



INFORMAÇÃO AINDA NÃO É CONHECIMENTO, E ESTE AINDA NÃO É SABEDORIA

Volume 13
nº 2
2023



Editores Responsáveis

Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - USP

Me. João Petronílio - USP

Lic. Elinaldo Nascimento - USP

Me. Valmir Santos – USP

**Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
(Amélia Conrado) - UFBA**

Dra. Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) - UFBA

Editores

Dr. Ferdinando Martins - USP

Dr. Luiz Fernando Ramos - USP

Dra. Sayonara Pereira – USP

Me. Adriana Perrella Matos - "Adriana Banana" - USP

Me. Igor Gomes Farias - USP

Me. João Bernardo Caldeira - USP

Me. Maíra Gerstner - USP

Me. Mariana Zimmermann Bornhausen

Me. Mateus Fávero - USP

Me. Nailanita Prette - USP

Me. Pollyanna Diniz - USP

Bel. Dante Arruda Paccolla - USP

Bel. Douglas Ricci - USP

Me. Juliana de Lima Birchal - USP



CAPES

**Este material foi produzido com
verba do auxílio PROEX da CAPES**

Imagen de capa:

Inaicyra Falcão

em: Ebó lyê, ritual para sobrevivência.

Coreografia de Peter Badejo.

The Place Theater, Londres, abril de 1989.

Foto: Wendy / Flashback Culture.



Editorial

INFORMAÇÃO AINDA NÃO É CONHECIMENTO, E ESTE AINDA NÃO É SABEDORIA.

Editorial

**Elinaldo Pereira Nascimento
João Paulo Petronílio
Valmir Jesus dos Santos**

Elinaldo Pereira Nascimento elinas@usp.br

Mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação da Profa. Dra. Andréia Vieira Abdehnur Camargo. Bolsista CAPES. Músico, pesquisador, compositor, produtor musical, diretor musical, diretor artístico, poeta e arte-educador.

João Paulo Petronílio petronilio@usp.br

Artista da dança, pesquisador de performance-ritual e vive em Salvador (BA). Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista (CNPq), sob orientação da Profa. Dra Helena Bastos. Mestre em dança pelo programa de pós-graduação em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Bolsista CAPES). É bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Valmir Jesus dos Santos valsantos@usp.br

Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. Mestre em Artes pela ECA-USP (2009). Bolsista CAPES. Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) (1990). Jornalista, crítico teatral e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena.

Ngamumenekena!¹

A contrapelo da branquitude, de cosmovisões hegemônicas patriarcais e eurocêntricas que impregnam o cotidiano acadêmico e nos diversos ambientes da sociedade, autoras e autores pretas, pretos e pretes afro e negrorreferenciados são preponderantes e necessários nesta edição da *Revista Aspas*.

Este presente número corresponde à segunda parte do nosso dossier temático que versa sobre o título: *Raça, cena e corporeidades*. Dessa forma, o periódico vem a público sob a égide da chamada para artigos, em que os editores, turno após turno conclamam “pensar o amplo espectro de práticas, performances, metodologias e processos pedagógicos e outras atividades circunscritas na dimensão das relações étnico-raciais nas artes cênicas². “E isso diz respeito às pesquisadoras e pesquisadores empenhadas e empenhados nestes dois números em compartilhar algumas das “transversalidades que constituem a cena e as corporeidades dinamizadas no argumento estético e político” (Aspas, 2023). Turno após turno, reunião após reunião, num árduo trabalho de diálogo e decisão acerca dos textos escolhidos, fechamos essa edição com uma série de reflexões desencadeadas sobre este processo. Entre elas, registra-se aqui a dificuldade desde o início em encontrar pareceristas (das pessoas já registradas no sistema) negros e negras — ou mesmo pessoas não-negras — que ainda tivessem uma sensibilidade e conhecimento em relações étnico raciais no âmbito das artes e em estudos afro e negro referenciados, de modo que pudessem ser tecidas análises justas e construtivas sobre os artigos submetidos a análise. Se tratou de um garimpo intenso, com muitos insucessos, que nos fez questionar mais sobre diversidade no ambiente acadêmico, do mesmo modo como o prisma do “o outro”³ ainda recai sobre as exploradas cosmogonias afro diáspóricas e indígenas

-
1. “Saudações,” na língua kimbundu. Saudação que significa respeito e também pode significar: “eu te vejo,” a depender do contexto. (Trad. Elinaldo Pereira Nascimento).
 2. Trecho presente, assim como o seguinte, na chamada para publicação deste número. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/announcement/view/1614>
 3. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2018), Frantz Fanon, importante intelectual, psiquiatra e filósofo político martinicano, sugere que o colonizado é constantemente definido em relação ao colonizador, sendo visto como o oposto, o inferior, o “não-eu.” Essa construção do “outro” serve para justificar a dominação colonial e a exploração dos recursos e da cultura do povo colonizado. Nesse caso, os povos africanos.

da cultura brasileira, reforçando comportamentos, violências e estereótipos na sociedade civil. Não à toa, em tempo, antes do fechamento deste editorial, um de nossos editores foi vítima de um ato racista dentro da universidade, realizado por uma pessoa egressa da academia. Reitera-se aqui que uma coisa não isola a outra, tampouco quando estamos falando de presenças e existências negras e indígenas dentro de um espaço que muitas vezes serviu (e serve, em algumas estâncias), num passado recente, como instrumento de reificação de existências não-brancas.

Desde a chamada à finalização e publicação deste número, o intuito é o de, assim como tantas outras iniciativas com este fim, conamar para o aquilombamento⁴ (Nascimento. 2019.). Aquilombar, para nos enxergarmos e reconhecer-nos como uma grande comunidade em nossas cosmopercepções⁵ diversas. Em modos de perceber, ler e se escrever no mundo, de pensar com o corpo em sua completude. Onde o corpo, a mente e o espírito estão em constante ação e transformação e não são reduzidos e isolados num pensamento binário cartesiano, e sim, circunscrevem-se numa perspectiva epistemológica plural, que tem o diálogo entre os saberes como tradição e contradição constituídas no tempo.

Partindo desse parâmetro, a jornada pelo pensamento crítico nas páginas seguintes abre-se com uma provocadora e mais que especial entrevista concedida para este número, junto à poeta, ensaísta, dramaturga e Profa. Dra. Leda Maria Martins, intitulada: “**Irradiação de múltiplos e polissêmicos saberes: uma conversa com Leda Maria Martins**”

-
4. Abdias do Nascimento, destaca que o aquilombamento não se limita apenas aos espaços físicos, mas se manifesta em diversas esferas da vida, como a cultura, a política e as relações sociais. Para ela, “cada cabeça é um quilombo”, o que significa que cada indivíduo carrega em si a capacidade de resistir e construir novos mundos. Abdias, na leva de outros pensadores brasileiros, como a própria Beatriz Nascimento, foi fundamental para ressignificar o termo “quilombo”, expandindo-o para além de sua conotação histórica e transformando-o em um símbolo de resistência, identidade e construção de novas formas de sociabilidade.
 5. O termo “cosmopercepção” está associado à filósofa nigeriana Oyèrónké Oyéwùmí. Ela é uma das principais defensoras da descolonização do conceito de “cosmovisão”, argumentando que este termo, com suas raízes europeias, privilegia a visão como sentido principal e não leva em conta as diversas formas de percepção presentes em outras culturas.

Rainha do Reinado do Rosário do Jatobá⁶, Martins é professora aposentada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e atuante em estudos com ênfase em teatro, dramaturgia, performance e interlocuções entre a literatura e outros sistemas semióticos. Entre eles, as linguagens da dança, da música e das performances rituais⁷. Em diálogo com o ator e doutorando em Educação pela UFMG, Denilson Alves Tourinho, Martins disserta nos dando um panorama sobre sua obra, acerca de como povos colonizados, assim como nós nas Américas, fomos forjados sob as epistemologias do conquistador. A autora leva-nos a refletir que os saberes tanto dos povos africanos quanto dos povos indígenas não apenas sobrevivem, mas permanecem e se reconstroem na tradição — e em suas possíveis traduções — por meio do complexo sistema das oralidades, no que a própria Leda cita como *oralituras*. Oralidade, aqui, é uma extensa produtora de conhecimento, com a mesma força da palavra escrita (Martins, 2003)⁸. Trata-se de “O corpo como lugar de inscrições do saber e da memória,” aferindo ainda nesta entrevista que “[...] Muito da nossa experiência, seja como pessoa, seja como intelectual, nos demonstra a permanência desses saberes na própria formação de grande parte da sociedade brasileira, principalmente dentre nós, negros.”

Trilhando caminhos singulares nas artes desde meados da década de 1980, a pensadora aborda aspectos de sua biografia — alinhados à poesia, à pesquisa em culturas populares e às artes visuais — bem como tangencia lugares por onde passou e revela influências importantes para a construção de sua obra. Comenta o paradoxo da repercussão tardia de sua tese: *A cena em sombras* — defendida em 1991 na UFMG e publicada em 1995 pela Editora Perspectiva — e somente cerca de 30 anos depois reconhecida como importantíssima nos estudos das artes negras. Obra posteriormente reeditada em 2023⁹, na esteira do

-
6. O Reinado é uma manifestação popular sacra, sincrética entre o catolicismo e as religiões de matrizes africanas, que se baseiam em rituais envolvendo, sobretudo, performances de dança e música. Já a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, fundada no século XIX, é uma importante confraria negra com sede em Belo Horizonte, localizada no bairro Itaipu.
 7. Entre algumas de suas obras, cabe aqui citar: *Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo - Tela* (2021), *A Cena em Sombras* (1995) e *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário de Jatobá* (1997).
 8. É possível ler mais em: Martins (2003), assim como em algumas das obras citadas anteriormente.
 9. Obra reeditada pela mesma editora, Perspectiva, na coleção *Debates*, no ano de 2023. Esta segunda edição apresenta uma nova introdução intitulada: “Uma Vez, um Livro,” que versa sobre a insurgência do corpo performático na contemporaneidade.

surgimento de outros livros e homenagens à intelectual que sempre esbanjou inquietude em seus escritos, falares, cantares e dançares. Leda nos conta ler palavras desde os 4 anos, numa vida a cultivar um desejo de aprender que nunca cessou. A artista-pesquisadora ancora-se na ancestralidade e na consciência de que — assim como nos inspiramos no título, “a informação ainda não é o conhecimento e que o conhecimento, ainda não é a sabedoria.” A sabedoria está inscrita para além das literaturas empilhadas em repositórios mundo afora. A tessitura de suas respostas e perguntas aprofundadas no diálogo de Tourinho nesta encruizada de conhecimentos, nos inspira a refletir a importância de reeditar a direção da pesquisa em artes em seus caminhos e instrumentos para além das ferramentas impostas pelo sistema colonizatório ao qual estamos.

É preciso sair do lugar do “o outro” Cindir a linguagem num cântico contracolonial. Nas palavras de Antônio Bispo dos Santos¹⁰, quando perguntado “*Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?*”, tendo respondido: “*Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las [...] Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. [...] Temos que enfeitiçar a língua*” (Dos Santos, 2023, p. 3-4). No mais, essas palavras afropindorânicas¹¹, enfeitiçadas por Leda Maria Martins, nos entretecem e conduzem-nos à sequência dos artigos aqui apresentados em suas distintas gradações.

“**A arte da direção no teatro tradicional africano**” é a tradução/colaboração de pensata inédita em português do artista-pesquisador Fabiano Lodi, escrita pelo Prof. Dr. Tekena Gasper Mark, do Departamento de Estudos de Teatro e Cinema da Universidade do Estado de Rios, em Port Harcourt, Nigéria. O texto foi publicado originalmente em inglês, na *Journal of Research on Humanities and Social Sciences*¹², em 2017, e antecipa algumas das sínteses de conteúdos desenvolvidos pelo autor no livro *Directing*

10. Considerado um dos maiores intelectuais do Brasil, Nêgo Bispo, como era popularmente conhecido, foi um filósofo, poeta, escritor, professor, líder quilombola e ativista político brasileiro.

11. A denominação afropindorânicos para designar a resistência de povos quilombolas, negros e indígenas, é uma sugestão do líder quilombola e escritor Nêgo Bispo, o Antônio Bispo dos Santos. O termo pindorânicos, ligado ao nome dado a sua terra por povos tupis, é uma alternativa ao termo indígena, empregado pelo colonizador.

12. Disponível em: <https://www.iiste.org/Journals/index.php/RHSS/article/view/40145>

the play (2023)¹³. São articuladas análises e descrições sobre nuances de direção no teatro tradicional africano em contraponto ao teatro ocidental. Em seu estudo, Gasper salienta que: “[...] analisei o conceito de direção teatral, tipos e qualidades da diretora/do diretor, e tentei situar a direção, os aspectos mais e menos favoráveis e as características do teatro tradicional africano.” Com base nas abordagens da análise de conteúdo da metodologia de pesquisa qualitativa, o autor examina os “índices de direção” em performances tradicionais africanas extraídas do *Teatro Tradicional Itinerante Alarinjo Yorubá* e da performance *Nji-Owu* da cidade de Opopo, situada no estado de Rios, também na Nigéria. Tekena ainda disserta que “[...] Embora a maioria dos estudiosos ainda mantenha a noção de que não existe direção teatral no teatro tradicional africano, com este estudo, no entanto, tento elucidar essa noção errônea mantida pelos simpatizantes do teatro ocidental.” O autor ainda argumenta em suas considerações finais que o continente africano está repleto de “[...] muitas nuances teatrais que, até agora, foram negligenciadas, especialmente pelo meio acadêmico [...]”, entendendo que as “performances tradicionais africanas estão começando a ganhar a devida atenção frente à crescente necessidade de estudos sobre como estas manifestações culturais resistem e desafiam as forças da globalização nesta era pós-moderna.” O pesquisador Fabiano Lodi nos conta que entrou em contato com o texto em 2021 e o estudou obstinadamente, dada a “contribuição significativa que esta obra pode trazer para ampliarmos as referências sobre o trabalho de diretoras e diretores contemporâneos em África” assim como a argumentação de que “as discussões sobre processos, técnicas, metodologias e toda sorte de construções teóricas sobre direção que remontam a centenas de anos atrás, incluindo o período pré-colonial.” Para tal finalidade, obteve autorização de Mark, que supervisionou todo o processo e solicitou que houvesse um tratamento atualizado na linguagem para este número, assim como notas explicativas, para que a leitura pudesse ser mais acessível ao público brasileiro.

13. “Além de documentar as técnicas de direção dos principais diretores ocidentais, [...] ele documenta os estilos de direção de Ola Rotimi (um dos principais dramaturgos da Nigéria) e de outros diretores da África Ocidental, bem como as técnicas de direção de diretores do Sul, do Norte e do Leste da África” (tradução desta nota de rodapé: Elinaldo Pereira Nascimento). Original disponível em: https://www.researchgate.net/publication/372731604_Directing_the_Play

A versão de Lodi conta com a revisão da atriz, pesquisadora e arte-educadora, Liliana Junqueira.

Trazendo pontos de conexão com esse texto, o artigo “**Mulherismo africana: práticas solares para trazer luz a uma teatralidade rebelde possível**”, da Profa. Dra. na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e do Instituto de Pesquisa Pretos Novos no Rio de Janeiro, Aza Njeri; e do doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Murilo Gaulês, visa fracionar possíveis intersecções entre o fazer contemporâneo nas artes da cena e as filosofias africanas e afro diásporas a fim de localizar potenciais contribuições destas para com a luta anti-prisional brasileira. São consideradas práticas fundamentadas no mulherismo africana, abordagem contracolonial inspirada em estratégias matrigeitoras de reumanização. Ambos artistas-pesquisadores relatam viver a experiência periférica nos territórios da Baixada Fluminense e da zona norte paulistana, respectivamente; e o testemunho de presenciarem pessoas de suas comunidades serem encarceradas.

Seguindo o contexto urbano, sabe-se que na cultura hip-hop a expressão *crew* designa a forma de grupos ou coletivos de *breaking*¹⁴. As dificuldades de uma *crew* formada só por mulheres, entrelaçadas a argumentos históricos sobre como se chega a essa situação e, ainda assim, existir e resistir, são tratadas no artigo “**Pipocando na hora do fervo: a matripotência no breaking**”, da mestrandona pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Louise Lucena de Oliveira (Ifádámiláre Ọjèyímiká); e da Profa. Dra. no mesmo setor e instituição, Maria de Lurdes Barros da Paixão. Elas conjugam relato autobiográfico e análise de entrevista com a *crew* *Bsbgirls*, de Brasília, DF, enquanto exercício reflexivo-crítico e afro referenciado, de maneira a sulear os caminhos percorridos.

Conseguintemente, em “**Uma escrita para Kalemba: entrecruzamento de memórias do chão do terreiro e a prática-poética em dança afrodiáspórica**”, a doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Carolina Luisa Bastos Santos

14. O *breakdance* ou *breaking* é um estilo de dança urbana, parte da cultura do hip hop criada por afro-americanos na década de 1970 na cidade de Nova York.

propõe um recorte de pesquisa de campo em andamento que aborda narrativas de memória pessoal e saberes e fazeres de rezadeiras do terreiro Bate-Folha, casa em atividade desde 1916 no bairro da Mata Escura do Retiro, em Salvador, Bahia. O artigo intenta revelar poeticamente de que maneira essas mulheres desenvolveram suas práticas-poéticas em contato com vivências de religiosidade e fé, abarcando Candomblé de nação Congo-Angola e demais variantes estéticas e culturais.

