construo essa linha de raciocínio, uma vez que ao pensar o fazer teatral, temos sempre a tendência de olhar para esse fazer com um pensamento eurocentrista, no qual a figura de maior importância é muitas vezes o homem, branco.

E, a partir desse pensamento imposto, pouquíssimas vezes imaginamos uma mulher ocupando o centro de fala, em se tratando da mulher negra então, esta se torna completamente

apartada e escanteada deste lugar de privilégios. Muito provavelmente, séculos de colonização fizeram com que raízes de pensamentos segregacionistas², se transformassem em tumores difíceis de extirpar. Contudo, descolonizar pensamentos e principalmente, descolonizar pensamentos hegemônicos é urgente e necessário.

Assim, a segundaPRETA, como muitas outras ações como: a Terça Negra no Recife, a Segunda Crespa, em São Paulo, a Segunda Black, no Rio de Janeiro, Terças Pretas, na Bahia, entre outros/as, tem possivelmente auxiliado na descolonização tanto do pensamento, quanto do lugar e local aos quais as pessoas negras podem estar ou ocupar.

O desenvolvimento de um Teatro pensado e realizado por pessoas negras no Brasil e muito provavelmente fora, inicia-se com pequenas bolhas de resistência que ao longo dos anos vão se desenvolvendo. Criando raízes, que vão se aprofundando em busca de seiva para nutrir toda uma geração de artistas com conceitos e definições sustentadas por vivências partilhadas. Neste tocante, podemos pensar em Abdias do Nascimento, como um grande expoente desta seara. Não podemos afirmar, que como primeiro expoente, contudo, uma presença significativa e importante, que nos idos dos anos de 1940, fomentava e apresentava para o Brasil, o Teatro Experimental do Negro³,

que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra (Nascimento 2004, p. 201).

Muito provavelmente, posso afirmar que o desenvolvimento deste Teatro, realizado por pessoas negras, as tem levado a um patamar de conhecimento de si e de seus iguais, uma vez que ao se instruírem, política e culturalmente, outros/as os/as seguem. Assim, entendo esse fazer, como aquilo que as permite empoderar-se de suas histórias, contá-las a partir de seu ponto de vista. Corroborando com o que nos informa Chimamanda Ngozi Adichie (2009) em um pensamento que no momento tem sido de grande influência e importância para mim, que imagino ser preponderante ressaltar “escolher escrever é rejeitar o silêncio” e rejeitando esse silêncio, pelo poder de sua escrita, seja ela realizada com o corpo, com o som ou por meio de caracteres, esses/as homens e mulheres de todos os sexos e de todas as matizes, tem a possibilidade de se reencontrarem e promover a reconciliação com o seu passado.

² Uso esse termo, por falta de outro melhor até o momento.

³ O TEN, se propunha, a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil.

O Teatro foi e tem sido local de construção de saber, dominação e conhecimento e principalmente de reconciliação com o nosso passado, na medida em que abrimos espaços para que vozes que estão a muito excluídas possam se manifestar. Desde tempos imemoráveis, homens e mulheres negros/as, o tem usado o Teatro para propagar seus conhecimentos, contar suas histórias, usando-o como ferramenta para a alfabetização e construção política não só de si, mas dos outros que o cercam.

Nesse Teatro, realizado por pessoas negras, pobre, periféricas, cuja vontade muitas vezes supera a técnica, a necessidade de expressar-se, de se construir enquanto sujeito/a político/a supera a fome e não me refiro diretamente à fome de comida, mas a fome/vontade de ser visto/a, lido/a, respeitado/a como ser, como indivíduo/a. E, é essa vontade que suplanta as forças que o/a quer destroçar, mantê-lo/a no cabedal de inferioridade, impossibilitando a esses homens e mulheres, arrombar a porta do quarto de despejo que os aloja e os impossibilita de ver o sol que brilha na sala de estar, é que nos faz compreender o quão importante é conhecer-se politicamente.

O ser negro/a, e ser político/a faz com que escrevamos nossas histórias quando não temos nada para comer, porque assim, conseguimos “escapar da miséria e conhecer um mundo diferente daquele da favela”, (Jesus, 1995, p.173) e de muitos outros lugares aos quais somos colocados/as. É em função desse conhecer-se, que compreendemos melhor o poder existente na periferia, fazendo com que essa periferia marche lentamente para o centro.

Assim, surge na cidade de Belo Horizonte, vindo da periferia e ocupando lugar de excelência no cenário cultural de Minas Gerais, o evento segundaPRETA, que nasce,

do desejo de atores e atrizes negras/os/es de construir um espaço de criação e apresentação, para que tivessem a possibilidade de conhecer os trabalhos cênicos uns dos/as/es outros/as/es. Estes artistas se reuniram para discutir possibilidades de atuação na cidade de Belo Horizonte, uma vez que as produções de grupos de teatro negro e artistas negros independentes tinham pouca circulação na cena belorizontina, pouco acesso aos teatros privados e ainda escassas possibilidades de experimentação cênica para o desenvolvimento de novos trabalhos. A segundaPRETA desde então consiste em ser um espaço de “Fabulação e Outra Alegrias” (Lopes, 2020, p. 19).

Para além, de um espaço de alegria, como nos informa Ana Carolina Martins Lopes, autora da dissertação *segundaPRETA: movimento-território-quilomboartístico-educador em Belo Horizonte*, a qual cito um pequeno trecho acima, o evento segundaPRETA, surge na cena teatral de Belo Horizonte, com o intuito de sanar lagunas há muito expostas.

Ao propor esse aquilombamento, no qual artistas negros/as se colocam como autores, diretores, atores/atrizes, iluminadores, sonoplastas, proponentes de seus discursos, de suas

performances, de seu Teatro, começamos a perceber aí nestas ações, possíveis reparações, a que, a meu ver, estão ainda longe de serem solucionadas, contudo, é promissor, uma vez que saímos do quase nada, da não presença, do silenciamento sistemático para a participação, ocupação do centro de um discurso. Entendendo que negros/as, nunca deixaram de estar envolvidos com as Artes Cênicas, com a Música, com a Dança com a Literatura entre outros setores tanto do campo artístico, quanto visual, plástico, performático.

Penso ser possível afirmar que existe um antes e um depois dos encontros propostos pelo segundaPRETA, que inicialmente lança suas bases em fevereiro de 2017 com a primeira temporada, na qual a homenageada foi a atriz Ruth de Souza. Outro ponto significativo é que a primeira temporada do segundaPRETA, acontece do espaço do Teatro Espanca, à rua Aarão Reis 542, no Centro de Belo Horizonte, cuja um dos expoentes é a atriz, diretora e dramaturga Grace Passô, mulher negra que de alguma forma dinamizou a cena cultural de Belo Horizonte ao montar juntamente com outros atores e atrizes, o espetáculo *Por Elise* (2005).

Estes encontros e partilha propostos pelo segundaPRETA, desenvolve-se até março de 2022, quando as atividades foram interrompidas, devido à Pandemia de Corona Vírus. Ainda, sim, penso ser possível afirmar que, houve uma mudança significativa no cenário cultural de Belo Horizonte, principalmente na cena teatral, as produções negras passaram a ocupar a partir de então o centro da discussão. Artistas negros/as e sua produção ampliaram o campo de atuação, fazendo com que seus trabalhos fossem apresentados para além da cena teatral de Belo Horizonte. Efeitos desse evento foram sentidos em cidades como Ouro Preto, Mariana, entre outras. Cito essas duas cidades, por transitar diretamente no cenário cultural delas.