Promovendo interface com o audiovisual, “**O jogo épico de Grace Passô como comentário crítico a sua personagem em Praça Paris**”, do doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Eduardo Bordinhon, analisa o jogo da atriz Grace Passô no filme citado em seu título, dirigido por Lúcia Murat e estreado em 2018. A intenção é verificar como a intérprete de uma das protagonistas, Glória, ascensorista em uma universidade no Rio de Janeiro e vítima de violências doméstica e do Estado, subverte a qualidade naturalista que rege o jogo do restante do elenco, produzindo um distanciamento crítico a respeito de sua personagem e das circunstâncias sociais em que ela está inserida. Dessa forma, analisa o pesquisador, a atriz rompe com um dos estereótipos construídos para representar mulheres negras no cinema brasileiro e propõe, por meio de um gesto autoral, um novo olhar acerca do papel em tela.

Em “**Performances invisíveis**”, a doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) Fernanda Carla Machado proporciona um recorte de tese homônima defendida em 2019. Trata-se de uma escrita performática autoetnográfica sobre como as vivências durante a pesquisa foram contaminando o seu corpo e criando ações como intervenções no cotidiano. Para isso, ela parte da aproximação entre a técnica teatro invisível, de Augusto Boal, e da performance segundo o entendimento de Diana Taylor e Josette Féral, tendo por objetivo provocar reflexões sobre o corpo da mulher na sociedade contemporânea. Inseridas no dia a dia das pessoas — discorre a investigadora — as performances invisíveis podem ser lidas como um dispositivo que permite a inserção de uma “ficação” na realidade.

Já a análise em “**Danças familiares pretas: breves conceituações**”, do Prof. Dr. na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) Victor Hugo Neves de Oliveira, empenha-se em responder o que são e como se estruturam e constituem as expressões que o autor elege como escopo. Discute a inadequação de conceitos que historicamente invisibilizam as poéticas pretas. Apresenta a ideia das danças familiares como epistemologias anticoloniais, estruturadas por meio da recomposição de ocorrências coreográficas. Para isso, infere alguns parâmetros: o ato de dançar como prática de ensino; a imersão ou a convivialidade como dimensão do processo de aprendizagem; e a vinculação entre a experiência e a ancestralidade.

Enfim, eis o caminho da leitura! Que os movimentos da entrevista, da tradução e dos artigos costurados nesta segunda edição da *Revista Aspas*, sirvam para complementar e ampliar a visão das escrituras e oralidades no corpo-tela e na memória. E que possam, enfim, suscitar uma boa coreografia reflexiva para todos.

REFERÊNCIAS

- DOS SANTOS.** Antonio Bispo. A terra dá, a terra quer. Editora UBU. 2023.
- FANON, Frantz.** Pele negra, máscaras brancas. Trad. Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.
- MARTINS, L.** Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, SC, n. 26, p. 63-81, jun.2003.
- NASCIMENTO, Abdias.** O Quilombismo. São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.



Entrevista

IRRADIAÇÃO DE MÚLTIPLOS E POLISSÊMICOS SABERES: UMA CONVERSA COM LEDA MARIA MARTINS¹

***IRRADIATION OF MULTIPLE AND POLYSEMIC KNOWLEDGE:
A CONVERSATION WITH LEDA MARIA MARTINS***

***IRRADIACIÓN DEL CONOCIMIENTO MÚLTIPLE Y POLISÉMICO:
UNA CONVERSACIÓN CON LEDA MARIA MARTINS***

**Entrevista realizada no dia 22 de abril de 2024
por Denilson Alves Tourinho
Revisão: Celeste Maria**

Denilson Alves

Denilson Alves Tourinho é ator, mestre e doutorando em Educação pela UFMG. Idealizador e curador do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras. Curador da 8^a edição do Festival Internacional de Arte Negra de Belo Horizonte e coordenador de ações formativas da 11^a edição. Contemplado com o Prêmio Educar para a Igualdade Racial do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (SP), pelo projeto O Poder da Palavra, e com o Prêmio de Direitos Humanos e Cidadania LGBT do Centro de Luta pela Livre Orientação Sexual (MG), pela atuação no espetáculo *Madame Satã* (2015), junto ao Grupo dos Dez, sob direção de João das Neves e Rodrigo Jerônimo.

E-mail: denilsontourinho@gmail.com

Celeste Maria

Professora de língua portuguesa, revisora de textos, poeta.

E-mail: celeste44@gmail.com

1 Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Doutora em Letras e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestre em Artes pela Indiana University, nos Estados Unidos, com pós-doutorado em Performances Studies pela New York University, Tisch School of the Arts, e em Performance e Ritos pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora de livros como *O moderno teatro de Qorpo-Santo* (Belo Horizonte: UFMG; Mariana, UFOP, 1991); *A cena em sombras* (São Paulo: Perspectiva, 1995 e 2023); *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (São Paulo: Perspectiva/Mazza, 1997 e 2021); e *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2021).

Resumo

A poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins vem trilhando caminhos singulares nas artes desde meados da década de 1980. No diálogo a seguir, a pensadora aborda aspectos de sua biografia – entrelaçada à poesia e à pesquisa em cultura, teatro, performance, literatura e artes visuais –, territórios por onde transita. Ela comenta o paradoxo da repercussão tardia de sua tese, *A cena em sombras*, defendida em 1991 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), publicada em 1995 e somente cerca de 30 anos depois reconhecida como paradigmática nos estudos das artes negras, reeditada em 2023, na esteira do surgimento de outros livros e de homenagens à intelectual que esbanja inquietude em seus escritos, falas e reflexões.

Palavras-chave: Leda Maria Martins. Intelectual. Cultura. Saberes. Artes Negras.

Abstract

Poet, essayist, playwright and professor Leda Maria Martins has been paving unique paths in the arts since the mid-1980s. In the following dialogue, the thinker addresses aspects of her biography – intertwined with poetry and research in popular cultures, theater, performance, literature and visual arts –, places she has visited and the influences that were important for the construction of her work. She comments on the paradox of the late repercussion of her thesis, *A cena em sombras*, defended in 1991 at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), published in 1995 and only about 30 years later recognized as paradigmatic in the studies of black arts, edited in 2023 in the wake of the emergence of other books and tributes to the intellectual who exudes restlessness in her writings, talks, songs and dances.

Keywords: Leda Maria Martins. Intellectual. Culture. Knowledge. Black Arts.

Resumen

La poeta, ensayista, dramaturga y docente Leda Maria Martins recorre caminos singulares en las artes desde mediados de los años 1980. En el siguiente diálogo, la pensadora aborda aspectos de su biografía – entrelazados con la poesía y la investigación de las culturas populares, el teatro, la performance, literatura y artes visuales –, los lugares que visitó y las influencias que fueron importantes para la construcción de su obra. Comenta la paradoja de la repercusión tardía de su tesis *A cena em sombras*, defendida en 1991 en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), publicada en 1995 y sólo unos 30 años después reconocida como paradigmática en los estudios de las artes negras, reeditada en 2023 tras la aparición de otras libros y homenajes a la intelectual que destila inquietud en sus escritos, sus discursos, sus canciones y sus danzas.

Palabras-clave: Leda Maria Martins. Intelectual. Cultura. Conocimientos. Artes Negras.

Em abril de 2024 o ator Denilson Alves Tourinho se reúne com a poeta Leda Maria Martins em Belo Horizonte, para um papo ao redor da biografia e da bibliografia da escritora e ensaísta.

Leda conta que aprendeu a ler sozinha aos 4 anos. Uma vida a cultivar um desejo de aprender que não cessa, e consciente de que “a informação ainda não é o conhecimento, e o conhecimento ainda não é a sabedoria.”

O entrevistador, por sua vez, principia o diálogo com reverência. “Aproveito esta conversa para declarar o meu apreço pela sua pessoa,” afirma Denilson. “A entrevista é mais uma oportunidade pública de apreciação e aprendizado com as suas palavras e trajetória.”

DENILSON ALVES TOURINHO – A sua publicação *Performances do tempo espiralar* foi lançada em 2002 como artigo e, mais recentemente, ampliada para o formato de livro, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Esse estudo tem sido difundido e experienciado em várias áreas do conhecimento, no Brasil e mundo afora. Qual análise você faz acerca das ressonâncias em torno desta noção de temporalidade espiralar desde o lançamento do conceito?

LEDA MARIA MARTINS – Primeiro, Denilson, obrigada pelas palavras tão gentis, o afeto é mútuo. Um prazer trabalhar com você já há alguns anos, também te respeito e admiro muito.

Performance do tempo espiralar, na verdade, comecei a pensar na possibilidade desta pesquisa e reflexão quando terminava *Afrografias da memória*. Quando fui para os Estados Unidos em 1999, para o pós-doutorado, o projeto era, naquele momento, desenvolver um pouco a ideia, trabalhá-la e ver se encontrava ressonância nas leituras que eu queria fazer sobre as perspectivas de temporalidades em África. O livro que saiu, *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, pela Cobogó, em 2021, é uma espécie de expansão ainda incompleta e inacabada dessa complexa e sofisticada concepção temporal que herdamos de África.

Então, eu estou realmente muito surpresa e agradecida pela repercussão e com as ressonâncias, seja no Brasil, seja no exterior. Lembro que em 2013 a Universidade da Califórnia, em Berkeley, fez um grande simpósio sobre o tema “O tempo espiralar nas artes visuais contemporâneas”, que foi muito interessante e instigante. Eu fui para fazer a palestra *master* e fiquei muito impressionada. As pessoas tinham lido o artigo, também publicado em inglês. Como te disse, tem sido uma bela surpresa a repercussão dessa noção.

Uma das razões é que, em geral, os povos colonizados, como fomos nós, nas Américas, eles são de certa forma instruídos nas epistemologias do conquistador. E a colonização busca apagar, seja pela proibição, seja pela ignorância, seja pela desqualificação de todos os saberes dos povos colonizados, conquistados. Os saberes tanto dos povos africanos quanto dos povos indígenas não apenas sobrevivem e permanecem como recriam conhecimentos por meio das inscrições das corporeidades, pelo sistema das oralidades que eu matizei como *oralituras*. O corpo, assim, é lugar de inscrições do saber e da memória.

Muito da nossa experiência, seja como pessoa, seja como intelectual, nos demonstra a permanência desses saberes na própria formação de grande parte da sociedade brasileira, principalmente dentre nós, negros. Todas as manifestações culturais que advêm das matrizes negras, e que povoam as Américas, mantêm reminiscências, memórias e agenciamentos dessa noção.

Da possibilidade de uma experiência de temporalidade que é muito diversa da experiência cronológica europeia, ocidental. Uma concepção tão rica e alterna que traz consigo também uma série de outros saberes que estruturam a própria noção do tempo espiralar. Por exemplo, linkada à concepção de tempo espiralar está também uma concepção muito *sui generis* sobre ancestralidade e sobre o que a gente pode chamar de uma ecologia do sagrado.

Na verdade, a perspectiva da possibilidade dessa experiência e desse conceito do tempo advém de uma perspectiva também sobre o cosmos que ancora a noção da ancestralidade como estrutura, que é baseada numa série de elementos. Primeiro, diria uma vinculação permanente entre todos os seres viventes e tudo que existe no cosmos. O que Wole Soyinka define muito bem como uma relação de complementaridade necessária. Não há uma ideia de separação entre o que existe no cosmos. Nesse sentido, não se separa por idades ou por períodos como presente, passado e futuro, sejam aqueles que já morreram, nós que estamos nessa existência agora e aqueles que ainda vão nascer. A ideia é que todos nós existimos numa mesma complementaridade, numa mesma simultaneidade que garante a própria existência. É a permanência da existência. Não haveria também uma desvinculação, uma separação entre os seres. Tudo que existe é necessário. Tudo existe numa ideia de reciprocidade e de interdependência. Sejam as árvores, as águas, os ares, os pássaros, as cobras, tudo tem a mesma significância, na medida em que todas as existências estão ligadas, interligadas.

A concepção de tempo advém dessa ideia *master* de que também não se separa presente de passado e de futuro. Ao contrário da própria ideia de tempo cronológico, daí Chronos, o privilégio hegemônico da própria ideia de tempo, que instaura a própria ideia de história e que se baseia fundamentalmente numa separação de passado que seria acabado, de um presente que se esvai, de uma forma muito etérea e de um futuro que teria um fim. E um fim em geral apocalíptico. A concepção africana de temporalidade não separa ou divide. Não existe um passado acabado, completo. Ele é sempre inacabado, sempre incompleto, e é matizado, constituído pelo presente e pelo futuro, ou seja, pelo que ainda vai nascer. Assim como o presente, o agora é constituído pelo passado e pelo que ainda vai nascer, o futuro é constituído pelo presente

e pelo passado. Então, você veja que é um redemoinho, tudo se entrelaça dentro de uma ideia de sincronicidade, de uma permanência.

Isso não quer dizer que esse tempo que se curva para frente e para trás, esse tempo curvilíneo, seja determinista ou determinado, que ele representa uma espécie de repetição eterna do mesmo. Não é isso. Esse tempo traz em si, não a ideia de uma repetição do mesmo, mas a ideia de uma reversibilidade possível. E ele pressupõe a própria ação humana. Nesse sentido, quando o próprio Fu-Kiau² diz “Ma’kwenda! Ma’kwisa!” [“O que se passa agora retornará depois”, p. 132]. É um provérbio kicongo que pensa e traduz a ideia da temporalidade como um novelo que se enrola e se desenrola em várias direções, em vários sentidos ao mesmo tempo, cuja síntese seria: tudo que vai, volta, mas não necessariamente volta da mesma maneira. Eu acho que essa ideia, que estou resumindo de uma forma simples, mas no livro tento qualificá-la com mais rigor, oferece muita esperança para a humanidade em geral e mostra que nós não estamos presos numa linha determinista em direção ao fim apocalíptico. Na verdade, tudo é possível de mudar. Tudo que vai, pode voltar, e cabe a nós fazer voltar de uma outra maneira. Isso pressupõe também uma ética da existência e essa ética está impressa em tudo na vida da pessoa e da coletividade. Ela sempre pressupõe não uma ênfase no indivíduo, mas uma ênfase no comunal, no coletivo.

Para você ver, dessa maneira nós estamos escapando e acessando um outro modo da lógica do pensamento, da lógica da experiência. Não só da experiência humana, mas da experiência cósmica. Afinal, nós somos o cosmos. Muitas vezes nos esquecemos que nós somos natureza, que nós somos água, que nós somos terra, que nós somos árvores, que nós somos bicho, que nós somos estrelas, que nós somos planetas. Essa nossa experiência cósmica é sempre pensada em termos de uma complementaridade necessária de tudo que existe. Isso traz esperança de nossa ação na ética do tempo espiralar e da ancestralidade negra. A ética se baseia sempre na irradiação

2. Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau (1934) é um dos mais eminentes e perspicazes estudiosos da cultura africana. Nasceu em Manianga, no antigo Zaire, atual República Democrática do Congo, e foi educado tanto no sistema de pensamento africano quanto no ocidental. Autor de *O livro africano sem título – Cosmologia dos Bantu-Kongo* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2024, trad. Tiganá Santana), acerca do grupo étnico situado às margens do Oceano Atlântico na África Ocidental.

de um bem, mas de um bem que não é precificado monetariamente. De um bem que é um bem para o coletivo, um bem como benefício, como oferenda. O tempo espiralar, na verdade, não é o tempo isolado de tudo, faz parte de uma gnose muito poderosa, de uma gnose muito complexa, que traduz um outro sentido para a própria vida. Seja a nossa vida como humano, seja a vida de tudo que existe no planeta. Essa ideia cativa o imaginário das pessoas.

É uma experiência que nós negros vivíamos muito nos nossos terreiros. Quando digo nossos terreiros, são desses lugares de reterritorialização dos saberes africanos. Sejam os terreiros do reinado, sejam os terreiros do samba, sejam os terreiros do candomblé, sejam os terreiros de todas as nossas religiões, sejam os terreiros da capoeira, do jongo, das escolas de samba. Quer dizer, sejam os terreiros que sustentaram grande parte desse conhecimento, ainda que fragmentado. Conhecimento que não foi apagado, que não apenas sobrevive, mas resiste e insiste em nos constituir.

DENILSON – Essa reflexão nos leva a pensar no terreiro das teatralidades negras. Substancial ao estudo das artes cênicas, especialmente acerca dos primórdios do Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos, a sua tese *A cena em sombras* tem influenciado gerações de artistas e estudiosos das artes e culturas. Nesse lugar você cunhou encruzilhada como clave teórica sínica e significante de diáspora e formação cultural afro-atlântica. Como esses enfoques contribuem para o entendimento da cultura brasileira?

LEDA – Você sabe que eu tenho muito carinho por *A cena em sombras*. Foi minha tese de doutorado que defendi em 1991, pela UFMG, e publiquei em livro pela Perspectiva. A primeira edição em 1995 e a segunda em 2023, quase 30 anos depois. Na verdade, um dos méritos de *A cena em sombras*, desculpa a falta de modéstia, é que naquela época, quando eu buscava pensar o Teatro Negro, ninguém pensava isso, particularmente no Brasil. Nos Estados Unidos já existiam muitos estudos sobre o Teatro Negro. No Brasil não tinha quase nada. Devido à ditadura [1964-1985], isso ficou de certo modo escondido, encoberto. Eu optei por estudar o Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias Nascimento no Brasil, em 1944, mesmo porque as próprias realizações do TEN aqui,

eram muito similares àquelas que estavam sendo realizadas nos anos 1960 lá nos Estados Unidos.