Tanto em Mariana, quanto em Ouro Preto, artistas negros/as têm se mobilizado na construção de cenas teatrais, voltadas para o entendimento de periferia, ocupação do centro e principalmente fortalecimento das bases de entendimento e conhecimento do fazer para aqueles que chegam loucos de vontade ocupar e se construir enquanto artista da cena.

Em Mariana, nos últimos sete anos tem se fortalecido o Festival de Teatro comunitário, fomentado pela Professora Juliana De Conti, juntamente com os artistas Osmar Vanio, Gabriel Cafuzo, Alexandra Lara, Raed Dangelo, Aguinaldo Elias, Cintia Luana Ferreira, ente outros. Essa iniciativa visa fomentar nas escolas públicas e particulares do município o desenvolvimento da Arte do Teatro, culminando num grande encontro de partilha, que é o FESTEKO - Festiva De Teatro

Comunitário De Mariana. Durante o evento, os alunos apresentam espetáculos aos quais eles trabalharam ao longo do ano letivo, visando apresentar e trocar experiências com alunos de outras escolas, além de terem a oportunidade de participar de oficinas de Teatro, Circo, Música, Yoga como preparação corporal, entre outras oficinas que auxiliam no entendimento e construção de saber.

Há aqui uma invasão da periferia, é quando eles ocupam o Cine Teatro Municipal, que fica bem no Centro da cidade Mariana, local onde muitas vezes esses periféricos não têm muitas possibilidades de estar, de ocupar. O que acontece aqui é um grande deslocamento de massa, muito semelhante ao que acontece nos eventos do segundaPRETA, no qual a proporção de sujeitos negros/as na plateia chega a ser duas vezes maior que a presença dos sujeitos não negros. Em Mariana, durante o FESTEKO, a população pertencente ao centro da cidade fica diminuta, perto dos sujeitos/sujeitas periféricos/as que ocupam os assentos do Cine Teatro Municipal.

Portanto, o movimento segundaPRETA, cria raízes, não ousa afirmar que o FESTEKO, seja um filho direto do segundaPRETA, devido a distância que é significativa, os motivos e até mesmo os propósitos que de certa forma são bem diferentes, contudo, o que os dois tem em comum é possibilitar a expansão e o crescimento do sujeito/a periférico/a.

A segundaPRETA E O EMPODERAMENTO NEGRO NA CENA TEATRAL DE BELO HORIZONTE.

Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa (Fenon, 2008. p.34).

Estudar a construção de uma cena teatral preta, no Brasil e em toda a América Latina é um grande desafio, pois requer ao sujeito que pensa tal empreitada, fazê-la como faz o/a arqueólogo/a, ou seja, é preciso escavar, vasculhar lá, no fundo da história em busca de pequenos fragmentos, e como esses fragmentos, montar um grande quebra-cabeça, no qual a imagem final só se revela, quando viramos essa imagem e a olhamos do lado oposto. Muito provavelmente, essa imagem vista ao oposto se dá porque, muitas vezes, esse/a sujeito/a negro/a, era sempre visto como aqueles/as que poderiam ser descartados, aqueles/as a quem a história não precisava ser contada. Ou quando muito, suas histórias poderiam ser contadas pelo olhar daquele/a, a quem esses/as sujeitos/as, sempre deveriam ser gratos por lhes tirar da ignorância.

Hoje, temos a necessidade de compreender que a construção de um estereótipo apressadamente, desse/a sujeito/a negro/a, tende a tornar,

como verdade universal algo que foi observado em só indivíduo. Conheci um gordo que era preguiçoso, um judeu desonesto e um negro ignorante, por exemplo, e generalizo, afirmando que “todo gordo é preguiçoso, “todo judeu é desonesto e “todos os negros” são inferiores aos brancos” (Bernd, 1988, p.11).

Durante muitos anos o/a negro/a conviveu com esse processo no qual sua construção tangencia o estereótipo do sujeito/a agressivo/a, ladrão/ladra, da negra bunduda, sexualizada, entre outros. Lugares e posicionamentos advindos, na sua maioria, por parte da construção dramática de teatros feitos e ocupados essencialmente por pessoas brancas e de nossa teledramaturgia, na qual os negros/as eram construídos a partir de uma visão universal, feita por aqueles/as que contavam muitas vezes de forma errônea essas histórias. A representação deste sujeito em nossa teledramaturgia se dá em núcleos, “dos escravos na Senzala”, da “cozinheira e parteira da Casa Grande”, a negra invejosa e ciumenta, que desejava estar nos braços do herói, que é branco, dos negros/as fujões, que eram caçados por outros/as negros/as. Como nos informa Silvio Luiz de Almeida no livro *Racismo Estrutural* (2021), no qual ele traça um paralelo com o qual coadunamos, principalmente com a representação posto sobre o sujeito/a negro/a,

após anos vendo novelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E que a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes (Almeida, 2021, p. 65).

Portanto, ao analisarmos a construção estrutural frente a qual ainda hoje o/a sujeito/a negro/a, muitas vezes é posto, me faz imaginar que de certa forma essas ações foram/são feitas de forma intencional, com o intuito de manter aquele/a que busca se construir fora desse sistema de opressão, como um cativo, pela força ou em função de uma suposta gratidão.

Rompendo com esses estereótipos, e reformulando a visão de muitos/as no campo artístico mineiro, surge a segundaPRETA, que pode ser assim definida como um espaço no qual a territorialidade se faz por meio do desenvolvimento político, engajado, a partir do pensamento e ação do sujeito/a negro/a, como protagonistas de suas ações e pensamentos. Sendo assim,

segundaPRETA nasce numa segunda-feira de Exú. Exú é o princípio de tudo, é fio desencapado da força da criação, o nascimento, a célula mater da geração da vida, o que gera o infinito, infinita vezes. É considerado o primeiro, o primogênito; responsável e grande

mestre dos caminhos; o que permite a passagem, o início de tudo. Exú é a força natural viva que fomenta o crescimento, é o primeiro passo em tudo (Lopes, 2020, p.17).

Partindo desse princípio, e tendo a Segunda como primeiro dia e não o Domingo como é de costume, sua construção parte do princípio, de Exú, aquele que abre portas, janelas e nos traz novas possibilidades e, em se tratando de Teatro, novas alternativas de diálogos, construções de cena, criação de poéticas. Por isso, Exú faz da segundaPRETA e suas criações algo diferente, nas e necessário, principalmente ao possibilitar a um sujeito/a negro/a protagonizar seu discurso no primeiro dia. A segunda é de Exú, assim sendo ela é também de todos os povos pretos ao redor do mundo.

Ao se reunir para dialogar, construir e disseminar pensamentos, justamente numa segunda-feira, retrabalha-se a imagem e os discursos destes sujeitos/as que durante anos, tanto no Brasil como em boa parte da América Latina era pensada e posta em prática, da forma que esse/a sujeito/a se visse e se compreendesse como culpado por sua condição de inferioridade. E esse discurso deixava impresso em seu corpo, a necessidade de ser grato/a, ao europeu branco, que supostamente o libertou do cativo ao qual ele/a se condicionou e o libertou também de uma suposta ignorância, a qual ele/a também era posto como principal responsável.