Ao estudar o material, passei meses semanalmente indo ao Rio de Janeiro para pesquisar na Biblioteca Nacional. E depois cursei o doutorado-sanduíche na California, com Bolsa Fulbright, onde pude estudar o Teatro Negro nos Estados Unidos. O que eu via é que faltavam elementos teóricos, conceituais e metodológicos que dessem conta da diversidade epistêmica mesmo e estética que aquela dramaturgia e a cena negra demandavam. Era um grande desafio. Então eu me voltei também para as culturas africanas, principalmente para o pensamento que estavam nessas práticas culturais que foram determinantes nas Américas para a manutenção dos saberes africanos. E, principalmente, os modos de concretizar as performances corporais. E já naquela época eu vi, de tudo que estudei, que na verdade era via práticas culturais que iria encontrar subsídios muito preciosos que me davam elementos para eu poder propor alguns quadros teóricos conceituais para abordar tanto a prática dramatúrgica quanto as práticas performáticas dos negros nas Américas.

Em meados dos anos 1980, no projeto de doutorado, eu já cunho essa possibilidade de ter a encruzilhada como eixo, como clave teórico-conceitual, baseada tanto na ideia das encruzilhadas, dos cosmogramas das matrizes Banto, quanto na ideia do princípio do movimento que se traduz em Exu nos saberes Iorubá.

E é esta clave teórica que vou utilizar como produção de linguagem, como postulação metodológica para estudar o Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos. Repara só a longevidade. Por volta de 1985, 1986, quando eu estava elaborando o projeto de doutorado, eu já imaginava essa tese: pensar a encruzilhada como clave teórica-conceitual. O que eu pude desenvolver quando fui fazer a pesquisa de campo, seja em relação à pesquisa bibliográfica na Biblioteca Nacional, sobre o TEN, seja nos Estados Unidos, em suas fantásticas bibliotecas. Lá eu encontrei um repertório de leituras sobre o Teatro Negro nos Estados Unidos, sobre a teatralidade africana, a performance ritual africana, o que vai me permitir adensar, desenvolver e elaborar o conceito de encruzilhada, um dos operadores principais que eu proponho como base teórica possível para se dar conta das singularidades, seja no âmbito da performance, seja no âmbito da construção dramatúrgica. Eu defendi a tese em

1991, e isso diz sobre a longevidade do conceito e também sobre a longevidade da autora (risos). Eu era muito jovem na época.

Olha que coisa curiosa. Defendi em 1991, fui muito bem recebida pela banca na UFMG, teve um ritual de defesa fantástico e maravilhoso, e era realmente uma inovação, uma abordagem inédita no Brasil. Em 1995, a Editora Perspectiva pública. Tanto eu como o Jacó Guinsburg, querido e saudoso editor, tínhamos a ilusão de que o livro teria uma grande repercussão e não houve isso. Hoje, quando dizem que é um clássico, como na pergunta em que você afirma que influenciou gerações de artistas e estudiosos, mas foi muito assim no silêncio, não é? Quando alguns anos atrás o pessoal começou a se referir ao *A cena em sombras* como um clássico, achei curioso, pois o livro caminhou por suas próprias pernas muito silenciosamente, muito devagarinho. Eu tenho muito apreço por ele. O curioso é que o livro foi publicado em 1995 e em 1997, a mesma Perspectiva (editora) lançou o *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, e este estourou. Foi uma explosão. Teve um impacto muito grande no Brasil e no exterior, ao contrário do *A cena em sombras*, que continuava andando devagarinho. De repente eu estava mais conhecida pelo *Afrografias* do que pelo *A cena em sombras*. Mas o *A cena em sombras* rompeu o silêncio.

Fico muito feliz quando você coloca na pergunta que ele tenha influenciado gerações. Eu espero que sim, não influenciado, mas que tenha encontrado, vamos dizer assim, a generosidade da leitura e da escuta. A gente escreve, eu particularmente sou uma escritora, me defino como uma poeta. Eu não escrevo para mim. Eu escrevo com a esperança de que tenha algum valor no que eu escrevo, alguma qualidade, ainda que pouquinha, ainda que mínima, mas que possa despertar o desejo da leitura sobre aquele conhecimento que ali elaboro com muito labor. Escrever, pensar, investigar, refletir, traduzir isso tudo em escrita é uma atividade de muito labor. Pode ser prazerosa também, mas ela é muito laboriosa, é muito cansativa.

Então, eu fiquei muito feliz quando a Perspectiva reeditou a *Cena em Sombras* em 2023. Não foi uma edição que eu atualizei, como fiz com a segunda edição de *Afrografias*, em 2021. Na nova edição nós só revisamos e atualizamos o uso da língua portuguesa. Escrevi um pequeno texto de introdução, uma nota da autora [*Uma vez, um livro*], mas não fiz nenhuma atualização

no corpo do texto, ele permanece como foi defendido em 1991 e publicado em 1995. Às vezes as pessoas me dizem, o que para mim também é uma surpresa, o quanto ele permanece atual. Muitas pessoas no âmbito do teatro, da dramaturgia e das artes em geral vêm falar isso comigo que, ao ler o *A cena em sombras*, o livro ainda mantém um frescor.

Eu sei que a cena negra mudou muito, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, mas aquilo que eu desejava era que as claves teórico-conceituais que oferecia fossem mesmo atemporais. Elas permitem abordar tanto a produção daquela época como a de hoje. De um modo relacional talvez, como também aponta Édouard Glissant. Ele sublinhando as relações, no meu caso, os cruzamentos, as inter-relações que se dão entre povos, culturas, línguas, pensamentos. Isso também é uma prática sobre a qual Wole Soyinka³ discorre muito. Soyinka é um sujeito que habita dois mundos: o mundo dos rituais nativos, da África nigeriana, assim como é um sujeito cosmopolita, de uma formação vinculada aos saberes ocidentais. Ele sempre fala nos seus escritos que os saberes não se excluem, eles se relacionam de várias maneiras. E eu sempre digo que eles se entrecruzam. Eu advogo também, com essa noção, a necessidade de nós pensarmos com o mesmo rigor teórico-metodológico as produções negras. Sejam as advindas das oralidades, das *oralituras*, sejam as produções escritas ou visuais ou as sonoro-musicais, quaisquer que sejam elas. As artes negras merecem atenção e demandam muitas vezes epistemologias diferentes daquelas que os saberes europeus nos oferecem. E isso eu acho que está ali como proposição também em *A cena em sombras*.

DENILSON – Exatamente, Leda. *A cena em sombras* apresenta epistemologias que estabelecem entrecruzamentos condizentes com as artes negras. Nesse sentido, quais a relevância e os desafios de publicar estudos do campo cultural e artístico de perspectivas decoloniais?

3. Wole Soyinka (1934) é poeta, romancista, dramaturgo, crítico, ensaísta, professor e ativista político. Nasceu em Abeokuta, na Nigéria. A mãe dirigia um comércio local e foi ativista dos direitos das mulheres; o pai, pastor anglicano e diretor de escola. Sua família pertencia ao povo Iorubá, o que muito o influenciou na escrita e no pensamento. Soyinka foi a primeira pessoa africana negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1986. Em 2023, palestrou em Salvador e Rio de Janeiro. Dentre as traduções no Brasil, constam o livro de memórias *Aké: os anos de infância* (São Paulo: Kapulana, 2020, trad. Carolina Kuhn Facchin) e a peça *O leão e a joia* (São Paulo: Geração Editorial, 2012, trad. William Lagos).

LEDA – Esse é um termo que está na moda. Mas eu gosto de pensar nele a partir de uma primeira referência que aprendi. E foi lá nos Estados Unidos, quando fazia o doutorado-sanduíche, que li um livro que para mim foi seminal, muito importante: *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*, do queniano Ngũgĩ wa Thiong'o⁴. O livro foi publicado por ele em 1986 e eu me deparei com ele em 1989, quando fazia o doutorado-sanduíche na Califórnia, e foi fundamental para mim. Veja só, tenho ouvido muita gente falar “decolonização”, “decolonidade”, e não vejo ninguém usando um dos primeiros teóricos a falar dessa necessidade. E o Ngũgĩ, radical, um pensador, poeta, dramaturgo e filósofo queniano, dizia que, – e nem vou tentar resumir o pensamento dele – o primeiro gesto em direção à decolonidade é decolonizar a mente. É por aí que tem que ser o nosso trabalho. Ele vê como, neste propósito, a língua é importante, ela é uma das formas mais efetivas e eficazes de colonização. Porque língua é pensamento. Não é meu amor? Você pensa na língua. Ele já era escritor, ficcionista, teórico muito conhecido, daí começou a escrever numa das línguas nativas de Quênia [a sua materna *gĩkũyũ*]. E vai ser criticado por muita gente, que dizem que isso torna “difícil” a própria leitura e recepção do texto, mas é o modo de ele, de certa forma, praticar essa decolonização da mente. É um livro muito complexo também, muito denso, que muito me impactou. Mas eu nunca tive a pretensão de estar sendo decolonial... (risos).

Se o que eu faço é dentro dessa ideia, isso vem também da minha experiência como intelectual, como poeta, como pessoa. De uma recusa de aceitar o *status quo*. E o desejo sempre de buscar outras possibilidades que possam enriquecer o meu próprio pensamento. Então, hoje chamam isso de decolonização, de decolonizar. Na minha trajetória eu sempre fui uma pessoa que arguiu os conhecimentos, arguiu o que se queria, ante ao que se colocavam como se eu devesse aceitar como verdade. E uma das coisas que fui aprendendo, e particularmente, com as narrativas originárias de África,

4. Ngũgĩ wa Thiong'o (1938) é escritor, dramaturgo e professor universitário. Nasceu no Quênia. Além de: *Decolonising the mind: the politics of language in African literature* (Nairobi: Third World Publications, 1986), inédito no Brasil, onde participou da Festa Literária de Paraty em 2015, o autor tem traduzidos no país e lançados naquele mesmo ano, *Um grão de trigo* (São Paulo: Alfaguara, trad. Roberto Grey) e *Sonhos em tempo de guerra: memórias de infância* (São Paulo: Biblioteca Azul, trad. Fabio Bonillo e Elton Mesquita).

de todas as narrativas das divindades, as narrativas ilustradas, os provérbios, que as verdades são relativas. Não é meu amor? Então não tem um conhecimento que se possa dizer que esse conhecimento é a verdade. O que a gente pode desejar é nos abrirmos para várias outras possibilidades de saberes, de construção de conhecimento, de outras epistemologias, de outras narrativas. É isso que acho que eu tenho feito a vida toda. Sempre fui uma leitora voraz, desde criança. Aprendi a ler sozinha, aos 4 anos de idade. Sempre tive muita curiosidade por outras civilizações, outros povos, outros pensamentos. Decolonizar a mente quer dizer abrir a nossa mente. E de novo vou citar Soyinka: isso não quer dizer apagar o que você sabe, mas colocá-lo em perspectiva. Abrir o cérebro com um repertório que possa acolher outros acervos de conhecimentos. E tentar olhar para eles em termos relacionais, em contraponto. O Soyinka fala uma coisa muito interessante. Ele se recusa a extirpar o conhecimento que adquiriu ao longo da vida. A atitude decolonial, para mim, pressupõe isso.

Por exemplo, na UFMG, décadas atrás, nós começamos uma linha de pesquisa na pós-graduação em Letras, chamada “Literatura e Expressão da Alteridade”. Isso não queria dizer apagar o cânone ocidental. Nem apagar o que prevalecia na literatura brasileira. Mas, no meu modo de entender, acrescê-los de outras narrativas, de outras inscrições, de outras poéticas, de outras cenas, de outras dramaturgias. Ou seja, decolonizar a mente, primeiro, acho que é um exercício interno muito difícil: nós nos darmos conta de que não existe o universal. Existem povos, culturas, línguas, saberes diversos e que se manifestam de maneiras também diferenciadas. E que nos propõem modos alternos, alternativos, de apreensão... Eu sempre gosto de falar do cosmos. Eu sempre gosto de lembrar que nós somos cosmos. Não existe cosmo lá fora e nós aqui. Nós somos parte do cosmos, constituímos o cosmos. Assim como somos natureza...

Então é nesse sentido que no meu modo de apreensão decolonizar é isso: não é limpar totalmente a sua mente, é, na verdade, nela inserir uma perspectiva crítica de observação, de contínuo aprendizado, de superação das ignorâncias.

DENILSON – Áí você faz lembrar que nós somos cosmos e me lembro que você já disse da sua aptidão por matemática. Essa aptidão já foi aplicada ou influenciou, de alguma forma, a sua produção intelectual?

LEDA – Eu não sou uma pessoa de aplicar, não, viu... (risos). Nem gosto tanto dessa palavra, aplicar. O que eu posso dizer é o seguinte: houve um momento em que eu só queria estudar matemática. Se você pudesse falar assim: “Escolha na vida” era matemática, literatura, artes.... Eu tinha realmente uma aptidão muito grande para o palco. E a matemática para mim é admirável. Sou admiradora. Hoje, não trabalho mais com a matemática, nem sei se ainda sei resolver alguma equação. Se ela me influenciou de alguma maneira? Acho que sim. O desejo da matemática é como o desejo da poesia, elas têm muito a ver, matemática e poesia. Ambas são tempo, ambas lidam com noções não lineares de tempo, ambas são ritmos....

DENILSON – Leda, me lembrei de outra fala recente. Você ressaltou uma característica sua: desde a infância, é uma pessoa com sede do saber, com desejo do saber. E que a máxima “Só sei que nada sei”, de Sócrates, define essa sua “sede”. Atualmente, o que a professora, poeta, ensaísta, artista e Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá deseja saber mais?

LEDA – Eu não sei o quê, eu só sei que desejo saber. Continuo muito curiosa, com muita sede de conhecimento. Costumo dizer, e dizia muito para meus alunos: a informação ainda não é o conhecimento, e o conhecimento ainda não é a sabedoria. Não sou tão ambiciosa de querer ser sábia, não tenho essa ambição. Mas tenho uma grande ambição, no mínimo, pelo conhecimento. Se eu conseguir chegar nessa etapa, de passar da informação à elaboração... Como disse, eu continuo sendo uma curiosa. O meu desejo de saber, isso é desde muito pequeninha, o fato de ter aprendido a ler sozinha aos 4 anos. Eu lia tudo que se possa imaginar. Minha mãe comprava dicionários, encyclopédias, e eu lia os dicionários todos, as encyclopédias todas, e cada vez queria ler mais. Quando descobri as bibliotecas das escolas que hoje chamam de ensino fundamental, não tinha na biblioteca, livro de matemática, de história, de antropologia, de literatura que eu não tivesse lido. Quando descobri as bibliotecas, tudo que me interessava estava lá. Então eu lia, lia,

lia, lia... Hoje não leio tanto, os olhos até já não ajudam mais. Acho que talvez seja uma qualidade ou uma obsessão (risos).

Enquanto viver e puder aprender, porque acho que é isso – o desejo de saber é o desejo de aprender. E o universo nos oferece tanta coisa para aprender, não é? Se você pensa: gente, quantos milhares de anos de civilização humana, quantos milhões de anos de planeta, de existência planetária! Então é muita coisa para aprender! Tem que ter o desejo mesmo nesse saber, não tem? Que eu traduzo como o desejo de aprender.

DENILSON – Sim, temos que ter esse tal desejo. Aliás, queria saber se você tem sonhos ou projetos já encaminhados de novas pesquisas, publicações, encenações etc.?

LEDA – Ah, tenho! Sonhar é preciso. Tem um projeto que eu já queria desenvolver há muitos anos e que estou elaborando, iniciando muito devagarinho, que é uma certa reflexão sobre as artes visuais. Particularmente sobre as produções negras nas artes visuais. É um ponto de vista mesmo, pensar e problematizar o ponto de vista segundo aquela perspectiva do [Jürgen] Habermas, o que te olha e o como você olha, e do Étienne [Souriau], acerca do que pensam as imagens. É um projeto de alguns anos, então imagino que daqui a dois, três anos eu venha a levar a cabo essa pesquisa, uma espécie de inquirição e perguntas à própria imagem. Está muito ainda no começo. Como disse, tenho muito interesse pelas artes visuais e isso vem de décadas. Agora, acho que vou poder me dedicar à essa pesquisa.

Para além dela, me solicitaram um livro advindo de uma frase que eu disse numa palestra, em São Paulo. O editor de uma das grandes editoras do Brasil estava lá, ele adorou a frase e me pediu um livro a partir dessa frase, que ainda não comecei.

Em 2025 vou lançar uma coletânea de ensaios cuja maior parte já publiquei, mas terá um ou dois ensaios novos. E uma outra publicação, também para 2025 é a reedição dos livros de poemas, o *Cantigas de amares* [edição independente, 1983] e *Os dias anônimos* [Sette Letras, 1999]. E ainda um livro novo, que vai se chamar *As horas sutis*. Seriam para 2024, mas a saúde não permitiu... Teve alguém que brincou comigo: puxa vida, tem *Os dias anônimos* e vem aí *As horas sutis*, daqui a pouco virão *Os segundos*... Engraçado,

eu não tinha percebido. Os *dias anônimos* é interessante porque baseado no título do poema de Hesíodo⁵, *Os trabalhos e os dias*. Já *As horas sutis*, foi uma intenção minha mesma, eu gostei. Isso são as coisas mais imediatas. O que a vida vai nos demandar, a gente não sabe.

Quanto a encenações, o que estou tentando elaborar, junto com a Telma Fernandes, é o que hoje se chama uma palestra-performance. Tive essa ideia alguns anos atrás. A Telma topou me dirigir e agora estou elaborando o texto dramatúrgico para poder apresentar alguma coisa para ela. Vai ser uma honra ser dirigida pela Telma Fernandes. É um projeto. Como eu, nas minhas palestras, gosto muito de cantar, declamar, dançar, imaginei que isso pode ser transformado numa palestra-performance. Que é um pouco do que eu já tenho feito.

DENILSON – Isso mesmo, as suas palestras costumam referenciar os saberes e as corporeidades do seu terreiro reinadeiro. Você disse que sempre se lembra de uma frase da Rainha Conga do Reinado do Rosário do Jatobá, a Dona Niquinha: “Nunca se esqueça de quem você é”. Esse ensinamento faz sentido em sua trajetória de professora universitária?

LEDA – Na trajetória de vida. Não é meu amor? Dona Niquinha! Eu fui Princesa Conga dela quando cumprí a promessa no Jatobá, e fui Princesa por dez anos. O Jatobá é, para mim, uma das escolas da vida. Eu aprendi e tenho aprendido tanta coisa com o Reinado do Rosário do Jatobá. É uma escola mesmo, uma academia em tudo, porque os ensinamentos que a gente adquire no Reinado são ensinamentos para a vida. São ensinamentos emocionais, estéticos, éticos, são para a vida. Lembro que foi um momento de muita angústia minha, por uma série de razões que não vamos lembrar, eu precisei abdicar da coroa da minha Princesa Conga. Eu sofri muito. Quando fui conversar com ela, minha Rainha querida, ela ficou sabendo que uma das razões era que eu não estava conseguindo conciliar a escola com o Reinado. Naquela época a gente não tinha, vamos dizer assim, um maior desprendimento em relação às cerimônias que a gente tinha que cumprir, não podia faltar. Hoje em dia as pessoas são mais abertas, o próprio Reinado.

5. O poeta Hesíodo viveu na Grécia provavelmente entre o final do século VIII e o início do século VII a. C.

É possível se ausentar numa cerimônia ou outra, não nas principais. Eu não conseguia conciliar e estava na iminência de perder a bolsa de estudos que eu tinha do ensino médio. Então, precisei abdicar da Coroa, com muita dor, muito sofrimento. Porque o Reinado é também parte da minha vida. Não me vejo sem o Reinado, nem fora do Reinado. Te digo que nos anos em que fiquei sem função no Reinado eu sofri muito. E quando fui conversar com Dona Niquinha, lembro que ela me abraçou, me estimulou muito, a perseguir e prosseguir nos estudos. Imagine uma adolescente de uma família pobre, morando muito longe, o Instituto de Educação era no centro de Belo Horizonte e eu morava no Jatobá. Havia dificuldades. Por outro lado, eu adorava estudar e ela me estimulou.

É interessante isso, ela não me falou, mas era como se ela dissesse: “Um dia você vai voltar”. Eu nunca, de fato, saí, mas permaneci décadas sem a minha função. E, nesse dia, eu estava muito emocionada, muito comovida, porque tinha demorado muito a tomar essa decisão. Sem a bolsa eu não conseguiria continuar estudando. E a escola me ameaçou. Porque na época do Reinado eram dez dias que eu tinha que faltar na escola. Hoje não é assim. Então, ao se despedir, ela me disse: “Nunca se esqueça de quem você é”. E eu digo isso no *A cena em sombras*. Ser a pessoa que eu sou se deveu muito também à altitude da minha mãe [Alzira], aos ensinamentos da minha mãe – uma pessoa que sempre se recusou a ser uma subalterna ou submissa e, ao fato de ser Princesa do Reinado. Naquela época, o Reinado era muito perseguido. Nós éramos muito incompreendidos e insultados pelas pessoas nas ruas, pela Igreja Católica, pela sociedade em geral. E ela sempre me ensinou, como minha mãe, a ter uma postura alta, a preservar sempre a minha dignidade, a não abaixar a cabeça. Daí vem também essa fama que eu tenho de ser uma “neguinha atrevida, difícil de vergar”. Não vergo não. Isso não quer dizer que não sofro, não é meu amor? Eu tive essas grandes escolas. E particularmente essa frase da minha querida Rainha Niquinha – ela morreu em 1994 –, essa mulher tão sábia, assim como sábia foi minha mãe, elas me prepararam para enfrentar o racismo.

A criança negra, desde que ela nasce, sofre com a violência do racismo, e muitas sucumbem à violência, porque ela é devassadora, o racismo é devastador. Minha mãe sempre me passou muita confiança em mim,

na minha capacidade intelectual, nunca duvidou e sempre me estimulou. Assim também com as pessoas antigas do Reinado, sempre me estimularam esse meu desejo de saber, esse meu desejo de leitura, esse meu desejo de conhecimento. Acho que é por isso também que me tornei Rainha, em 2005, quando minha D. Alzira, minha mãe e rainha, faleceu. Pelo desejo de aprender lá no Reinado. Eu sou Rainha de Nossa Senhora das Mercês que lá no Jatobá é a Rainha dos Fundamentos, a Rainha dos Preceitos e a Rainha do Segredo. Então, é uma escola de aprendizado. O Reinado é um reino, mas um reino que te ensina a viver. Para mim, tem sido assim a vida inteira. Tem me ensinado a viver. Tem me ensinado a me regenerar, como quando do assassinato do meu filho. Tem me ensinado a reparar, a curar. E tem me ensinado a tentar também ser uma ponte, uma fonte de regeneração para outras pessoas em termos de reparação e transmissão. Nenhum saber é para ficar dentro de você. Isso aprendi com aqueles que mais admirei no Reinado. Todo saber precisa ser fonte de irradiação, precisa irradiar como um bem, um benefício para o coletivo. E para a gente conseguir fazer isso, temos que ter também essa confiança em nós. E essa fala de Dona Niquinha traduz isso: “Nunca se esqueça de quem você é”.

Mais alguma coisa, meu amor?

Transcrição de áudio e edição por **Valmir Jesus dos Santos**.

Produção de **João Paulo Petronílio**.



Artigo

A ARTE DA DIREÇÃO NO TEATRO TRADICIONAL AFRICANO

THE ART OF DIRECTING IN AFRICAN TRADITIONAL THEATRE

**EL ARTE DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN EL EN
TEATRO TRADICIONAL AFRICANO**

Tekena Gasper Mark
Fabiano Lodi
Revisão: Liliana Junqueira

Tekena Gasper Mark

Departamento de Estudos de Teatro e Cinema (*Department of Theatre and Film Studies*) da Universidade do Estado de Rios (*Rivers State University*), em Port Harcourt, Nigéria; Professor Doutor. Áreas de estudos: direção, teatro e migração, ecocrítica e *performance* digital. Diretor teatral, músico, diretor musical, professor de direção, pesquisador e escritor. Dirigiu diversos espetáculos teatrais e musicais e conta com uma relevante produção bibliográfica. Autor dos livros *Ideas on Directing Experimental Theatre* (2016) e *Directing the Play* (2023), além de dezenas de outras publicações incluindo capítulos de livros e artigos publicados na Nigéria e em países como Inglaterra, Estados Unidos, Quênia e África do Sul.

E-mail: tekenamark@yahoo.co.uk

Fabiano Lodi

Mestre em Teatro pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-2015). Licenciado em Artes Cênicas pelo Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-2009). Desde 2005, dedica-se ao estudo de procedimentos práticos em direção teatral, envolvendo metodologias de treinamento artístico e composição cênica. Diretor teatral brasileiro, pesquisador e professor.

E-mail: fabiano.lodi@gmail.com

Liliana Junqueira

Atriz e arte-educadora brasileira, formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP). Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Mackenzie. Atua como professora de teatro, tradutora e revisora de textos.

E-mail: liliana.junqueira@gmail.com

Resumo

A existência da função artística da direção no teatro tradicional africano sempre foi um assunto controverso entre especialistas de teatro. Se, por um lado, há quem acredite que existe direção no teatro tradicional africano, outros, especialmente os simpatizantes do teatro euro-estadunidense, discordam radicalmente. Essa crença tem como premissa o argumento de que as *performances* tradicionais africanas não apresentam elementos teatrais suficientes para se qualificarem como teatro. No entanto, defendo a posição de que o teatro africano existe e tento localizar o lugar da direção nas *performances* tradicionais africanas. Além disso, analiso o que constitui o teatro africano, seus aspectos *mais* e *menos* favoráveis - comparados com o teatro ocidental euro-estadunidense - e passo a examinar a estética da direção e suas implicações no contexto teatral africano, de modo a fornecer um guia de orientações para quem deseja dirigir ou reinventar *performances* tradicionais africanas com as informações necessárias para isso. Para atingir esses objetivos, emprego, neste artigo, as metodologias de estudo de caso e análise de conteúdo de pesquisa qualitativa. São poucos os estudos sobre a arte da direção no teatro tradicional africano, e mediante essa constatação, apelo à elaboração de mais estudos nessa área para preencher tal lacuna de conhecimento.

Palavras-chave: Direção, Teatro Tradicional Africano, Espaço Cênico, Fluidez, Palcos em Arena.

Abstract

The existence of the director in African traditional theatre has always been a subject of controversy amongst theatre scholars. While some scholars believe that the director exists in African traditional theatre, others, especially Euro-American theatre sympathizers, radically disagree. This belief is premised on the argument that African traditional performances do not have sufficient theatrical elements to qualify as theatre. However, this researcher supports the position that African theatre does exist, and tries to locate the place of the director in African traditional performances. Furthermore, it examines what constitutes African theatre, its advantages and disadvantages, and goes on to examine the directorial aesthetics and implications of directing on the African stage, as this would provide directors who want to direct or reinvent African traditional performances with the necessary information and guide they need. The study employs the case study and content analysis research approaches of the qualitative research method to realize set objectives. This researcher observed that studies on the art of directing in African traditional theatre are few, and therefore calls for more studies to be carried out in this area to fill the knowledge gap.

Keywords: Directing, African traditional theatre, Stage, Fluidity, Arena staging.

Resumen

La existencia de una función artística en la dirección escénica en el teatro africano tradicional siempre ha sido un tema contradictorio entre los expertos del teatro. Por un lado, hay aquellos que creen en una dirección escénica en el teatro africano tradicional, por el contrario, otros son radicalmente contrarios con esta posición - estos últimos son justamente los que simpatizan con el teatro euro-estadounidense. Esta creencia se basa en el argumento de que las representaciones africanas tradicionales no poseen características teatrales suficientes para calificarse como teatro. Sin embargo, defiendo la tesis de que el teatro africano existe, así como intento ubicar el rol de la dirección escénica en las representaciones africanas tradicionales. Además, analizo lo que constituye el teatro africano, sus características más y menos favorables - en comparación con el teatro occidental euro-estadounidense - y examino la estética de la dirección escénica y sus implicaciones en el contexto teatral africano, de manera a proporcionar un guía de orientaciones para aquellos que desean dirigir o reinventar las representaciones africanas tradicionales. Para lograr estos fines, empleo en este artículo las metodologías de estudio de caso y análisis de contenido en investigaciones cualitativas. Son escasos los estudios acerca del arte de la dirección escénica en el teatro africano tradicional, y a través de dicha observación, hago un llamado para la realización de más estudios en este ámbito para que se rellene esta brecha de conocimiento.

Palabras-clave: Dirección escénica; Teatro africano tradicional; Espacio escénico; Fluidez; Escenario en arena.

Introdução à tradução em português do Brasil, por Fabiano Lodi

Após um longo período de negociações e entendimentos com o autor, celebro a publicação deste texto, que agora chega ao público brasileiro interessado em direção. Digo isso especialmente no que tange à contribuição significativa que essa obra pode trazer para ampliarmos as referências sobre o trabalho de diretoras e diretores contemporâneos em África, bem como as discussões sobre processos, técnicas, metodologias e toda sorte de construções

teóricas sobre direção que remontam a centenas de anos atrás, incluindo o período pré-colonial. De modo geral, quem se interessa por desenvolver e aprofundar seus estudos em direção encontra diversos desafios pela frente. As narrativas hegemônicas sustentam reiteradamente que a direção surgiu na Europa, apresentando-se ao longo da história sob diferentes configurações, sendo a mais destacada aquela sob o conceito de *direção teatral moderna*, datado da segunda metade do século XIX para se referir - em linhas gerais - ao trabalho soberano de autoria da encenação. Com isso, traçou-se uma linha na qual era possível identificar o que é direção apenas a partir do conceito europeu e desses marcadores históricos. Isso cria uma resistência expressiva para que proposições distintas das determinações coloniais sobre a função de direção sejam assim nomeadas, restando a elas serem compreendidas enquanto funções análogas, fenômenos ocasionais ou formas diminutas.

Some-se a essas questões um fator crucial para que eu reunisse os esforços em tornar essa publicação uma realidade: a ínfima presença de referências de África nos estudos em artes da cena e a baixa representação numérica de descendentes da diáspora africana exercendo a função de direção no Brasil – este país de maioria negra. Em 2021, eu estava Artista-Docente no curso de Direção da SP Escola de Teatro, em São Paulo/SP, quando tive contato com esse texto pela primeira vez. Movido pelas minhas inquietações como diretor e homem negro e, sobretudo, pela legítima mobilização daquela turma para que tivéssemos referências que não fossem europeias ou ancoradas na branquitude, fui atrás do desconhecido. Aquele desafio significava uma oportunidade singular de, quem sabe, encontrar artistas negras e negros da direção teatral que tecessem reflexões sobre o ofício sob uma perspectiva afrorreferenciada. Nessa busca, encontrei o jovem diretor teatral nigeriano Tekena Gasper Mark e seu texto *The Art of Directing in African Traditional Theatre* (2017). Mark é professor doutor no Departamento de Estudos de Teatro e Cinema (*Department of Theatre and Film Studies*) da Universidade do Estado de Rios (*Rivers State University*), um dos mais completos centros de formação universitária na área das artes da cena, localizado em Port Harcourt, cidade situada numa região litorânea a sudeste da Nigéria. Estudei obstinadamente esse artigo ao longo de todo aquele semestre, partilhando a recém-descoberta em algumas aulas teórico-práticas. O cabedal teórico que

Mark articula em suas análises, bem como as descrições consistentes sobre as variadas nuances da função de direção no teatro tradicional africano em contraponto ao teatro ocidental, foram suficientes para, naquele momento, preencher diversas lacunas do nosso conhecimento sobre teatro e direção, e ainda ampliar nossas referências de diretoras e diretores em África negra.

A partir daquela experiência exitosa na *SP Escola de Teatro*, procurei Mark no intuito de buscar uma aproximação que favorecesse um possível intercâmbio. Foi nesse contexto que o consultei sobre o interesse em ter seu artigo publicado no Brasil, disponibilizando-me para traduzi-lo. Não sem uma série de observações ricamente pertinentes, as quais detalharei nos próximos parágrafos, Mark se mostrou animado e curioso pelo interesse que esse texto poderia gerar entre quem estuda direção no Brasil. Publicado originalmente em inglês no *Journal of Research on Humanities and Social Sciences*¹, esse artigo traz em síntese alguns dos conteúdos por ele desenvolvido em um de seus livros, *Directing the Play* (2023), sem edição em português até o momento. Foi uma forma de tornar pública sua pesquisa, uma vez que o artigo fora publicado antes do livro. De modo que o livro contemplou as pesquisas de maneira mais completa e abrangente, e sabendo que textos em outros formatos tem limitação de caracteres, Mark considera que seu artigo publicado na Nigéria tenha se tornado defasado. Essa foi uma de suas preocupações quanto à publicação no Brasil. Entretanto, Mark autorizou desde que o texto fosse submetido a um processo de reescrita, recebendo um tratamento atualizado na linguagem e viesse acompanhado de notas explicativas para que a leitura pudesse ser facilitada ao público brasileiro. Todo o processo passou sob sua atenta supervisão. Tomei o cuidado de contextualizar a ele todas as modificações realizadas, incluindo as que foram feitas no corpo do texto, bem como a inclusão das notas explicativas e outras alterações que considerei necessárias para que todas as suas considerações fossem atendidas e o material final refletisse sua autoria. Isto posto, cabe a mim apontar e antecipar aqui algumas questões importantes relacionadas às escolhas de Mark e às modificações elaboradas para esta tradução, com as quais vocês irão se deparar ao longo da leitura.