Assim, a segundaPRETA,

surge do desejo de atores e atrizes negras/os/es de construir um espaço de criação e apresentação, para que tivessem a possibilidade de conhecer os trabalhos cênicos uns dos/as/es outros/as/es. Estes artistas se reuniram para discutir possibilidades de atuação na cidade de Belo Horizonte, uma vez que as produções de grupos de teatro negro e artistas negros independentes tinham pouca circulação na cena belorizontina, pouco acesso aos teatros privados e ainda escassas possibilidades de experimentação cênica para o desenvolvimento de novos trabalhos (Lopes 2020, p. 19).

Entendendo, ser necessário o querer fazer e o querer mudar, é que essas pessoas pretas a partir do seu fazer artístico, invertem a posição, ou melhor, dizendo subvertem a ordem hegemônica das coisas e passam a ser protagonista de suas histórias, com ações fortes como a criação do Festival de Arte Negra (FAN) que como nos informa Lopes (2020, p. 30), “trazia à tona emergências culturais negras da cidade e do Brasil, com uma programação diversa para a promoção da arte negra, buscando estabelecer ligações “entre os diversos caminhos que a arte negra percorre na nossa contemporaneidade””.

Assim, podemos compreender que os amalgamas da segundaPRETA, encontra-se assentado, sobre fortes ombros e revestido de memórias que, se constroem a partir de pessoas como Leda

Maria Martins, Val Souza, Danielle Anatólio, Gil Amâncio, Mauricio Tizumba, eu, você, entre tantos/as outros/as. Segundo a atriz, dramaturga e diretora de Teatro Grace Passô:

a produção negra é um grande farol para a arte brasileira: traz assunto, consistência, noção do gesto político, mudança de perspectivas na estrutura da arte. É um olhar que vem na contramão de certas noções de beleza que pareciam estáveis, que traz contundência no sentido de discutir e de mudar o público. O que a arte preta vem fazendo, também, é trazer um público mais preto para esse circuito de arte (Passô *apud* Pécora, 2019).

Esse farol a que se refere Passô, e aqui, falamos especialmente da segundaPRETA, tem feito com que o discurso proferido para nossos iguais, crie condições para se fazer compreender que, aquilo que pensamos, falamos e construímos juntos, pode e dele ser visto como desenvolvimento cultural, e que em uma aglomeração de pretos num determinado lugar e hora pode trazer consigo reverberações, mudanças e a construção de influências transformadoras dentro da sociedade. Ao nos encontrarmos unidos, construindo relações de apoio, temos a garantia de uma maior proteção contra aquilo a que nos afiança a filósofa e escritora Djamila Ribeiro no livro *Lugar de fala* (2019, p. 42), “a invisibilidade mata”.

Assim, imagino que a construção de uma poética preta, se é que podemos dizer assim, pode ser pensada a partir do primeiro sorriso preto, dado no continente latino americano. Buscá-lo, é como descobrir escritos num palimpsesto, que mesmo borrado, disforme, permite-se ler e entrever nos pontos nodais que lhe confere tal informação. Para ler bem esse palimpsesto, é necessário olhar para trás, buscando lá nos nossos ancestrais os conhecimentos precisos para fazer essa leitura, é lá na nascente dos nossos ancestres, que encontramos os códigos primários, que nos permite ler e entender esses códigos, impressos em bocas, cabelos, corpos, tambores, danças e tudo mais que o compõe e auxilia contar a trajetória deste corpo negro trazido à força para as Américas.

TRAVESSIAS ATLÂNTICAS E CONSTRUÇÕES DE NOVOS CAMINHOS

Em tudo que fazemos, experimentamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade (Martins 2021, p. 21).

Ao atravessar o Atlântico amontoados em porões de navios negreiros, o corpo negro muito provavelmente experimenta forçadamente e de forma humilhante o confinamento, a falta de espaço e dessa mesma forma degradante, experimenta a construção de uma memória que o

acompanharia e permaneceria amontoadada dentro de cada sujeito/a negro/a, fosse ele/a trazido/a ou mesmo nascido/a nas Américas.

Esse amontoado de memórias que se faz presente ainda hoje é como se: “homens, mulheres e crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (Evaristo, 2017, p. 17), quisessem pular para fora, para com isso, habitar espaços outros. É, nesse lugar, onde se vive amontoadado, embolado, que o corpo negro/a vindo de África, e que trazia consigo toda uma gama de matizes e conhecimentos, que vão do Teatro às Artes Plásticas/Visuais, conhecimento Arquitetônico, Literário, Musical, com ritmos que compõe cantos e danças, que mesmo reprimido, escorre por entre os dedos de seus opressores, fazendo tamborilar nas ruas e vielas das vilas, cidades, capitais de todos os países, toda sua genialidade.

É deste corpo preto, surrado, suado e jogado, que vão surgir, vão se estruturar estas poéticas e estas memórias, que ao serem rezadas nas encruzilhadas, tornam-se perseguidas, por não serem consideradas como forma de conhecimento cultural e postas por muitos como algo que não se deve respeitar. Contudo, é a partir desse corpo negro/a, que ela “a cultura trazida de além do atlântico, em porões de navios negreiros”, respira e inspira multidões de outros corpos pretos por onde passa. Portanto,

é possível pensar que existem diversos movimentos negros que atuam na criação e construção de emancipação e que não atue somente na disputa política nos moldes clássicos, como entidades políticas, organizadas sistematicamente, com congressos, teses defendidas, disputas partidárias, bem como há aqueles que investem na criação e manutenção de instituições próprias e entre outros (Lopes 2020, p. 43).

E como essa caminhada e resistência não se fazem sozinha, ela vem acompanhada de sombras, reverberações surgidas em pontos pouco favoráveis ao seu desenvolvimento, vem acompanhada também de luta e de construções quilombólicas em estados e regiões diferentes, pois esse modo de fazer e viver o Teatro é também um aquilombamento no sentido de estar ligado diretamente à construção de afeto, Passô vai nos informar que esse “teatro me/nos⁴ ensina a não resistir ao fato de que é necessário se relacionar. “Afetar o outro e se deixar afetar”” (PASSÔ, *apud* FILGUEIRAS, 2018).

⁴ Grifo do autor.

E esse aquilombamento ao qual Passô se refere estende-se com um rizoma, espalhando suas raízes por todos os lados, como podemos verificar presente em uma afirmação dada por Lopes (2020),

Durante o trabalho de campo, nas reuniões, conversas informais e entrevista, foi recorrente a identificação da segundaPRETA como um quilombo. O cadernoPRETO1 anuncia: “Aquele bando de gente preta descobriu que juntos somos mais fortes e armou seu quilombo...” (p.4). É possível ver o emprego da palavra quilombo para dizer da união e do fortalecimento de pessoas negras na segundaPRETA. A questão da definição da segundaPRETA como um quilombo apareceu como uma questão em uma reunião (28/01/2019) que antecedeu o início da sétima temporada. Uma das pautas era a realização de uma entre-temporada com o tema “quilombos urbanos” (Lopes 2020, p. 45-46).