1. Publicação original em inglês: <https://www.iiste.org/Journals/index.php/RHSS/article/view/40145/41290> (NT).

A primeira delas diz respeito à questão de gênero. Salvo em momentos pontuais, o autor não faz diferenciação de gênero. Não entramos em detalhes sobre isso especificamente em nossas conversas, uma vez que no idioma inglês alguns termos contemplam igualmente masculino e feminino, como *director*. Fiz a opção por marcar a tradução assinalando feminino e masculino sempre que a voz do texto é de Mark e sempre que autoras e autores que ele cita o fazem. Mantive a tradução no masculino para os termos cunhados por outras fontes e trechos em que informações históricas dão conta da ausência de mulheres nas práticas artísticas relatadas. Justifico essa escolha, de grafar reiteradamente palavras no feminino, também como forma de firmar um posicionamento frente a um legado de impedimentos históricos da presença da mulher em diversas manifestações das artes da cena, e também por termos - tal como negras e negros - uma baixa representatividade feminina na história da direção. Nesse particular, cabe fazer aqui breves apontamentos sobre a relação entre direção e gênero em África, os quais podem nos situar na compreensão dos devidos contextos em que esta questão aparece ao longo do artigo.

As funções tradicionais do teatro africano eram divididas por gênero, favorecendo os homens na ocupação da direção e nos papéis principais dos elencos devido às estruturas patriarcais da sociedade. As mulheres geralmente participavam do coro, dos cantos e de rituais específicos nas apresentações, mas raramente ocupavam posições destacadas ou consideradas de liderança. Algumas culturas permitiam que as mulheres desempenhassem funções específicas, como contadoras de histórias ou praticantes de rituais. No entanto, essas funções não se traduziam diretamente como direção, entendida conforme a moderna literatura teatral do Ocidente, mas contribuíam significativamente para a direção artística. Com o aumento da conscientização sobre a igualdade de gênero e como fruto do desdobramento das práticas teatrais tradicionais, começaram a surgir diretoras no teatro africano moderno e contemporâneo, tanto reinterpretando antigas tradições quanto criando novas formas. Apesar disso, elas seguem enfrentando barreiras sociais e culturais, como o acesso limitado a recursos e a resistência enraizada em ambientes onde transformações desta natureza raramente ocorrem. Algumas expoentes

contemporâneas da direção em África incluem Patience Gamu Tawengwa (Zimbábue), Sylvaine Strike (África do Sul) e Lydia Kojo-Adu (Gana).

Outra questão importante para se destacar diz respeito ao fato de o autor ter escrito o artigo original utilizando a terceira pessoa do singular para se referir a ele mesmo. Nesta tradução, concordamos em assumir essa voz em primeira pessoa do singular: uma forma de posicionar o autor do conhecimento produzido, ou ainda, de não o ocultar. E, finalmente, Mark nem sempre especifica em sua escrita que seus relatos se referem a manifestações ancestrais das artes da cena no recorte territorial e histórico pertinente à Nigéria. Digo isso pelo fato de que o uso da palavra África, no artigo, não dá conta necessariamente da dimensão das práticas recorrentes no continente, senão apenas da Nigéria. Porém, Mark evoca tanto referências de seu país quanto de estudos euro-estadunidenses em suas reflexões, e talvez por esse motivo seja relevante usar a palavra África como um marcador importante da origem continental de algumas fontes de saberes. Sendo essa a opção do autor, compreendendo-a e concordando com ela, mantivemos dessa forma na tradução.

Feitas as considerações, concluo esta breve introdução agradecendo ao autor Tekena Gasper Mark por me permitir traduzir e reescrever seu artigo apresentando esta versão em português do Brasil, e por todo o apoio entusiasmado ao projeto. Ao Marcus Vinicius Maello, pela tradução do resumo para o idioma espanhol. E à Liliana Junqueira, que assina as revisões da tradução e da ortografia em português, com seu trabalho sempre impecável e sem o qual essa publicação simplesmente não existiria. Desejo fortemente que este artigo possa alcançar todas as pessoas interessadas nos estudos contemporâneos sobre as artes da cena, cumprindo seu papel ao problematizar a historicidade hegemônica da direção, ancorando os saberes (nem sempre novos) que agora chegam até nós. Que seja fonte de inspiração e referência para artistas negras e negros do Brasil, para que mais e mais possamos partilhar com alegria e consistência intelectual o nosso legítimo lugar no mundo. E modificar os números, os parâmetros de referência, o imaginário social e cultural, convertendo em equidade a abissal diferença racial e de gênero que ainda teima em se perpetuar na direção.

Introdução

A palavra *direção* tem recebido diversas definições por especialistas de teatro, adquirindo inúmeros significados ao longo do tempo. Inih Ebong descreve a direção como “uma atividade de bastidores feita entre a diretora/o diretor e sua equipe para criar, na reclusão ‘privada’ do teatro, e longe dos olhares curiosos e indiscretos do público, a beleza tridimensional da criação que poderá ser vista em cena” (EBONG, 2001, p.27).

Robert Wills define direção como um processo de transformação de uma visão pessoal em *performance* pública. Isso significa, portanto, que a diretora/o diretor tenta converter sua visão pessoal em uma realidade cênica diante do público usando recursos humanos e materiais (WILLS, 1976). Johnson concorda com essa posição quando observa que dirigir é uma atividade tanto intelectual quanto criativa da cena, que envolve o gerenciamento da equipe artística e dispositivos para moldagem deliberada de uma visão percebida, em sua forma mais sublime (JOHNSON, 2003). Bell-Gam descreve a direção como a interpretação auditiva ou visual de um texto ou roteiro teatral que é feita pela diretora/pelo diretor (BELL-GAM, 2007). Para Oga, é a arte de harmonizar as contribuições de diversos colaboradores artísticos envolvidos em uma produção teatral, que se manifestam nas seguintes áreas: dramaturgia, atuação, cenografia e cenotécnica, iluminação, figurino, maquiagem, adereços e sonoplastia/efeitos sonoros. Portanto, o trabalho da direção envolve a interpretação criativa de um texto ou roteiro teatral por uma diretora artística/um diretor artístico junto à sua equipe, para apresentar uma peça na presença de um público, em um determinado local e em um determinado momento (OGA, 2007).

A direção teatral é um fenômeno relativamente novo do final do século XIX e início do século XX, e ainda está em desenvolvimento. A função da direção começou a receber atenção especial durante a Era Moderna, saindo de um lugar insignificante para alçar uma posição de grande respeito no teatro. Antes disso, na Grécia Antiga, o *Choregus* (o líder do coro) era quem dirigia as peças e se encarregava de coordenar o canto e o movimento. Bell-Gam complementa essa visão ao dizer que, no teatro grego antigo, o diretor era chamado de *Didaskalos*, que traduzido para o inglês significa *professor*. O “produtor” do

Choregus também era diretor. Naquela época, os dramaturgos tinham a responsabilidade de encenar suas peças e também fazer o *casting*, sozinhos. Esta tradição prosseguiu até os tempos romanos. Na Era Medieval, era o Mestre dos Segredos (especialista em efeitos especiais) quem coordenava as produções. Mais tarde, durante a Renascença, surgiram os Atores-Gerentes, que geralmente eram os seniores de uma trupe. A estes cabia a responsabilidade de escolher a obra, encená-la, bem como gerenciar a companhia (BELL-GAM, 2007).

No entanto, a direção teatral moderna começou no século XIX, com o Duque de Saxe-Meiningen, que era essencialmente um pintor e cenógrafo (CLURMAN, 1972). Meiningen era conhecido pela unidade nas suas produções. Foi ele quem estabeleceu, no elenco das peças, a ideia de conjunto², coordenando diversas atividades em uma companhia, de modo que uma impressão unificada pudesse ser criada – uma *performance* total. Isso marcou o início da direção moderna e deu origem a uma miríade de estilos e abordagens de direção atualmente.

Tipos de Diretores

Existem três tipos de diretoras/diretores, que Oscar Brockett, Cameron e Hoffman e Wilson têm identificado. O primeiro tipo segue fielmente o roteiro para chegar à visão da autora/do autor do texto e é conhecido como *Diretor Servil*. Para Cameron e Hoffman, esse tipo de diretora/diretor é servil porque reconhece, aceita e segue a dramaturga/o dramaturgo como seu mestre. Esse tipo de diretora/diretor dificilmente consegue se desvincilar do roteiro. Em vez disso, ela/ele obedece cegamente às instruções da dramaturga/do dramaturgo e, se tiver dúvidas, vai consultar e discutir com ela/ele para solucionar. O segundo tipo é conhecido como *Diretor-Autor*³. Como observa Johnson, é a diretora/o diretor que se relaciona com um roteiro de forma significativa a ponto de usá-lo como mais uma matéria-prima para a criação. Se mantém com bastante fluidez, independência e espírito

2. No original: *ensemble* (NT).

3. No original, *Auteur Director*. Em português, frequentemente o termo em francês *auteur* também é usado para se referir a diretoras e diretores que assinam a encenação, imprimindo seu ponto de vista artisticamente concebido (NT).

criativo de prontidão para contribuir com acréscimos ou subtrações ao texto, não hesitando em fazê-lo, na tentativa de reforçar ou potencializar a visão concebida para a encenação (*apud* JOHNSON, 2003). David Cook a/o descreve como aquela diretora/aquele diretor particular que possui um estilo característico e reconhecível, considerado a autora/o autor principal de um filme ou, neste caso, de uma produção teatral. Ao contrário do primeiro tipo de diretora/diretor, que apenas expressa no palco a visão de outra pessoa, o *diretor-autor* se interessa pela experimentação com técnicas, forma e conteúdo. A marca registrada dos *diretores-autores* é que:

- Retornam repetidamente ao mesmo assunto.
- Habitualmente abordam uma determinada temática psicológica ou moral.
- Empregam um estilo recorrente.
- Se apegam a um gênero específico.
- Demonstram qualquer combinação dos itens acima (COOK, 2004).

O terceiro tipo de diretora/diretor é o que Milly Barranger descreve como o inverso do *diretor-autor* e se torna servidora/servidor ou coordenadora/coordenador de um grupo de atuantes, de modo que sua visão da peça deixa de ser a mais importante e se abre muito mais às sugestões, críticas e incentivos do grupo. Esse tipo de diretora/diretor é chamado de *Diretor Colaborativo*.

Nas palavras de Barranger:

Este método orgânico envolve diretor e atores trabalhando juntos em ensaios para desenvolver movimentos, gestos, relações entre personagens, imagens e interpretações dos textos. Ao invés de iniciar os ensaios com ideias totalmente predefinidas, o diretor observa, escuta, sugere e seleciona enquanto os atores ensaiam a peça (BARRANGER, 1991, p.98).

Esse estilo de abordagem colaborativa para a direção é comum entre diretores experimentais como Bertolt Brecht, Peter Brook, Richard Schechner, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, Joseph Papp e muitos outros.

É importante notar que, enquanto os já identificados três tipos de diretoras/diretores existem no teatro literário, no qual as peças representadas são escritas de acordo com os princípios convencionais de composição

e representação dramática, há outro grupo de diretoras/diretores em África, que pode não possuir formação em direção ou ter qualquer educação formal nas artes da cena, mas são responsáveis pela organização e realização de performances tradicionais. Esse grupo de diretoras/diretores é conhecido como *Diretor de Teatro Comunitário/Tradicional*. São lideranças ou dirigentes de grupos tradicionais ou culturais que desempenham a função de supervisionar, garantindo que os ensaios destes grupos sejam realizados e que as apresentações sejam bem-sucedidas. Musa (2002), citando a situação nigeriana, afirma que as diretoras/os diretores desses grupos dificilmente se dão conta da nomenclatura diretora/diretor de teatro. Elas/Eles são líderes, dirigentes de festivais tradicionais, organizam os espetáculos relacionados com a comunidade e os entretenimentos sociais, e todas as formas de performances culturais. Sua posição de liderança comunitária frente aos festivais e apresentações culturais lhes é imposta como resultado de sua descendência ou atividade social exercida. Em alguns casos, são líderes espirituais que têm de organizar performances rituais para a edificação e bem-estar sociais.

Em que pese não haver registros escritos sobre a data exata de início ou da origem do *diretor de teatro comunitário/tradicional*, estas/estes são facilitadores e organizadores da maioria dos festivais tradicionais e espetáculos culturais nigerianos, cuja origem pode ser traçada desde o período pré-colonial. Um exemplo é Ologbin Ologbojo, do *Teatro Tradicional Itinerante Alarinjo Yorubá*, que fundou seu próprio teatro, deu instruções a um escultor para esculpir para ele, contratou os serviços de um figurinista, dirigiu improvisações, bem como tratou de harmonizar os esforços de outros colaboradores do espetáculo. Outro é o Mestre Baterista⁴ na performance *Nji-Owu*⁵, de Opobo, no estado de Rios, Nigéria, cuja principal função é organizar, controlar, gerenciar, disciplinar, explicar, motivar, inspirar, ditar e comandar todos os membros da trupe cultural para garantir uma performance de sucesso (MUSA, 2002).

-
4. No original: Akwafaribo (NT).
 5. A performance *Nji-Owu* surgiu nos anos 1870 em Opobo, um reino Ibani-Ijaw no estado de Rios, na Nigéria. Ao longo do texto, o autor detalha procedimentos utilizados no processo criativo, bem como as relações entre os diversos elementos da encenação. Para auxiliar na visualização do que seja uma performance *Nji-Owu* para quem não a conhece, o autor recomenda este vídeo, cuja gravação ocorreu em 2022: <https://fb.watch/pca0HDb9R0/> (NT).

Personas da Diretora/do Diretor

A diretora/O diretor deve ter um bom conhecimento das artes da cena. Sua posição de liderança do braço criativo e artístico do teatro faz dela/dele alguém capaz de todos os ofícios, não tendo maestria em nenhum deles⁶. Corroborando esta posição, Susan Cole em seu livro intitulado *Diretores em Ensaios*⁷, identificou alguns atributos da diretora/do diretor de teatro, entre eles:

Figura Paterna, Mãe, Pai Ideal, Professor, Fantasma, Presença Invisível, Terceiro Olho, Voyeur, Ego ou Superego, Líder de uma Expedição para um Outro Mundo, Capitão Autocrático de Navio, Manipulador de Bonecos, Escultor/Artista Visual, Parteira, Amante, Parceiro de Casamento, Treinador de Equipe Atlética, Curador do Espírito Democrático, Psicanalista, Ouvinte, Audiência Substituta, Autor, Jardineiro/Gradeador⁸, Observador, Recuperador Irônico do Olhar Maternal (COLE, 1992, p.5).

Na mesma linha, Bell-Gam afirma que as qualidades óbvias da direção incluem instruir, aconselhar, explicar, ensinar, motivar, inspirar, escutar, criar, elaborar, encorajar, controlar o tempo, preparar cronogramas, gerenciar e organizar. Como tal, todas estas qualidades devem estar presentes se a realizadora/o realizador pretende atingir os objetivos que definiu com a sua equipe de produção (BELL-GAM, 2007). Para Harold Clurman, o diretor deve ser um organizador, um professor, um político, um detetive psíquico, um analista leigo, um técnico, um ser criativo. Idealmente, deveria conhecer sobre literatura teatral/dramaturgia, atuação, psicologia do ator, artes visuais, música, história e, acima de tudo, entender as pessoas e inspirar confiança, o que significa que deve ser um “grande amante” (CLURMAN, 1972, p.14). As observações acima ilustram os motivos pelos quais a função da direção é tão complexa e cheia de tarefas. Na opinião de Musa, se a diretora/o diretor não consegue dançar adequadamente, então precisa saber da relevância artística das várias danças predominantes em seu ambiente e a relevância delas para seu repertório. Se não pode cantar melodiosamente, deve entender a música e saber quando melodias e tons discordantes devem ser corrigidos. Como diretora/diretor de arte, também deve saber a relevância da cor para

6. No original: *jack of all trades but a master of none* (NT).

7. No original: *Directors in Rehearsal* (NT).

8. No original: *Harrower/Gardner* (NT).

seus vários conceitos teatrais. Caso não tenha nenhuma formação em figurino e maquiagem, deve ser uma colaboradora interessada/um colaborador interessado e uma conselheira/um conselheiro disponível (MUSA, 2002).

Além disso, uma diretora/um diretor deve ser lógica/lógico ao tomar decisões e não se basear em sentimentos porque estes podem prejudicar a produção.⁹ Deve aprender a ter uma disposição calorosa para lidar com quem está trabalhando. Deve ter disciplina, ser regular, consciente do tempo e pontual nos ensaios. Deve ter boas habilidades de escuta e observação. Deve ser modesta/modesto. Falando sobre modéstia, Oga afirma que essa é uma das qualidades marcantes de uma boa diretora/um bom diretor. No entanto, é importante notar que tal modéstia não deva significar estupidez. A diretora/O diretor pode receber sugestões, comentários e opiniões nos momentos apropriados. Mas em hipótese alguma deve permitir que atrizes/atores ou outras trabalhadoras/outros trabalhadores teatrais usurpem seu papel. Deve ter altas habilidades cognitivas e intuitivas, ser inteligente, capaz de inspirar confiança ao elenco, ter diplomacia, imaginação, criatividade, possuir as competências necessárias à gestão dos recursos humanos e materiais do teatro. Deve aprender e saber como administrar o tempo, ser paciente, flexível e também respeitável¹⁰. Deve estar familiarizada/familiarizado com as produções teatrais, com disposição para aprender, de prontidão para aceitar correções e desafios e confiar em si próprio. Deve saber quando se impor, ser boa/bom em relações públicas e possuir o sexto sentido (OGA, 2007).

Teatro Tradicional Africano

O teatro tradicional africano diz respeito às formas de entretenimento e nuances teatrais que existiam antes da colonização em África pelos europeus.

9. Nesta frase, o autor destaca o cuidado que a diretora/o diretor deve cultivar a fim de evitar tomadas de decisões unicamente fundamentadas no calor do momento, pois em se tratando de um parâmetro fortemente oscilatório, os sentimentos podem ser equilibrados ou compensados pelo exercício complementar do raciocínio lógico, de modo que ambos se favoreçam mutuamente (NT).
10. No original: *authoritative*. No contexto da frase em que foi empregada pelo autor, a palavra *authoritative* complementa a habilidade indicada de ser flexível, diferenciando-se, portanto, do seu sentido combativo que remete às condutas tirânicas e despóticas que caracterizaram artistas de direção na era moderna (NT).

Para Krama, o teatro tradicional africano é uma expressão do povo, das instituições e das experiências sociais comunitárias africanas. Os festivais tradicionais e culturais também fazem parte do teatro tradicional africano (KRAMA, 2000). Conforme observado por Ebo, comentando sobre a situação nigeriana, o teatro ao vivo na Nigéria é tão antigo quanto a sociedade nigeriana, porque o teatro pré-colonial, enraizado na antiguidade do povo, era um teatro ao vivo. O teatro tradicional africano se manifestava nas festas populares, cerimônias de iniciação, dança, mímica e outros rituais que marcaram o nascimento e a morte de cada africano (EBO, 2012).

Características do Teatro Tradicional Africano

1. O teatro tradicional africano se originou de práticas ritualísticas, tal qual o teatro grego. Os locais das apresentações incluem santuários, cemitérios, florestas, etc., onde são realizados ritos e outras cerimônias tradicionais.
2. Conforme observado por Bakery, o teatro tradicional africano não se limita exclusivamente aos ritos e festivais, mas em atividades seculares na forma de contação de histórias, bem como em uma variedade de gêneros. Poderia envolver não somente simples narrativas, mas também encenações dramáticas representadas por uma/um *performer* com quem o público se envolve, aclamando-a/aclamando-o com seus aplausos e gargalhadas (*apud* KRAMA, 2000).
3. O teatro tradicional africano não tem apenas conteúdos rituais, mas também narrativas e reencenações de mitos e histórias.
4. O teatro tradicional africano é dividido em formas seculares e sagradas. As formas sagradas são ligadas a cerimônias de culto nos contextos de suas origens, incluindo ritos de passagem e propiciação¹¹. As performances sagradas geralmente são fechadas para pessoas de fora, enquanto as formas seculares servem a propósitos duplos: ainda podem estar ligadas aos rituais e cerimônias de adoração, mas podem também ser realizadas fora deste contexto. A maioria das formas seculares são mitos e lendas oriundas dos ritos e de processos vitais (KRAMA, 2000).
5. O teatro tradicional africano floresce na natureza comunitária de sua sociedade. Não procura alienar o indivíduo, como ocorre comumente no teatro ocidental, mas se esforça por reintegrar o indivíduo na comunidade. Desta forma, o teatro africano prospera na existência comunitária.

11. Rituais que envolvem sacrifício ou a oferta de algo para agradar divindades ou forças sobrenaturais (NT).

6. A estrutura do teatro africano é cíclica e não linear, como é evidente nas estruturas teatrais ocidentais. O teatro ocidental, em termos de estrutura, termina no desfecho, que pode alienar o indivíduo e a comunidade. No entanto, o teatro africano se estende à reincorporação expressa nos festejos e jogos conviviais que celebram a união comunitária, apesar da extensão da morte ou derrota. O teatro africano tem uma estrutura tridimensional de abertura (separação), *performance* ou ação (limiar) e *gamos*¹² ou resolução (reincorporação), que se estende além dos limites estruturados de tempo, localização espacial e teoria (KRAMA, 2000).
7. O teatro tradicional africano se ampliou para um teatro moderno em duas categorias: *Teatro Popular Comunitário*¹³ e *Teatro Literário*. O teatro popular comunitário enquanto gênero de teatro africano se desenvolveu a partir de ritos seculares e prospera mais nos centros urbanos. Baseia-se fortemente na tradição oral e nos festejos. Na Nigéria, foi popularizado por artistas como Hubert Ogunde¹⁴ (1916-1990) e Duro Ladipo¹⁵ (1931-1978). *Alarinjo* e os teatros de formas animadas *Kwagh-Hir*, *Khana* e *Bornu* são exemplos de teatro popular comunitário. Já o teatro literário é um gênero teatral africano reproduzido a partir dos modelos de teatro europeus, em termos de conteúdo e estrutura. Os temas vão desde adaptações de histórias europeias à exploração de contos populares africanos (KRAMA, 2000).
8. Os elementos do teatro africano incluem: Rituais (libações, festivais, magia, feitiço, mascaramentos), Substitutos da Fala (cânticos, orações, canções, enigmas e encantamentos), Sons Instrumentais (sinais, flautas, tambores, sinos, chocalhos etc.), Trajes (máscaras, escabelos, peles, armas, roupas, animais vivos, tatuagens, escarificações etc.), Percussões, Plateia, Artistas da Cena, Deuses etc. (KRAMA, 2000).

12. Palavra grafada desta maneira no original, sem que tenhamos localizado um termo equivalente em português brasileiro. Consultado, o autor enfatizou a importância do *gamos* como parte desta estrutura tridimensional do teatro tradicional africano em que a experiência não se encerra quando a *performance* acaba. Ao contrário, ela promove um senso de pertencimento e reincorporação comunitária que é cílico. Diferente da experiência proporcionada pelo teatro ocidental hegemônico ao se valer de uma estrutura temporal linear, com começo, meio e fim definidos e que pode isolar o indivíduo ao desconectá-lo da experiência quando ocorre o desfecho (NT).

13. No original: *Popular or Folk theatre* (NT).

14. Ator nigeriano reconhecido como fundador da primeira companhia de teatro contemporâneo do país, cujo trabalho esteve intimamente vinculado com o teatro tradicional itinerante *Alarinjo Yorubá* (NT).

15. Aclamado dramaturgo nigeriano da era pós-colonial, expoente da cultura Yorubá ao retratar os mitos e a cultura, bem como escrever seus textos unicamente neste idioma (NT).

9. Lendas e mitos são elementos fortes do teatro tradicional africano. As lendas são histórias sobre personagens históricos transmitidos pela tradição e nas quais muitos acreditam, mas que não podem ser provadas como verdadeiras, enquanto os mitos são contos sobre um herói ou o início da história de um povo, geralmente envolvendo seres e eventos sobrenaturais. Certas atividades ou acontecimentos se tornam mitos ou referências quando se tornam obsoletos.
 10. O público do teatro tradicional africano faz parte do espetáculo (público-participante). É formado por membros da comunidade, que contribuem para a criação da *performance*. O estilo de atuação no teatro tradicional africano pode ser chamado de *teatro festivo*¹⁶. Ola Rotimi, um renomado diretor de teatro e dramaturgo nigeriano, usou esse termo para descrever seu estilo de encenação, que visa reencenar as experiências comunitárias africanas.
 11. Embora, no teatro tradicional africano, a área de atuação seja definida pela natureza do espaço, o fluxo dos ritos define notadamente o lugar do elenco e do público. É possível definir a área do público a partir do que acontece em cena, mesmo que não haja uma visível separação entre estes espaços.
 12. Artistas da cena no teatro tradicional africano incluem seres humanos, seres espirituais e o público.¹⁷ Quanto aos seres humanos, como observado por Krama, não há limitação em termos de número ou gênero, pois tanto as atrizes quanto os atores desempenham papéis complementares. O Sumo Sacerdote¹⁸ ou um papel principal pode ser feito por um homem ou uma mulher, dependendo do papel e da natureza da *performance*. Nos ritos *Gbogo Ko* e *Iria*, de Ogoni, *Kalabari* e *Abua*, na Nigéria, os papéis femininos são proeminentes. Nas apresentações de máscaras, embora os homens sustentem estes objetos, as mulheres podem ser as assistentes ou dançarinhas.
-
16. No original: *festival theatre*. Assim como reiterado pelo autor deste texto, o diretor nigeriano e professor Dr. Odiri Solomon Ejike, da Universidade de Delta, publicou um estudo analisando as características do trabalho de Ola Rotimi como encenador, em que são explicitadas a presença dos elementos tradicionais Yorubás, a exemplo de festividades, rituais e celebrações no conjunto da obra cênica, incluindo aí o estilo de atuação. Para mais informações, acessar: EJEKE, Solomon Odiri. **Aesthetic dimensions of Ola Rotimi's theatre**. International Review of Humanities Studies, Vol. 6, nº 2, pp. 677-686, 2021. Disponível em: <https://scholarhub.ui.ac.id/cgi/viewcontent.cgi?article=1130&context=irhs>. Acesso em 21 de dezembro de 2023 (NT).
17. O autor diferencia seres humanos, espirituais e o público entendendo as singularidades da função de cada um deles e os papéis que desempenham nas *performances* do teatro tradicional africano (NT).
18. Principal figura religiosa em uma comunidade, responsável pela mediação entre os mundos terreno e espiritual. Protege e transmite às gerações seguintes os conhecimentos sagrados, rituais e histórias orais, além de presidir cerimônias importantes e ritos de passagem, como nascimentos, casamentos, funerais e festas sazonais (NT).

Estão incluídos ainda: dançarinos, bateristas, porta-máscaras, grupos corais e o público. Em alguns momentos, há uma fluidez na distinção entre público e artistas em destaque. O público pode se juntar à dança ou invadir a área de apresentação para aplaudir, dar gorjetas¹⁹ ou presentear as/os artistas. Neste ponto, pode ser difícil distinguir quem é quem, entre espectadoras/espectadores e *performers* reais. Quanto aos seres espirituais, as deusas/os deuses, acredita-se que estas/estes também estejam ativamente presentes em cena. Ocasionalmente, as deusas/os deuses se tornam fisicamente visíveis pela presença de uma máscara ou totem, e às vezes ficam invisíveis e se manifestam apenas por meio de sinais ou de médiuns, como os Sacerdotes. Estão incluídos aqui as deusas/os deuses e ancestrais, e isso explica o motivo pelo qual certos movimentos feitos pelas/ pelos artistas podem ser atribuídos à influência das deusas/dos deuses e espíritos, os quais estão presentes no evento. O público é formado pelas pessoas que se reúnem para assistir à *performance* sem participar delas (público nominal), por quem participa ativamente (público-participante) e pelo público espiritual, que representa deusas/deuses e ancestrais, que se acredita estarem ali presentes supervisionando a *performance* (KRAMA, 2000).

13. O espaço cênico do teatro tradicional africano varia de acordo com o tipo de apresentação. Segundo Krama, o espaço pode ser aquático, como na maioria das exibições, um acampamento isolado ou florestas para iniciados. O lugar da *performance* tem um significado especial e venerável na maioria das apresentações, que são feitas em santuários, em áreas de lazer²⁰ ou na rua. A arena, que é o ponto de encontro central, geralmente abriga o santuário da divindade suprema que reúne a comunidade para propiciação, julgamento ou entretenimento. Este espaço pode ser um santuário familiar ou composto, e simboliza a relação entre os principais grupos sociais, seus ancestrais e os canais de comunicação entre humanos (KRAMA, 2000).
14. O teatro tradicional africano tem quatro tipos de espaços cênicos: Espaço Fluido, Espaço Costeiro, Avenida e Palco em Arena. **Espaço Fluido:** derivado do espaço aquático, comum neste tipo de *performances*, em que a água é uma área de atuação conveniente. Nesse tipo de espaço, as/os *performers* ficam submersas/submersos na água enquanto flutuam as máscaras que carregam deixando-as

19. No original: *paste money* (NT).

20. No original: *playground*. O autor emprega este termo para se referir a espaços comunitários geralmente localizados em áreas com natureza e vista para paisagens, públicos e abertos, que no Brasil seriam equivalentes aos utilizados como parques, praças, espaços do brincar, para encontros sociais e outros divertimentos. Há três entradas deste termo no texto, todos eles traduzidos desta forma (NT).

bem visíveis para o público. **Espaço Costeiro:** trata-se de outra derivação do espaço aquático, em que a orla costeira da praia se torna um espaço cênico. Uma característica estética essencial do espaço fluido é o movimento dos artistas mascarados vindos deste espaço até a costa litorânea à beira da praia, para onde os artistas se deslocam. **Avenida:** é a rota pela qual as/os artistas passam para a arena, seja por uma avenida, uma rua ou outra via. As/Os artistas se apresentam com o público em pé em ambos os lados do percurso. Normalmente, este é um espaço flexível. **Palco em Arena:** o palco em arena ou teatro de arena é um espaço comum nas apresentações tradicionais de teatro africano. A arena é geralmente um local ancestral de encontro que abriga o santuário ou o comércio²¹. Ele se transforma em um espaço cênico quando o público envolve as/os artistas numa formação circular. O santuário pode ser a única estrutura permanente da arena (KRAMA, 2000).

15. O teatro tradicional africano prospera no conceito de “teatro total”. Isso porque o teatro tradicional africano retrata experiências compartilhadas da vida comunitária, suas instituições, os valores e relações essenciais para que se perpetuem. A ideia de teatro total significa uma apresentação teatral que conjuga todos os elementos do teatro em uma *performance* final. Dá menos atenção ao texto escrito e dá mais ênfase ao uso de todos ou a maioria dos elementos teatrais, como música, dança, canto, história, mímica, exibições, figurino, maquiagem, efeitos especiais, percussão etc.

Aspectos mais favoráveis do Teatro Tradicional Africano²²

16. O espaço cênico no teatro tradicional africano favorece as espectadoras/ os espectadores porque rompe com a separação convencional entre artistas e público. Portanto, as espectadoras/os espectadores são participantes ativas/ativos durante as apresentações.
1. Ao contrário das convenções espaciais vistas no teatro ocidental, no teatro tradicional africano as *performances* acontecem tanto na terra quanto na água, como visto no espaço aquático.
2. O espaço cênico no teatro tradicional africano permite muita flexibilidade em termos de natureza e de uso do espaço, já que a maioria das apresentações ocorre nos palcos em arena e podem

21. No original: *market* (NT).

22. No original: *Advantages of African Traditional Theatre*. Como alternativa aos binômios *vantagem* e *desvantagem*, proponho *aspectos mais e menos favoráveis*, já que o autor elabora estas listas em itens traçando relações comparativas entre o teatro tradicional africano e elementos do teatro ocidental hegemônico (NT).

não precisar do uso de cenários luxuosos. Em alguns casos, um santuário pode ser a única estrutura permanente e, geralmente, elenco e público podem ter que se deslocar de um local para outro.

3. O espaço cênico no teatro tradicional africano não é um edifício teatral convencional ou uma estrutura construída, para a qual as espectadoras/os espectadores devem pagar uma quantia estipulada antes de serem admitidos. É um espaço acessível a todas/todos na comunidade, apesar de que na maioria das *performances* africanas as mulheres não têm permissão para participar. No entanto, as criações se originam e pertencem a todas/todos da comunidade.
4. Em termos de encenação, posso argumentar que as apresentações de teatro tradicional africano são mais baratas de financiar do que as produções teatrais convencionais, já que a maior parte da parafernália necessária para as apresentações são fornecidas pelos moradores locais, como madeira, bambu, palmeira ráfia, lama, palha e vime etc.

Aspectos menos favoráveis do Teatro Tradicional Africano²³

1. O espaço cênico do teatro tradicional africano rompe com a separação convencional entre artistas e público, consequentemente, pode ser difícil distinguir espectadoras/espectadores daquelas/daqueles que são as/os reais artistas da cena.
2. O espaço cênico no teatro tradicional africano pode não resistir às condições adversas do ambiente devido à natureza dos materiais de que são compostos. Eventos climáticos como chuva e harmatão²⁴ podem impactar negativamente o local da apresentação, especialmente se o lugar for um cemitério, uma área de lazer ou se estiver às margens de uma rodovia.
17. O teatro tradicional africano não dispõe das comodidades proporcionadas pelas edificações teatrais convencionais, especialmente os bons assentos, equipamentos de iluminação, ar condicionado etc., que ajudam a garantir o conforto das espectadoras/dos espectadores. Nas apresentações tradicionais de teatro africano, espera-se que o público permaneça de pé ou se desloque seguindo as/os artistas conforme a apresentação se desenvolve, enquanto algumas pessoas podem se retirar e buscar abrigo nas construções circundantes, em árvores etc.

23. No original: *Disadvantages of African Traditional Theatre*. Cf. nota 22 (NT).

24. Evento climático que cobre boa parte da África Ocidental, sendo caracterizado por ventos quentes e secos carregados de areia, que são formados na região do deserto do Saara e sopram em direção ao Oceano Atlântico (NT).

1. O espaço cênico no teatro tradicional africano não é projetado para acomodar peças teatrais convencionais, embora seja adequado para apresentações improvisadas, caso em que o diretor pode ter que adaptar a *performance* para se adequar ao local.
2. O teatro tradicional africano não pode ostentar a existência de artistas profissionais com formação ou de cenógrafas/cenógrafos que atendem a todas as necessidades da produção. No entanto, algumas pessoas exercem essas funções e podem atuar em nível local.