É neste quilombo/aquilombamento, visto como lugar de fortalecimento e proteção, que aqueles/as sujeitos/as negro/as tem solidificado sua presença no cenário cultural teatral da Capital Mineira. Sempre se propondo a olhar para além do seu quintal, buscando dialogar e trocar com outros iguais em quilombos ou aquilombamentos existentes fora de seu território de origem. Isso por que ao se lançar em diálogos com outros, nos fortalecemos e principalmente, não morremos, porque, “eles combinaram de nos matar, porém, em nossas reuniões, nós combinamos de não morrer”, faço aqui uma referência à escritora Conceição Evaristo (2014).

CONCLUSÃO

Território negro é um lugar de produção de conhecimento (Lopes, 2020, p.50).

Podemos pensar que a memória e a história de um sujeito se constroem a partir do corpo, inserindo-se em todos os espaços possíveis, e é com esse corpo que o sujeito inscreve no espaço/tempo sua presença que de alguma forma se faz história. E, é com essa história contada por outros que busco compreender as escritas deste grande palimpsesto que é, o corpo negro/a. Que se encontra espalhado pelo grande continente latino americano.

Corpo/corpas estes que ao longo dos anos tem se tornado o protagonista de uma nova história que vem sendo contada a partir de construções de espaços, memórias e sabres dos pretos/as, que a muito, vem alimentando pessoas, movimentos e situações, que tem possibilitado o/a negro/a construir ou (re)construir seus caminhos.

Trilhando sempre com muita resistência, resiliência e obstinação aquilo que a vida e muitas vezes o sistema lhes impõe, contudo, espalhando para além dos que podem e necessitam ou mesmo desejam, afeto, carinho e esperança, coisas que em momento algum falta a um corpo preto/a,

porque sua alegria e esperança encontram-se latentes, prontas a serem divididas com aqueles que necessitam, sempre que ressoa um tambor, um ajuntamento, uma fogueira, uma roda de conversa, indicando ali existir um sinônimo de sua ancestralidade. Esse é o encontro levantado e proporcionado pela segundaPRETA, na qual reunimos para saudar essa ancestralidade que nos mantém vivos, apesar de séculos de aprisionamento, de invisibilidade, de tentativas apagamento. É a partir dessas reuniões de troca de conhecimento, saberes que nos construímos e convidamos outros pares à participar da troca, por que para o povo preto, conhecimento e comunhão se faz em função de estar e comungar com o outro.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. TED Talks. YouTube, 7 out. 2009. Disponível em: [Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story | TED - YouTube](#) . Acesso em: 20/02/2024.

ALMEIDA, Silvio Luiz. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FANON, Frantz, **Pele negra, mascaras brancas**. Salvador: EDUBA, 2008.

FILGUERAS, Mariana. *O teatro é uma espécie de aquilombamento*. **Continente**, 24/04/2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamento>. Acesso em: 21/02/2024.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Atica, 1995.

LOPES, Ana Carolina Martins. **segundaPRETA: movimento-território-quilomboartístico-educador em Belo Horizonte**. (Dissertação – Faculdade de Educação FaE), Belo Horizonte: UFMG, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poética do corpo tela**. Rio de Janeiro, Cobogô, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Teatro experimental do negro – TEN*.

Publicado em 1997. Disponível em: https://www.geledes.org.br/abdias-do-nascimento-teatro-experimental-do-negro-trajetoria-e-reflexoes/?gclid=CjwKCAjwx46TBhBhEiwArA_DjMPoJuSxByp9aL > Acesso em 10/02/2024.

PÉCORA, Luísa. Grace Passô: **“A produção negra é um farol para a arte brasileira”**. Publicado em: 21/01/2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/grace-passo-a-producao-negra-e-umfarol-para-a-arte-brasileira/> > Acesso em: 06/02/2024.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

SANTOS, Clovis Domingues dos. **Crítica teatral negra brasileira contemporânea: uma pedagogia decolonial?** Publicado em 25/11/2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/pdac2022/471862-critica-teatral-negra-brasileira-contemporanea--uma-pedagogia-decolonial/> Acesso em 24/02/2024.

Artigo submetido em 25/02/2024, e aceito em 09/05/2024.

AS VEIAS ABERTAS DO INTERIOR DE PERNAMBUCO: Reflexões sobre artistas interioranos no processo de deslocalização e políticas culturais.

THE OPEN VEINS OF THE INTERIOR OF PERNAMBUCO: Reflections on artists from the interior in the process of relocation and cultural policies.

Igor Lopes Wanderley

igorwander@hotmail.com

Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH

Resumo

Este trabalho discute o conceito de deslocalização de Joost Smiers(2006), como um hábito que interfere na construção individual e coletiva dos artistas do interior de Pernambuco, resultando com isso, políticas culturais que desvalorizam os interioranos e o direito à cultura, conceito abordado por Marilena Chauí(2006). O objetivo é aproximar os artistas interioranos na reflexão sobre o campo político e artístico da desigualdade cultural. O autor aborda as dificuldades desses artistas para se manterem na sua profissão e como a geografia cultural interfere nesse processo.

Palavras-chaves: Artes, interior, cultura, artistas, deslocalização.

Abstract

This work discusses Joost Smiers' concept of relocation, as a habit that interferes in the individual and collective construction of artists from the interior of Pernambuco, generated with this, cultural policies that devalue the interior inhabitants and the right to culture, a concept achieved by Marilena Chauí. The aim is to bring artists from the countryside closer to reflection on the political and artistic field of cultural inequality. The author addresses the difficulties these artists face in maintaining their profession and how cultural geography interferes in this process.

Keywords: Arts, interior, culture, artists, relocation.

I Parte - Deslocalização

Como a arte toca nossas mais profundas emoções, existem muitas diferenças na sua apreciação social...A arte incorpora nossas crenças e emoções, dando-lhes forma. Ela oferece uma forma de nos orientarmos em territórios que não fazem parte de componentes lógicos e racionais de nossas vidas. (SMIERS, 2006).

Um dos mais antigos e maiores problemas que o Brasil ainda enfrenta é a sua distribuição de renda, se ainda pensarmos que essa está diretamente relacionada com a má distribuição dos materiais e incentivos culturais. Vemos que a eterna busca por melhores condições compreende as

razões pelas quais o êxodo de artistas acontece e não se trata exclusivamente de questões financeiras, mas também da falta de acesso aos serviços básicos e legitimação de suas aptidões artísticas.

O processo de saída das pessoas do interior para as capitais brasileiras é uma realidade constante, logo, esse fator não é diferente quando se trata dos artistas interioranos, pois esses artistas acabam por emigrar aos montes numa perspectiva de conseguirem sobreviver de suas profissões e na busca de melhores condições. Dessa forma, constantemente, escutamos o termo “migração”, que corresponde à mobilidade espacial da população, ou seja, é o ato de trocar de país, de região, estado ou até de domicílio. Mas, segundo Joost Smiers (2006), professor de Ciência Política das Artes na *Utrecht School of Arts*, o termo mais apropriado para este fator é “deslocalização”¹.

São diversas as diferenças entre o interior e a metrópole, mas precisamos entender primeiramente o que diverge entre a comunidade e sociedade. A marca da comunidade é a indivisão interna e a ideia de bem comum, seus membros sempre estão numa relação direta, sem mediações institucionalizadas. O modo de produção capitalista dá origem à sociedade, que é o isolamento, fragmentação individuais, separados uns dos outros, por interesses e desejos.