Índices de direção e suas implicações sobre o espaço cênico no Teatro Tradicional Africano

Em África, surgiram controvérsias sobre o lugar do diretor no teatro tradicional africano. Enquanto alguns acreditam que existe direção, outros são da opinião contrária, baseados na crença de que as *performances* tradicionais africanas não se qualificam como teatro. Adeoye (2010) observa que estudiosos do teatro como Nzewi (1979), Adedeji (1981), Amankulor (1981), Akinwale (2000), Ejike (2000), Bakare (2002), Ogundeji (2003), Bell-Gam (2003), Johnson (2001 e 2003), Musa (2002 e 2006) e outros defendem a ideia de que a direção está presente de forma proeminente no teatro tradicional africano. Já Finnegan (1970), Echeruo (1971), Gbilekaa (2000) e outros discordam radicalmente. Apoiando a existência do diretor em *performances* tradicionais africanas, Bell-Gam argumenta que o Mestre Baterista²⁵ também é diretor, já que usa a bateria para influenciar, detectar o tempo e pontuar a *performance Nji-Owu*, de Opobo, no estado de Rios, Nigéria (BELL-GAM, 2003). Adedeji, falando sobre Ologbin Ologbojo, fundador do teatro Alarinjo, observa que:

Ologbin Ologbojo fundou o teatro Alarinjo. Adorador de Obatalá e do clã Obá, afirma-se que foi por causa do seu filho híbrido²⁶, Olugbere Agan, que ele estabeleceu o teatro como parte permanente dos entretenimentos da Corte. Para lançá-lo, Ologbin Ologbojo conseguiu com que o mestre escultor Olojowon esculpisse uma máscara facial de madeira e Alaran Ori, o figurinista, construísse uma série de roupas. Com isso, Olugbere

25. A função de direção conferida ao Mestre Baterista na *performance Nji-Owu* não pode ser exercida por mulheres, sendo, portanto, reservada exclusivamente aos homens (NT).

26. Segundo o que se acredita na tradição do teatro Yorubá, Olugbere Agan era enteado de Ologbin Ologbojo. O garoto nasceu híbrido, sendo metade símio e metade humano. E a única maneira de encobri-lo era disfarçando-o com o uso de máscaras (NT).

Agan fez carreira como ator das *performances* itinerantes²⁷. O próprio Ologbojo fazia as vezes do animador ou dramaturgo mascarado²⁸, que dirigia as improvisações enquanto os *Akunyungba*, rapsodos do palácio, providenciavam os cantos corais (ADEDEJI, 1981, p.223-224).

A descrição das funções de Ologbin Ologbojo feitas acima correspondem a algumas das atribuições de uma diretora/um diretor, visto que existiam diretores-dramaturgos no período clássico da história do teatro ocidental, que não apenas criavam as histórias de suas peças, mas também cuidavam do gerenciamento e da encenação de suas produções, nas quais também participavam como atores. Concordo, portanto, com a posição de que existe direção no teatro tradicional africano. Além disso, alguns estudiosos dizem que na maioria das apresentações tradicionais africanas o papel de diretora/diretor é desempenhado pelo coreógrafo, mestre baterista ou por um membro mais antigo da trupe. Bell-Gam, em um artigo intitulado *Akwafaribo: The Directorial Function of the Master Drummer in Nji-Owu Performance of Opobo*, afirma que o Mestre Baterista é um legítimo diretor em seus domínios na *performance* e argumenta que a organização de grupos culturais não é um fenômeno novo na história das comunidades rurais nigerianas. Muito antes do advento da colonização europeia, havia nestes locais uma variedade de grupos culturais e esses grupos tinham pessoas responsáveis pela coordenação deste trabalho. No estado de Benue, na Nigéria, este diretor²⁹ recebe o nome de *Kwagir* pelo povo Tiv. Entre os Ibos, de *Isi egwu*. Os Ibibios chamam de *Akwa uneg*, os Isokos de *Osu*, os Kalabaris de *Kuku faribo lyala*, enquanto na cidade de Opobo, de *Akwafaribo* (BELL-GAM, 2003).

Segundo Bell-Gam, a principal função do Mestre-Baterista é organizar, controlar, gerenciar, disciplinar, explicar, motivar, inspirar, ditar e comandar todos

27. No original: *actor and strolling player*. Conceito sobre uma vertente da arte da atuação que se aproxima, no Brasil, do que poderíamos chamar de ator de teatro mambembe, resguardadas as devidas proporções quanto ao tempo histórico e nuances entre um conceito e outro (NT).

28. No original: *masque-dramaturgist*. Função específica vista no teatro Yorubá, que tem apelo cômico e entretém o público. Para saber mais sobre *masque-dramaturgist* consulte: FIEBACK, Joachim. **Avant-Garde and Performance Cultures in Africa**. In: James M. Harding and John Rouse (ed.). *Not the Other Avant-Garde: the transnational foundations of avant-garde performance*. Michigan: University of Michigan, 2006 (NT).

29. Mediante as informações históricas levantadas pelo autor, não há como afirmar que entre estes povos e nestes territórios havia mulheres no exercício de direção (NT).

os membros da trupe cultural para garantir uma *performance* bem-sucedida. Embora um Mestre Baterista não tenha qualquer formação em artes, torna-se capaz de projetar, criar e organizar artisticamente o grupo para satisfazer o público mediante um treinamento informal que se dá através da observação, já que a percussão é um talento transmitido de geração em geração (BELL-GAM, 2003). Falando sobre as qualidades da/do artista tradicional africana/africano, Helen Chukwuma observa que “a/o artista tradicional é, portanto, todo e qualquer homem ou mulher suficientemente conhecedoras/conhecedores das tradições literárias do povo e capazes de comunicá-la de uma forma divertida para o público” (*apud* BELL-GAM, 2003, p.10). Bell-Gam diz que concorda com Helen Chukwuma se as palavras “tradições literárias” forem substituídas por *tradições orais*.

Para alcançar a beleza da *performance* e sua aceitação pelo público, o Mestre Baterista assume várias responsabilidades em seu exercício de direção, auxiliado pelos *Oru-Ogolo* (cantor) e *Owu-Korigbo* (líder mascarada/mascarado). Na *performance Nji-Owu*, o Mestre Baterista seleciona os *performers* por meio de um processo de audição buscando jovens garotos para os bailes de máscaras, garotas para as danças e cantores. Neste processo, o melhor entre os cantores e duas dançarinas são selecionadas como *Oru-Ogolo* e *Owu-Korigbo*, respectivamente. As *Oru-Ogolo* feitas por mulheres ensaiam com as dançarinas solteiras porque não têm permissão para entrar na casa de máscaras *Ikina*, onde ocorrem os ensaios no período noturno. Na noite anterior à apresentação, os *Ikina* (integrantes do culto mascarado) fazem uma vigília noturna após um ensaio intensivo. Todos os rituais e sacrifícios necessários para apaziguar os espíritos da água são feitos naquela noite. Os adornos de cabeça do baile de máscaras, todos os figurinos e adereços são preparados naquela noite. Tudo sob a direção do Mestre Baterista (BELL-GAM, 2003).

Já às 5h da manhã, enquanto as pessoas dormem, o grupo percorre a cidade silenciosamente com canções altamente espirituais que são tocadas de forma intermitente, intercaladas com percussões. Esta procissão é chamada de *Ijumangi* e tem três funções. Em primeiro lugar, é um ritual que anuncia a chegada dos espíritos da água à comunidade. Em segundo lugar, é uma técnica de anunciação eficaz naquele ambiente. Em terceiro lugar, os membros que faltam aos ensaios sem permissão são visitados e penalizados

naquela manhã. Às 6h, os mascarados e outros artistas, incluindo as dançarinhas e cantores, estão prontos em seus trajes e enfeites coloridos. Após uma breve parada nos santuários, o grupo *Ijumangi* se junta a eles para uma entrada formal no espaço da *performance*. E, então, uma apresentação completa é realizada naquele espaço, o qual foi projetado para criar a atmosfera do espaço aquático típico. Essa sessão matinal é assistida por poucas pessoas, com uma plateia formada especialmente por crianças. A apresentação oficial acontece entre 16h e 19h.

Segundo Bell-Gam, outra qualidade estética da *performance Nji-Owu* que justifica o Mestre Baterista como diretor é a marcação de cena³⁰. O mar profundo, as áreas rasas, sulcos de santuários e as margens dos manguezais são demarcadas com o uso de plantas e árvores marinhas. Cada peixe mascarado é colocado no habitat apropriado por meio de movimentos de natação mímica na arena principal (frente de água) em busca de outros peixes menores para se alimentar. Percussionistas, dançarinhas e cantores ocupam a mesma área do palco. Os *Owu-Korigbo* partilham o mesmo espaço com os mascarados devido à sua função de protegê-los. Bell-Gam observa ainda que uma das principais diferenças estéticas entre dirigir no teatro convencional e na *performance Nji-Owu* reside no intervalo de tempo de direção. Enquanto no teatro convencional, o processo de direção termina nos ensaios técnicos, a direção na *performance Nji-Owu* segue acontecendo durante a apresentação, embora se possa argumentar que orientar o elenco durante a execução da *performance* faça parte do trabalho da direção. É essencial observar que o orientador não é o diretor.³¹ Os elementos-chave que constituem a encenação da *performance Nji-Owu* são música, dança, mímica e canto. Com a música, o Mestre Baterista dita os passos da dança, pontua as mímicas e harmoniza o ritmo das canções. Exemplos podem ser extraídos de

30. No original: *blocking* (NT).

31. A *performance Nji-Owu* conta com o orientador, uma função artística responsável pela qualidade do trabalho desempenhado pelas/pelos *performers*. Tal qual o Mestre Baterista, esta é uma função reservada exclusivamente aos homens e se aproxima do que conhecemos como diretor de atores ou preparador de elenco. Diferente do que acontece no teatro convencional, o orientador exerce sua função durante a execução da *performance* e não apenas na fase preparatória, podendo dar o ponto quando alguma/algum *performer* esquecer o texto e criar estímulos para o elenco. Cabe ressaltar, contudo, que o orientador não é um diretor e que o Mestre Baterista também desempenha as funções do orientador, pois são atividades que fazem parte da direção (NT).

seu conceito de *música direcional da mímica*³² na sequência da direção da *performance* (BELL-GAM, 2003).

Além disso, como já foi dito, as diretoras/os diretores devem observar que, ao reinventar *performances* africanas tradicionais ou dirigindo espetáculos de teatro tradicional africano, o espaço é determinado pelo tipo de espetáculo nele apresentado. Mais ainda, o estilo de encenação do teatro tradicional africano é a técnica de encenação de procissão e de arena. A esse respeito, Idemudia afirma que as *performances* no espaço tradicional africano são fluídas e permitem o movimento de um ponto de uma comunidade para outro. Na maioria dos casos, trata-se de movimentos de procissão que partem de um santuário até a casa tradicional do governante e culminam na praça do mercado. O espaço utilizado para uma *performance* como esta não se restringe a um ambiente ou local específico, portanto, seu espaço é definido e determinado pela procissão e tudo o que ela incorpora em seu percurso (IDEMUDIA, 2012). Musa descreve o ator africano em seu uso do espaço natural de atuação à sua disposição assim:

O ator africano combina habilidades de acrobata, músico e dançarino. Atua tendo como pano de fundo um ambiente natural que é sempre uma confortável área de lazer. O conceito africano e a utilização do espaço se baseiam nesta exigência e na *performance* cênica dos atores. De fato, eles precisam de espaço para todas as suas exibições acrobáticas (*apud* IDEMUDIA, 2012, p.157).

Em cada etapa da *performance*, geralmente há uma/um artista que acompanha a procissão de espectadoras/espectadores. À medida que o público se desloca, cada espaço utilizado por todas as envolvidas/todos os envolvidos na experiência se transforma em um espaço de *performance*. A cenografia é, obviamente, acentuada pela presença humana, pelas paisagens naturais e pelo ambiente ao redor. Cada momento da *performance* é realizado em deslocamento fluido pelo espaço de trânsito sem que se forme nenhum vão ou restrição ao público que, tal qual as/os artistas, se move de um espaço a outro. Enendu Molinta, em seu artigo intitulado *Pesquisa cinética*

32. No original: *directional music concept of mime*. Técnica de direção utilizada pelo Mestre Baterista na *performance Nji-Owu* (NT).

experimental na cenografia contemporânea da Nigéria, chama a cenografia contemporânea para performances fluidas³³ dessa natureza de *cenário cinético*³⁴. Segundo ele:

[...] o cenário cinético compreende unidades cênicas que aparecem e desaparecem, complementando visualmente o fluxo da peça. É um meio prático de mover ou desenvolver o cenário à medida que a peça se desenvolve e progride sem qualquer assistência humana visual (*apud IDEMUDIA*, 2012, p.157).

Assim, à medida que a encenação se desenvolve, o mesmo acontece com a cenografia, que adquire aparências e múltiplas estéticas cênicas diferentes em cada espaço simultaneamente, criando assim um espaço *multi-transicional*. Consequentemente, a função de direção em uma performance tradicional africana permite certa flexibilidade e fluidez, uma vez que a característica da performance também é flexível e fluida.

Considerações Finais

Neste estudo, analisei o conceito de direção teatral, tipos e qualidades da diretora/do diretor, e tentei situar a direção, os aspectos mais e menos favoráveis e as características do teatro tradicional africano. Usando o estudo de caso e as abordagens da análise de conteúdo da metodologia de pesquisa qualitativa, examinei os índices de direção em performances tradicionais africanas extraídas do *Teatro Tradicional Itinerante Alarinjo Yorubá* e da performance *Nji-Owu* de Opobo, no estado de Rios, ambos na Nigéria. Embora a maioria dos estudiosos ainda mantenha a noção de que não existe direção teatral no teatro tradicional africano, com este estudo, no entanto, tento elucidar essa noção errônea mantida pelos simpatizantes do teatro ocidental.

Além disso, África está repleta de muitas nuances teatrais que, até agora, foram negligenciadas, especialmente pelo meio acadêmico. No entanto, aqui o caso é diferente porque as performances tradicionais africanas estão começando a ganhar a devida atenção frente à crescente necessidade de

33.No original: *fluid performances* (NT).

34.No original: *Experimental Kinetic Survey in Contemporary Nigeria Scenography* (NT).

estudos sobre como estas manifestações culturais resistem e desafiam as forças da globalização nesta era pós-moderna, e isso, portanto, dá credibilidade à importância deste estudo.

Adicionalmente, este estudo seria de grande valor para diretoras/diretores que desejam dirigir ou reinventar performances africanas, pois fornece todas as informações necessárias que guiarão sua tentativa de realizá-las. Observo que são poucos os estudos sobre a arte da direção no teatro tradicional africano, e mediante essa constatação apelo à realização de mais estudos nesta área para preencher tal lacuna de conhecimento.

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao Dr. Ilami Clive Krama, aos professores Emmanuel Calvin Emasealu e Henry Leopold Bell-Gam, do Departamento de Estudos de Teatro e Cinema da Universidade de Port Harcourt, Nigéria, e ao professor Sam Ukala, do Departamento de Artes Teatrais da Universidade Estadual de Delta, Abraka, Nigéria, cujas opiniões e orientações me ajudaram enormemente na realização deste trabalho. Sou muito grato pelo apoio de todos vocês.

Bibliografia

- ADEDEJI, Joel Adeynka. **“Alarinjo”: The traditional Yoruba Travelling theatre.** In: YEMI, Ogunbiyi (Ed.), Drama and theatre in Nigeria: A critical source book (p.221-248). Lagos: Nigerian Magazine, 1981.
- ADEOYE, Abdul Rasheed Abiodun. **On theatre scholarship and controversy: The case of the director in the traditional African theatre.** The African Symposium, Vol. 10, nº. 2, p. 84–93, 2010.
- BARRANGER, Milly. **Theatre: A way of seeing.** New York: Barnes & Noble Inc, 1991.
- BELL-GAM, Henry Leopold. **Akwafaribo: The directorial function of the master drummer in Nji-Owu performance of Opobo.** Anyigba Journal of Arts and Humanities Vol. 2, nº. 2, p.9-15, 2003.
- _____. **Rudiments of play directing.** In: H.L. Bell-Gam (Ed.), Theatre in theory and practice for beginners (pp.71 -87). Port Harcourt: University of Port Harcourt Press, 2007.
- CLURMAN, Harold. **On directing.** New York: The MacMillan Company, 1972.

- COLE, Susan. **Directors in rehearsal: A hidden word.** New York and London: Routledge, 1992.
- COOK, David A.. **A history of narrative film.** New York, London: Norton, 1980
- EBO, Emmanuel Ejiofor. **Traditional theatre architecture as a panacea for reviving live performance in Nigeria.** In: ODODO, Sunday Enessi. (Ed.). Fireworks for a lighting aesthetician: Essays and tributes in honor of Duro Oni @ 60 (p.168-176). Lagos: Centre for Black and African Arts and Civilization (CBAAC), 2012.
- EBONG, Inih. **Play production processes.** Introduction to Effiong Johnson (p.19-32). Lagos: Concept Publication Limited, 2001.
- IDEMUDIA, Eunice Uwadinma. **Spaces in places of theatre performance.** In: ODODO, Sunday Enessi. (Ed.). Fireworks for a lighting aesthetician: Essays and tributes in honor of Duro Oni @ 60 (pp.155-167). Lagos: Centre for Black and African Arts and Civilization (CBAAC), 2012.
- JOHNSON, Effiong. **Visions towards a mission: The art of interpretative directing.** Lagos: Concept Publication Limited, 2003.
- KRAMA, Ilami Clive. **African traditional theatre and drama: Themes and perspectives.** Port Harcourt: University of Port Harcourt Press, 2000.
- MUSA, Abiodun Rasheed. **Play directing and directors: An evolutionary documentation in the Nigerian theatre.** Humanities Review Journal, Vol. 2, nº 1, p. 46-56, 2002.
- OGA, Calvin Emasealu. **Theatre directing: An introductory statement.** In: BELL-GAM, Henry Leopold (Ed.). Theatre in Theory and Practice for Beginners (p.88-95). Port Harcourt: University of Port Harcourt Press, 2007.
- WILLS, Robert. **Director in a changing theatre.** California: Mayfield Publishing Company, 1976.