Apesar da mistura de povos e da diversidade de culturas é errôneo dizer que todos possuem o mesmo comportamento ou reproduzem a mesma cultura. As pequenas regiões possuem sua cultura própria e tipicamente local com diferentes comportamentos e que criam identidade de um determinado grupo. Com seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade, ainda que este não forme uma coletividade homogênea e imediatamente identificável. Reprimir hábitos locais ou impor o pensamento da sociedade metropolitana é um hábito constante.

A deslocalização é o desenraizamento das atividades e relações das origens e culturas locais, isso significa o deslocamento das atividades que até recentemente eram locais, para redes cujo alcance seja distante ou mundial. Aqui tratamos das diferenças e valorização da cultura metropolitana sobre a cultura interiorana. Fatores como a globalização está diretamente

¹ A palavra deslocalização em português, não traduz corretamente o sentido intencionado pelo autor, pois remete a ideia de uma mudança de lugar apenas; quando se trata de uma imposição da cultura estrangeira nas comunidades locais, sufocando ou reprimindo as iniciativas locais.

relacionada com esta vivência ou prática. A globalização² significa retirar as atividades sociais do conhecimento local e colocá-los em redes (indústrias culturais) nas quais estejam condicionados e condicionem os eventos mundiais.

As metrópoles por terem melhores condições financeiras e por estarem mais próximas das políticas públicas culturais e do mercado de trabalho, das universidades e do pensamento de produção em escalas corporativas, tendem a ser o objeto de desejo para os pequenos artistas que muitas vezes não conseguem se manter ou produzir em seus locais de origem. A força propulsora do contexto local da arte está na realidade sendo enfraquecida, se o seu material humano está em eterno conflito e em busca de um outro objetivo fora do local de origem, para poder sobreviver e se sentir legitimado. Então, trata-se da falta de investimento no capital intelectual e na expressão criativa de seu povo, e esta deveria e poderia ser a mais valiosa entre tantas funções da arte e da cultura.

Existem razões muito urgentes para se tentar encontrar outros meios de garantir ao artista a possibilidade de ganhar a vida com o seu trabalho e ter suas criações e apresentações respeitadas. Precisamos perceber como são estruturados estes impedimentos do desenvolvimento local, social e cultural de nossas pequenas cidades ao continuarmos negligenciando o conhecimento, a criatividade e os potenciais no mercado.

Você que está lendo este texto provavelmente conhece um ou mais de uma pessoa “artista” que saiu de sua pequena cidade para viver em uma cidade “grande”. Essa, durante muito tempo, era uma relação “normal” e constante no universo das artes, era quase que uma obrigação para os artistas do interior se quisessem sobreviver e ter acesso às diversas manifestações políticas e sociais.

Em qualquer sociedade, as pessoas têm o direito de falar da sua maneira, sobre o que as emociona, o que acham excitante ou o que lhes dá prazer, no entanto, vemos nesta deslocalização não somente a falta e enfraquecimento dos artistas locais, mas a valorização da cultura metropolitana sobre a interiorana. As indústrias culturais que quase sempre estão nas capitais têm os meios de produção, assim como os canais de distribuição da mercadoria cultural.

Os motivos que levam a este deslocamento do artista interiorano para as grandes cidades são diversos, estando associados à falta de empregos, falta de materiais culturais, teatro, cinema,

² Globalização é o fenômeno de integração econômica, social e cultural do espaço geográfico em escala mundial.

museus, salas de ensaio, no interior. Portanto, a falta de perspectivas e ao fator estrutural, à conjuntura econômica, financeira e a constante exigência de melhor qualificação profissional. Todavia, isso tudo mexe com as identidades individuais e coletivas de uma região e de seus artistas, acarreta a destruição do sustento local e da autoconfiança da sociedade como um todo.

O solo úmido e o clima quente do Nordeste propiciaram o cultivo da cana em Pernambuco que se tornou a capitania com o maior produtor e exportador de açúcar do país no período colonial. O açúcar era considerado uma especiaria fina na Europa e por isso lucrativa, essa foi a primeira grande riqueza agrícola e industrial do Brasil e devido a sua adaptabilidade foi base da economia colonial e escravocrata. O algodão foi outro grande responsável pela monocultura agrícola brasileira da época e foi manufatura em muitas cidades do interior de Pernambuco. Suas estratégias de colonização foram utilizadas até hoje com as explorações de mão de obra barata e destruição do solo. Naturalmente nascida para produzir alimentos, o Nordeste no Brasil República passou a ser uma região de fome e de retirada de investimentos econômicos.

Segundo o psiquiatra e filósofo político Frantz Fanon, nos locais onde houveram a colonização dos europeus sobre as populações originária e a negra africana em diáspora, estes mecanismos de desvalorização da identidade do seu povo, e da dignidade humana provocam um complexo:

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 civilizatória, isto é, da cultura metropolitana. (FANON,2008, p.34).

Assim, como a luta antirracista que busca através da desalienação das pessoas negras do complexo de inferioridade que a sociedade branca lhes incute desde a infância, acredito que o conhecimento das estruturas de deslocalização devem repercutir e influenciar nos estudos sobre os sentimentos de inferioridade que ainda perpassam toda a cultura interiorana com relação a metrópole. Reduzindo e subestimando os conhecimentos, experiências, interesses e sentimentos de um povo tão diverso e plural.

Depois da experiência da deslocalização propiciada pelo neoliberalismo³, sabemos melhor do que nunca que o mundo é grande demais e por demais complexo para sermos capazes de nos

³ É um conjunto de ideias políticas e econômicas capitalistas que defende a não participação do estado na economia, onde deve haver total liberdade de comércio.

orientarmos nele e encontrar algo ou um local específico (cidade grande) como um abrigo. Por mais diferentes que sejamos, estamos conectados à mesma tormenta; corpos e afetos confusos andando em um labirinto de possibilidades.

De acordo com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, todos têm o direito de expressar e comunicar seus sentimentos e ideias livremente. Com isso, deveriam existir as condições que permitissem este direito de fato acontecer. Entretanto, foi criada uma situação oposta a esta de ligar o direito cultural com a liberdade econômica. Esta liberdade econômica dá a um número limitado de conglomerados culturais, o poder de decidir sobre o que pode e o que não pode ser expresso, executado, lido ou visto.

A arte pode ter uma função deliberativa, estimulando a reflexão sobre a identidade coletiva, com questionamentos que perpassam identidade, história, pertencimento e origem. É também um movimento paradoxal de se individualizar e ao mesmo tempo procurar comunidades que compartilham os mesmos códigos, sonhos e ou pertencimento.

Os artistas, o público e a crítica não operam de um ambiente neutro e inocente. Todo artista assume posições dentro de uma ampla variedade de escolhas, como diz Conceição Evaristo em sua escrevivência⁴: “A sua cabeça pensa a partir do lugar que está fincado os seus pés”. O trabalho artístico coloca-se dentro de um determinado contexto histórico, social ou cultural. Ela pertence a um fluxo de sentimentos de ideias e de ações e isto se deve ao seu centro artístico ou ao ambiente no qual ele funciona ou a ambos.

Para aqueles que foram privados dos seus direitos fundamentais, ou condições mínimas de vida, um livro, uma música, um quadro, uma poesia, uma peça teatral ou dança podem abrir as portas para resistir ou até mesmo existir. Podemos dizer coisas por meio da arte, impossíveis de serem ditas de outra maneira. A arte pode ter a função semelhante à de um abraço, podendo ser um aconchego, com este pertencimento nos ajudando a pensar, a cuidar e a conviver.

II Parte - Arte sob pressão e o direito à cultura

Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não eu”, ou do tu, que me faz assumir a radicalidade de meu eu” (FREIRE).

⁴ O termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta.

Estamos aqui para falar deste sentimento de pertencimento e deslocamento, já que, trataremos desses artistas e produtores culturais que optaram por ficar nas suas cidades do interior apesar das diversas dificuldades já relatadas, ou procurar entender os motivos deles escolheram as pequenas cidades como local de desenvolvimento cultural, fazendo o processo inverso do habitual.

É, portanto, necessário reverter as direções e criar novas. Manter antigas regras de estruturas que favoreçam conscientemente os locais, subsidiando atividades que possam ser realizadas localmente. Quando o mercado não oferece essa possibilidade, é um dever das políticas culturais sustentar o novo, o frágil, como uma contribuição para esta diversidade. Deixar a cultura nas mãos apenas das forças do mercado acarreta a improdutividade na vida cultural.

Os governos têm o dever de intervir e apoiar essas atividades artísticas e culturais. A liberdade de comunicação é um valor essencial para a sociedade, portanto os governos não deveriam apenas evitar intervenções nos processos culturais e artísticos, eles também têm o dever de criar condições nas quais os cidadãos possam se comunicar uns com os outros livremente, inclusive por meio da arte.

A produção artística teatral interiorana do Estado de Pernambuco vem passando por um período de ascensão na criação de diversos teatros de grupos. Ao longo da metade da década de 2000, esses grupos foram criando diversas dinâmicas que os possibilitaram a se converterem em centros culturais, mas sempre partindo da vivência do teatro de grupo. Servindo assim como plataforma poética, filosófica e de resistência no meio artístico teatral, mesmo que adentrando em um mercado cultural e econômico que insiste em desvalorizá-los por estarem fora dos grandes centros urbanos. O desabrochar de grupos na área interiorana do Estado de PE, vem para refletir esse processo dialético entre ascensão e desvalorização das atividades artísticas dos coletivos para com as instituições públicas. Dando luz a ousadia destes ao desenvolverem suas atividades e ações. É com essa visão que destacamos o trabalho de alguns destes coletivos com é o caso do Reduto Coletivo⁵ (Surubim), Cia Teatro de Retalhos⁶ (Arcoverde), Coletivo Tear⁷ (Garanhuns), Coletivo

⁵ sobre o Reduto Coletivo https://www.instagram.com/reduto_coletivo/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ%3D%3D . Acesso em: 10/05/2023

⁶ sobre o teatro de retalhos <https://teatroderetalhos.com.br/> . Acesso em 10/05/2023

⁷ Sobre o coletivo tear <https://www.instagram.com/coletivotear/> . Acesso em 10/05/2023

Pantim (Triunfo), Coletivo Teatro Cínicas⁸ (Salgueiro), Tropa do Balacobaco⁹ (Arcoverde), Trupe holística¹⁰ (Salgueiro), Grupo de Teatro Arte em Cena¹¹ (Caruaru), Galpão das Artes¹² (Limoeiro), Coletivo Grão de Teatro¹³ (Belo Jardim), entre muitos outros.

O direito à cultura é garantido pelo art. 215 da constituição federal de 1988: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, pg 126). Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.

Apesar desse direito ser garantido pela constituição, as cidades do interior continuam sucateadas e quase sem materiais culturais que exerceriam o pleno direito à cultura e suas diversas artes. Esses centros culturais que começaram suas atividades por uma iniciativa autônoma de seus próprios artistas locais e sem o apoio de qualquer incentivo público, por procurarem resistir ao descaso público e na busca pela sobrevivência.

Afirmar a cultura como um direito é ser oposto à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégio de classe. Uma das características da democracia é não se apoiar na noção de privilégio, mas na ideia de direito à cidadania. Segundo a escritora e filósofa Marilena Chauí (2006): A antropologia precisou de um padrão para medir a evolução ou o grau de progresso de uma cultura. Esse padrão foi evidentemente, a Europa capitalista.

Não espanta, portanto, a quantidade de preconceitos e ideologias montadas a partir dessa visão eurocêntrica das culturas, na qual o ocidente capitalista, colonialista e imperialista se apresenta como modelo e finalidade universal. Esses mesmos parâmetros ainda estão vigentes nos editais de incentivo a cultura, hora de selecionar uma obra de arte ou no processo de análise das

⁸ sobre o coletivo cínicas <https://www.instagram.com/coletivo.cinicas/> . Acesso em 10/05/2023

⁹ sobre a tropa do balacobaco
<https://www.tropadobalacobaco.com/> . Acesso em 10/05/2023

¹⁰ sobre trupe holística
<https://instagram.com/trupeholistica?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==> . Acesso em 10/05/2023

¹¹ sobre o grupo de teatro arte em cena https://www.facebook.com/watch/?ref=tab&locale=pt_BR . Acesso em 10/05/2023

¹² sobre Galpão das Artes <https://www.instagram.com/galpaodasartesoficial/?hl=pt> . Acesso em 10/05/2023

¹³ sobre Coletivo Grão de Teatro
<https://www.bj1.com.br/estreia-do-cia-coletivo-grao-de-teatro-no-sesc-ler/> Acesso em 10/05/2023

defesas de conceitos do produto artístico. Vemos ainda muitas justificativas no processo de seleção argumentos baseados ainda em teóricos europeus e hegemônicos. Ainda com o pensamento de

Chauí abordando a interferências do Estado:

Se o Estado não é produtor de cultura nem instrumento para seu consumo, que relação pode ele ter com ela? Pode concebê-la como um direito do cidadão e, portanto, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais. (CHAUÍ, 2006. p.136)

Acreditando que o poder público representado pelo Estado tenha a necessidade e obrigação através do financiamento e apoio às diversidades culturais, visando manter o processo artístico livre para que não caia nos argumentos e estratégias do mercado de trabalho que muitas vezes não conta com o poder da diversidade e das realidades de cada local. Pernambuco também conta com um mecanismo governamental de forte impacto pra a cultura do Estado.

O Funcultura¹⁴ É o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, os projetos passam a ser analisados e selecionados por uma comissão deliberativa, formada por representantes do poder público e da sociedade civil. Os projetos selecionados recebem os recursos diretamente pelo Governo do Estado. As verbas são distribuídas para diversas linguagens: teatro, dança, artes plásticas, audiovisual, cultura popular, fotografia, gastronomia, literatura, música, etc.

Um ponto essencial para ratificar este posicionamento negativo diante de uma suposta política pública do Estado dita “democrática”, é observar o próprio resultado dos últimos anos nos editais do Funcultura. Este que é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, de forma contínua e ininterrupta, vem desvalorizando os fazedores de artes com relação às baixas porcentagens de projetos aprovados por interioranos em relação aos artistas da capital ou região metropolitana.

¹⁴ O fundo de incentivo à cultura (Funcultura PE) foi instituído por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002. Seu modelo de gestão é compartilhado, que envolve a Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE) e a Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE). O fundo público recebe recursos oriundos da arrecadação de Impostos sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) pelo Governo do Estado e destinados ao financiamento direto de projetos artísticos e culturais por meio de seleções públicas.



Imagem 1. Projetos de games aprovados em 2020. (fonte: RIPA/PE) A Região metropolitana do Recife ficou com 3 aprovados = 100%



Imagem 2. projetos de curta-metragem em 2020 (fonte: RIPA/PE)
Agreste central= 2, Mata norte =3, Sertão do Pajeú= 2, Região metropolitana do Recife = 18 ou 72%
Total de projetos aprovados = 25



Imagem 3. Projetos de longa metragem (produção) aprovados em 2020 (fonte: RIPA/PE)
Sertão do S.Francisco= 1,Mata Norte= 1,Região Metropolitana do Recife = 6 total de projetos aprovados=8

As tabelas acima registradas mostram um pouco da desigualdade da distribuição dos incentivos à cultura do Estado de Pernambuco, são vários gráficos que estão no acervo da RIPA¹⁵, que gentilmente me cedeu para expor e denunciar neste artigo. Foram escolhidas por terem números significantes dentro do edital FUNCULTURA de audiovisual por ser um segmento hoje extremamente importante para o Estado de Pernambuco que é o desenvolvimento do cinema tão reconhecido nacionalmente. Ainda carece de pesquisas nos outros segmentos artísticos, entretanto a porcentagem de todas as áreas é injusta e desigual.

Este artigo procurou também analisar e denunciar estas desigualdades dentro do processo seletivo do Funcultura, mas para não pensarmos que é algo momentâneo ou que perpassa somente neste órgão do Estado vejamos um gráfico da LAB 2¹⁶ auxílio emergencial para o período da pandemia covid 19.

¹⁵ RIPA- Rede Interiorana de Produtores, Técnicos e Artistas de Pernambuco.

¹⁶ LAB 2 auxílio emergencial Aldir Blanc - no caso de Pernambuco aconteceu reversão de 1,3 milhões do recurso da Aldir Blanc não utilizada pelos municípios do Estado.

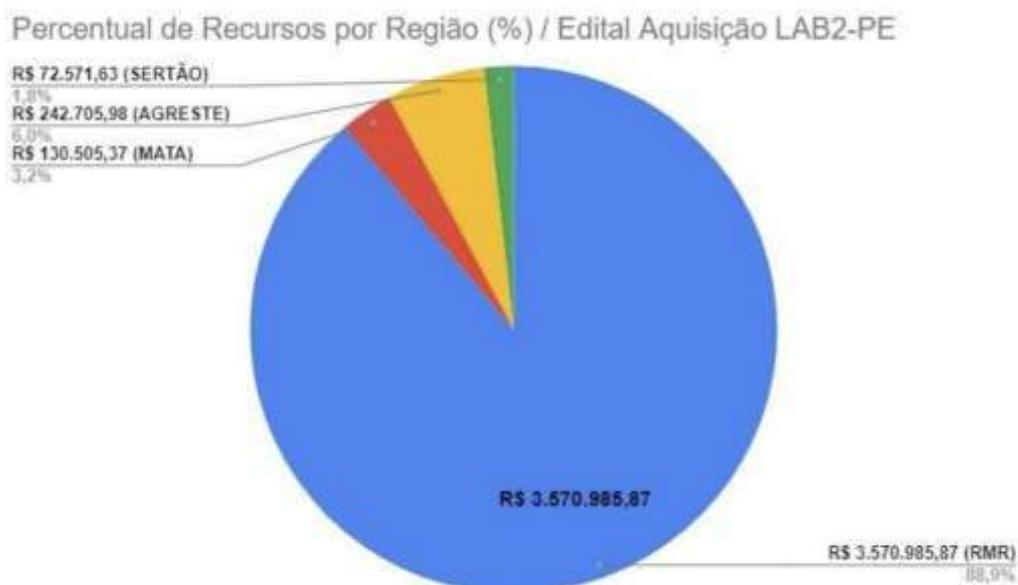


Imagem 4. Porcentagem de Recursos por Região/Edital aquisição LAB2-PE (fonte: RIPA/PE)

Apesar de ser um decreto Federal e ter que abranger projetos do estado como um todo, o Governo do Estado de Pernambuco ignora o tamanho e os fazedores de cultura de todas as macrorregiões e publica o resultado com 88,9% dos incentivos para a cadeia cultural da Região Metropolitana.

As desigualdades geográficas deveriam ser recompensadas. A circulação e o intercâmbio das produções regionais e locais devem ser estimuladas. As preservações das instituições e centros culturais já existentes, o incentivo para os novos centros desenvolverem suas criações e realizações, é crucial apoiar as práticas artísticas, eventos culturais e infraestrutura das minorias. As políticas culturais devem ser claras a respeito da filosofia de descentralização.

A busca por novas fontes de financiamento para a vida cultural pode certamente ser intensificada, desde que isso não resulte num descompromisso simultâneo das autoridades públicas e a imprevisibilidade do incentivo. A concessão de isenções fiscais para iniciativas artísticas pode ser um apoio significativo, entretanto, a diversidade deve ser estimulada e não apenas às indústrias culturais que já são grandes e dominam o mercado.

Sabendo que a capital e a região metropolitana abarcam um número quase que total da concentração de renda e de patrimônios culturais do Estado, os grupos do interior buscam o

fortalecimento das identidades artísticas e culturais do seu território, através da sua camada simbólica, da sua fruição e difusão. Articulando assim, uma ligação entre os centros culturais, através de uma rede solidária de fazedores e saberes, com a missão de promover, difundir e valorizar a produção artística e cultural da sua região.

III Parte - (Manifesto) As veias abertas¹⁷ do interior de Pernambuco

Vivemos no mundo e por isso fazemos parte dele; Vivemos com os outros seres vivos e, portanto, compartilhamos com eles o processo vital. Construimos o mundo em que vivemos ao longo de nossas vidas. Por sua vez, ele também nos constrói no decorrer dessa viagem comum. Assim, se vivemos e nos comportamos de um modo que torna insatisfatória a nossa qualidade de vida, a responsabilidade cabe a nós. (MARIOTTI)

Cobrar a interiorização nas políticas públicas do Estado de Pernambuco é uma ação pulsante na busca pela sobrevivência dos trabalhadores da cultura, esta bomba muscular é formada por 171 (veias) que constituem este grande órgão, chamado interior.

Cada pulso é dado por conexões solidárias, organizações representativas nos seus municípios, diversidades estéticas, difusão, fomento, políticas públicas de fortalecimento e de sustentabilidade.

Esta rede de tubos que transportam sangue vem de diversas cidades, Exu, Arcoverde, Garanhuns, Surubim, Petrolina, Ingazeira, Limoeiro, Serra Talhada, Salgueiro, Belo Jardim, são 171 municípios (veias).

O sangue que circula neste sistema vem de diversos artistas populares, eruditos, de cinema ao teatro, músicos, poetas, artistas plásticos, artesãos, mamulengueiros e performances.

A conexão entre sangue e vasos sanguíneos é diretamente proporcional à diversidade e potência de seu fluxo, garantindo assim o retorno do sangue dos vários tecidos do corpo para o seu interior, coração.

Apesar da inegável potência e força destas artérias sanguíneas, este órgão sensível é quase sempre esquecido ou desvalorizado pelo sistema tido como o melhor, o cérebro (região Metropolitana - RM). A metrópole toma quase toda atenção pública. E esse fenômeno prejudica a diversidade cultural tão amplamente necessária.

¹⁷ Título do manifesto inspirado em "As veias abertas da América Latina" de Eduardo Galeano (2020).

90% dos incentivos à cultura vão direto para o ser pensante, deixando assim, o coração anêmico como uma deficiência nos níveis de hemoglobina.

Como consequência sofre com a falta de oxigenação no sangue, escassez de dinheiro, falta de incentivo e permanência de sentimentos de inferioridade com relação ao cérebro. E isto pode gerar ainda mais sintomas:

1. Convites para realizar atividades de artistas do grande centro (cérebro) no interior (coração)
2. Cartas de anuências para pessoas do interior, onde sequer participarão de fato dos eventos.
3. Editais de menor porte para artistas do interior
4. Sucateamento das ações culturais do interior
5. Falta de aparelhos culturais nas cidades do interior (teatro, cinema, museus, salas de ensaios e etc)
6. Desigualdade na quantidade e qualidade das oficinas e pesquisas culturais oferecidas para os artistas e públicos em geral do interior
7. Piores salários
8. Descredibilidade dos seus artistas, técnicos, intelectuais, professores e pesquisadores da área cultural.

Do interior, que é relativo a parte de dentro (coração) pulsa incessantemente a busca por fortalecimento das identidades artísticas e culturais, através da sua camada simbólica de saberes e fazeres.

Apesar de tudo as propostas de fundamentação dos editais de incentivos a cultura do estado são pautadas em inclusão, descentralização e socialização. Quanto mais forte a posição do mercado da indústria cultural, maiores deveriam ser suas obrigações públicas. Enquanto o ambiente cultural permanecer precário, as autoridades nacionais, regionais e locais deveriam apoiar as diversas iniciativas artísticas fornecendo suporte financeiro e cuidar dos problemas logísticos e de infraestrutura.

As medidas para proteger os artistas e seus trabalhos das forças dominantes do mercado no campo cultural não deveriam resultar em novas formas de restrição. A qualidade ou a importância dada a uma obra de arte é um conceito relativo . A política cultural deveria encontrar um equilíbrio

entre proteção e a permissão para que as artes se desenvolvam em completa liberdade. Entretanto, num contexto social outros critérios, e não a sua qualidade, são muitas vezes fatores decisivos para que alguns trabalhos sejam escolhidos.

É lógico que as influências culturais do Cérebro sempre irão existir e que representam um papel importante nesse diálogo e troca com o coração, mas ele deve ser secundário ao desenvolvimento e lutas culturais acontecendo dentro de uma sociedade local (coração).

Seguir a proporção de habitantes no interior (coração) em relação com a população da Região Metropolitana (cérebro) seria a melhor forma de investir e manter o fortalecimento das identidades culturais como um todo. O sistema de cotas também poderia auxiliar no desenvolvimento seguro da diversidade cultural das áreas locais. De uma perspectiva cultural, a diversidade tornou-se um importante tema de discussão, mas o tema em questão é a democracia que é um direito de todos e para todos.

Também não é possível esperar que os artistas sozinhos iniciam movimentos culturais contra os desenvolvimentos prejudiciais da globalização. Todos precisam estar convictos de que a sociedade democrática requer uma rica variedade de expressões artísticas. Ministros da cultura, educação e autoridades públicas locais e regionais deveriam trabalhar mais em conjunto.

À medida que o embrião cresce, o sistema cardíaco aumenta sua necessidade nutricional e de oxigênio. O embrião é o grupo de células que dá origem ao ser humano como um todo: o corpo. Este de acordo com Baruch Espinosa (in Deleuze, 2002) define como um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento, são estas diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas.

O corpo é movimento e mobilidade. Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado, esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Como convoca Gilles Deleuze inspirado por Artaud: “É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor para que uma nova política comece”. (Deleuze, 1990, p.72)

Enquanto não reconhecermos que a anatomia é um corpo que se forma cotidianamente, descrevendo como funcionam suas articulações, avaliando a potência biomecânica¹⁸ de seus membros, analisando seus sistemas imunológicos, reprodutor e excretor, não conseguiremos decifrar ou entender suas diferenças.

Conclusão

Sou integrante do Reduto Coletivo e esta investigação realizada neste artigo faz parte da minha atual pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento.

Dar o devido peso a esta tragédia sussurrada, que a muito tempo se cala e que está diante de nós, há um mundo inteiro que se vai e que transforma o pensamento e a vivência de diversos municípios. Por conta do Estado autoritário, burocrático e muitas vezes reprodutor de preconceitos, são vidas e memórias que deslocam-se ou desaparecem pelo ar. E nós todos carregamos os vestígios conosco.

Precisamos de métodos desafiantes de educação cultural dentro e fora das escolas, apresentando uma ampla variedade de expressões culturais em sua própria sociedade. Se os temas das políticas culturais não forem levantados, estudados e discutidos, elas nunca irão aparecer nas agendas políticas.

E pode indicar que a cultura é tomada pelo ponto final, no momento em que as obras são expostas ao público como espetáculo. Deixando o principal de lado que é o processo de criação. O que seria da cultura ao considerar primeiramente o processo de criação ao invés do espetáculo em si. Seria entendê-la como trabalho.

Captar a cultura como trabalho significa, compreender que o resultado cultural (a obra) se oferece aos outros sujeitos sociais, se expõe a eles, oferece-se como algo a ser recebido por eles para fazer parte da sua inteligência, sua sensibilidade e sua imaginação e ser trabalhada pelos receptores, seja porque a interpretam, seja porque uma obra suscita a criação de outra.

Descobrir e reconhecer a nossa história pessoal e coletiva para poder somar ao respeito às diferenças, e isto tem haver com o olhar para o passado, numa perspectiva de continuidade, para construir algo hoje. O movimento de atenção seja para o reconhecer a deslocalização e ficar mais

¹⁸ É um dos métodos para estudar a maneira como os seres vivos (principalmente o homem) se adaptam às leis da mecânica quando realizando movimentos voluntários.

atento à tomada de consciência. Porque temos o direito de escolher nosso caminho e também o modo de fazer arte. A consciência crítica potencializa um movimento de avanço, da quebra de paradigma hegemônico.

REFERÊNCIAS

Brasil. [Constituição (1988)] **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496 p.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. Acesso em: 23 jan. 2023. , 2006.

DELEUZE, Gilles. **The logic of sense**. New York: Columbia University Press, 1990.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea", em **Revista Sala Preta**, 2008, pp. 235-246.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. Salvador:EDUFBA,2008.

FREIRE.P. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**.São Paulo: Paz e Terra.1996.

MATURANA, HUMBERTO R. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**/Humberto R. Maturana e Francisco J.Varela; tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin.São Paulo: Palas Athena, 2001.

SMIERS, Joost. **Arte sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização**/ Joost Smiers [tradução Adelina França] São Paulo ; Escrituras editora: Instituto pensarte, 2006. (Coleção Democrática Cultural; 3.

Artigo submetido em 20/03/2024, e aceito em 13/06/2024.