Artigo

“PIPOCANDO NA HORA DO FERVO”: A MATRIPOTÊNCIA NO BREAKING

***“BURSTING THE SPOTLIGHTS”:
THE MATRIPOTENCY IN THE BREAKING***

***“ESTALLANDO A LA HORA DE FERVO”:
A MATRIPOTENCIA EN BREAKING***

**Louise Lucena de Oliveira (Ifádámiláre `j` yímiká)
Maria de Lurdes Barros da Paixão**

Louise Lucena de Oliveira (Ifádámiláre `j` yímiká)

Programa de Pós-Graduação em Dança -
PPGDANÇA/UFBA; cursa mestrado por meio
do projeto *Quando o rio corre para o mar:
empoderamento social com o Bgirlism no Brasil.*

Estudo em Dança sob orientação da Dra. Maria
de Lurdes Barros da Paixão. Bolsa Capes. Atuação
profissional como artista performer da dança.

E-mail: louiselucenadanca@gmail.com

Maria de Lurdes Barros da Paixão

Programa de Pós-Graduação em Dança -
PPGDANÇA/UFBA; PHD/Professora associada III do
Departamento de Artes da Universidade Federal do
Rio Grande do Norte (UFRN). Líder e pesquisadora
do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena/LINC/
CNPQ/UFRN. Docente permanente do Programa
de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da
Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA UFBA).
Pesquisadora do Grupo GIRA-Culturas Indígenas,
repertórios afro-brasileiros e populares/CNPQ/UFBA.

E-mail: maria.paixao@ufrn.br

Resumo

A mulher no *Breaking* ocupa um lugar de luta constante para sublimar o apagamento, invisibilidade e silenciamento de sua história nessa cultura. Diante disso, este artigo pretende refletir sobre a mulher negra e afrolatina na construção sócio-histórica e cultural do *Breaking* brasileiro, enquanto exercício reflexivo-crítico e afrorreferenciado, de maneira a sulear os caminhos percorridos por essas mulheres através das intersecções entre questões sociais, políticas e culturais relacionadas à raça, gênero e sexualidade a partir de relato autobiográfico e análise de entrevista feita a *crew Bsgirls*, em 2012, pela UnBTV. Através deste trabalho é possível perceber que mesmo com mudanças na cena ainda há múltiplas questões a serem problematizadas e refletidas.

Palavras-chave: Ancestralidade, *Bgirls*, Dança, Gênero.

Abstract

Women in Breaking occupy a place of constant struggle to sublimate the erasure, invisibility and silencing of their history in this culture. In light of this, the article aims to reflect on black and Afro-Brazilian women in the socio-historical and cultural construction of Brazilian Breaking, as a reflexive-critical and Afro-referenced exercise, to guide to the south the paths taken by these women through the intersections between social, political and cultural issues related to race, gender and sexuality, based on an autobiographical account and analysis of an interview conducted with the Bsgirls crew, in 2012, by UnBTV. Through the work it is possible to see that even with changes in the scene there are still multiple issues to be problematized and reflected upon.

Keywords: Ancestrality, *Bgirls*, Dance, Gender.

Resumen

Las mujeres en el *Breaking* ocupan un lugar de lucha constante para sublimar la borradura, la invisibilidad y el silenciamiento de su historia en esta cultura. Con esto en mente, el artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las mujeres negras y afrobrasileñas en la construcción socio-histórica y cultural del *Breaking* brasileño, como un ejercicio reflexivo-crítico y afro-referenciado, para conducir hacia el sur los caminos recorridos por estas mujeres a través de las intersecciones entre las cuestiones sociales, políticas y culturales relacionadas con la raza, el género y la sexualidad, basado en un relato autobiográfico y el análisis de una entrevista con la tripulación *Bsgirls*, en 2012, por UnBTV. A través del trabajo es posible ver que, incluso con los cambios en la escena, sigue habiendo múltiples cuestiones que problematizar y sobre las que reflexionar.

Palabras-clave: Ascendencia, *Bgirls*, Bailar, Género.

Quando a mulher negra se movimenta...

“Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela.” Em sua fala durante apresentação na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no Dia Internacional da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha, 25 de julho de 2017, Angela Davis expôs a centralidade ocupada pela mulher negra dentro da sociedade. Precisamos mastigá-la¹ para compreendê-la um pouco melhor.

É preciso sublinhar que, ao ouvir tal enunciado dito por Angela Davis, ele pipocou² em nosso corpo, ou seja, virou-nos do avesso e rompeu com a lógica de compreensão unilateral de um mundo que é dialético. Essa fala carrega a força matripotente, desenvolvida por Oyēwùmí (2016), a qual nos convida a pensar e a ressignificar a categoria de gênero e os valores civilizatórios, políticos e socioculturais atribuídos à cultura ocidental, que caracteriza peculiarmente o *Breaking* brasileiro. Nesse contexto, de acordo com o padrão das sociedades ocidentais, a representatividade de corpos dissidentes no *Breaking*, assim como a ocupação dos espaços de poder desses corpos, constitui-se em ação política, ética, estética, social e cultural para a dança.

Ademais, a representatividade é imprescindível para uma *muDança*³ na sociedade. No entanto, será que somente representatividade garante essa *muDança*? Mesmo percebendo a quebra de alguns paradigmas dentro da comunidade do *Breaking* brasileiro, através da atuação das *bgirls*, referentes a questões problemáticas que estão relacionadas à misoginia e à LGBTfobia, ainda assim o processo de apagamento e silenciamento das mulheres tanto dentro quanto fora da comunidade do *Breaking* são avassaladores.

Nota-se, então, que ao refletir sobre a atuação do *Bsbgirls* percebemos o quanto precisamos manter o tensionamento dos espaços e estruturas normativas na comunidade do *Breaking* num fluxo contínuo e constante para a manutenção das conquistas adquiridas a partir de suas ações. Ainda,

-
1. Na cultura yorùbá, mastigar o conhecimento significa nutrir-se dele.
 2. Pipocar é usado ao longo do texto para se referir ao ato de romper com a lógica racional, construindo conhecimento e pensamento crítico-reflexivo a partir do corpo em relação com as sensações, memória e emoções.
 3. Ao escrever a palavra *muDança*, com “D”, desejo chamar atenção para o movimento que caracteriza o próprio ato de dançar e se mover, mesmo quando em pausa.

não demora muito para perceber que, se não falarmos sobre a construção histórica e artística das *bgirls* no *Breaking* nacional e da dança de maneira geral, suas contribuições e existência serão apagadas completamente, talvez em um espaço de até uma década.

Por essa razão, o objetivo desta pesquisa é refletir sobre a mulher negra e afrolatina na construção sócio-histórica e cultural do *Breaking* brasileiro, enquanto exercício reflexivo-crítico e afrorreferenciado. Ressaltamos que o conceito de Matripotência não foi utilizado de forma aprofundada, visto que a intenção era recorrer ao uso para pensar sobre as dinâmicas socioculturais na dança *Breaking* e suas intersecções de gênero, sexualidade e raça. Para tanto, lançamos mão de revisão bibliográfica de autores e textos afrorreferenciados com temática sobre negritude, matripotência e interseccionalidade. Além disso, fizemos uso de diário de bordo e análise de entrevista com a crew⁴ *Bsbgirls*, concedida à UnBTV, canal de televisão da Universidade de Brasília, em 2012, e disponível no YouTube.

Amor, Carinho, Respeito e Ancestralidade⁵

Faz-se necessário mencionar que em seu livro *Mulheres, raça e classe*, Davis (2016), no primeiro capítulo, evoca o passado como circunstância e análise de uma construção e perspectiva a respeito da mulher negra que tensiona o contexto construído política e ideologicamente na sociedade heteronormativa, branca e patriarcal norte-americana. Ao comparar com o Brasil, percebemos semelhanças com essa linha de raciocínio e de experiências do processo de resistência ao sistema escravocrata brasileiro.

De acordo com Paixão (2009), a cultura afro-brasileira e o povo negro inserido em seu contexto sócio-histórico-cultural ainda são vistos sob o prisma de algo que é exótico, folclórico e sensual. Já para Conceição (2005), há três “L” atribuídos à imagem do povo negro na mídia brasileira, vale citá-los: “lúgubre”, relacionado aos fatos policiais; “lúdico”, aos estereótipos das “alegres festas nacionais”; e “luxurioso”, relacionado à sexualidade. Assim, aplicar esses

4. Forma que se refere aos grupos e coletivos de *Breaking*.

5. Para a artista Vânia Oliveira em suas oficinas de dança, são convocações corporificadas de reverência e reconhecimento de si e do outro.

aspectos na construção desse material torna-se importante porque são conceitos que incidiram nos corpos negros no campo da dança, na construção ético-estética estereotipada de seus corpos, expressividades e cultura.

A dança enquanto espelho social reflete muito, senão tudo, do que se estrutura e se condiciona normativa e culturalmente na sociedade. Em vista disso, a objetificação dos corpos negros provocou, continua provocando, pois ainda transborda e desdobra consequências sociais que vão se constituindo em triplos abissais em nossa sociedade. Ao mesmo tempo que expressam e denunciam estruturas institucionalizadas e violentas, também se transformam em processos e manifestações complexas de expressão cultural e empoderamento sociopolítico e ideológico, bem como reproduzem as violências institucionalizadas. O *Breaking*⁶ é uma cultura vivenciada principalmente por homens cis heteronormativos, criado por negros e latinos na década de 1970, nos Estados Unidos (EUA). Hoje em dia possui caráter globalizado, sendo praticado por diversos grupos étnicos e de diferentes raças.

De acordo com Rose (2021), o contexto bastante conflitivo na cultura do *Breaking* refere-se à participação das mulheres em sua construção e história, já que durante um longo período o tensionamento entre homens e mulheres na disputa de poder das narrativas e de suas contribuições se manteve intenso com pontos de vista e perspectivas diferentes.

A construção imagética-estética, expressiva, político-ideológica da mulher dentro da cultura do *Breaking* está diretamente imbricada com as relações sociais referentes às categorias: gênero, raça e sexualidade. Considerando que somos a manifestação do que foi construído no passado, vejamos:

O que a “mulher” designa no contexto do cativeiro não deve ser explicado em termos de domesticidade ou proteção, mas em termos da violência negada do direito escravista, do caráter sagrado da propriedade e da necessidade de submissão absoluta, da alienabilidade da capacidade íntima, da venda de descendentes, da patologização do corpo, da restrição da senciência, do uso multifacetado da propriedade e do status precário da escrava dentro da esfera pública e da casa-grande da plantation. O dispositivo instrumental da sexualidade operava desconsiderando

6. O *Breaking* é um dos quatro elementos da Cultura Hip Hop e representa a dança. Essa cultura surgiu no início da década de 1970, no Bronx, na Av. Sedgwick, 1.520, Nova Iorque (EUA). Disponível em: <https://www.djkoolherc.com/copy-of-koll-herc>. Acesso em: 10 nov. 2023.

normas regulatórias brancas, como castidade e casamento. As características constitutivas da escravidão como um modo de acumulação e produção - a extrema violência, a posse da vida e da capacidade, a reprodução forçada, a destituição do parentesco, a fungibilidade e o valor do escravo como um produtor direto e uma mercadoria - marcaram e determinavam o caráter da sexualidade e do gênero. Nessa economia, relações legítimas e adequadas estavam impedidas previamente (Hartman, 2022, p.71).

Diversas implicações sociais e relacionais se desdobram a partir desse contexto. Vale destacar que, destituída de qualquer direito e humanidade, pois a mulher negra, se submissa, era fogosa e lasciva; se resistente, era raivosa e agressiva. Ainda hoje a mulher negra, independentemente de sua classe social e a depender de sua postura e participação política, é tratada de forma preconceituosa, isto é, a sua imagem forte e empoderada se traduz como comportamento agressivo, raivoso entre outros adjetivos perversos e preconceituosos veiculados nas mídias convencionais hegemônicas. Esse fato lembra o tratamento dado pela mídia estadunidense à ex-primeira-dama Michelle Obama, quando esta saiu a campo para colaborar ativamente com a campanha presidencial do seu marido Barack Obama, eleito o primeiro presidente negro da história dos EUA, em 20 de janeiro de 2009.

A esse respeito, de acordo com a reportagem intitulada *O legado de Michelle Obama*, feita pelo jornal espanhol El País Internacional, no ano de 2016, Michelle Obama chegou à Casa Branca vista com ceticismo, desconfiança e críticas, sobretudo porque ela se autodenominou “mom in chief” que pode ser traduzido ao pé da letra como “mãe em chefe”, ou seja, a primeira-dama se colocava no comando de sua família e entre silêncios, frases calculadas e estratégias, ressignificou o papel de primeira-dama dos EUA. O exemplo do comportamento da ex-primeira-dama estadunidense Michelle Obama é trazido aqui como exemplo de matripotência no tocante ao papel da mulher na centralidade familiar, no cuidado e no bem-viver de seus membros.

Por conseguinte, nem o *status quo* de primeira-dama dos EUA, com formação superior em Harvard, outros atributos e privilégios no âmbito socioeconômico e cultural impediram os ataques discriminatórios e preconceituosos contra sua pessoa. Necessariamente o *status quo* das mulheres negras não evita ou impede que o racismo se manifeste em diferentes graus de violência

e tentativa de aniquilar, silenciar e apagar as contribuições das mulheres negras, seja no Brasil ou nos EUA. Importante destacar que se a mulher for negra, pobre, nascida e criada nas periferias das grandes cidades brasileiras ou estrangeiras, o grau de perversidade do racismo e apagamento contra essa mulher é aumentado e suas consequências se tornam mais graves e danosas para a vida dela e do povo negro como um todo.

Outrossim, a imagem da mulher negra, construída completamente objetificada socialmente até os dias de hoje colhe as fraturas despedaçadas da zona do não ser: o silenciamento de suas vozes, enquanto agentes sociais e de suas próprias vidas; o apagamento histórico de suas contribuições socioculturais; a objetificação de seu ser constantemente erotizada sexualmente e a violência desmedida como dispositivo de controle sobre seus corpos. Em contraponto a todo esse contexto, construído e disseminado pelos valores civilizatórios coloniais e ocidentais, temos as cosmologias africanas com entendimentos e compreensões completamente diferentes.

Ressalvamos que utilizamos a cosmopercepção yorubana, entendendo que esta representa junto à cultura bantu um dos maiores pilares de influência e construção sociocultural, política e ideológica da diáspora negra nas Américas durante o período de escravização.

Para o povo yorùbá, a mulher é uma divindade tal qual os demais *irúnmóles*⁷. Oyérónké’ Oyěwùmí explica que:

Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando considerada sua relação com a prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é sénior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oṣééétúrá, o mito fundador yorùbá. A unidade social mais fundamental no mundo yorùbá é o par Ìyá e prole (Oyěwùmí, 2016, p. 3).

Sem hierarquização ou definição sobre gênero, em muitas comunidades em África, para manutenção da dominação e submissão negra à sociedade,

7. Divindades do panteão religioso yorùbá.

não se pode vilipendiar e deturpar as estruturas sociais e cosmopercepções dessas comunidades, por isso têm sido fundamentais. E, diante desse contexto, promover o apagamento e silenciamento dos valores civilizatórios e construtos históricos relacionados ao gênero e à sexualidade africana sejam tão fundantes na construção social ocidental nas Américas.

Dito isso, é importante salientar que a sistemática entre opressor e oprimido se retroalimentam a partir das ações e reações de ambos dentro das estruturas e esferas sociais instituídas. O exercício do mover social, enquanto um condicionamento e dispositivo para manutenção do sistema, torna-se problemático nesse sentido. Percebe-se isso ao refletir sobre como a ancestralidade africana vem se desdobrando e atualizando dentro das culturas afro-latinas e que, para sua compreensão, transmissão e cocriação é preciso um estado de presença e consciência desperto, crítico, reflexivo e ao mesmo tempo corporificado na práxis relacional com outros planos de imanência⁸.

E, diante disso, qual ou quais as réguas de leitura e compreensão sobre as culturas afro-latinas? Quais seus fundamentos e zonas sensíveis à deturação e esvaziamento ético-estético de sua construção e expressividade? Quais estratégias de continuidade da ancestralidade são tecidas?

Para o povo yorùbá, a beleza está associada ao caráter e ao seu cultivo, ou seja, construir e ter um bom caráter é sinônimo de beleza. Esse entendimento se reverbera em todas as esferas e estruturas sociais. Assim, a relação com os demais planos de imanência parte da melhor prerrogativa e intenção possíveis. Fazer algo esteticamente belo, desde o autocuidado, zelo e compromisso com o que se trabalha socialmente à expressividade transbor-dante na cultura e arte de seu povo, tudo passa pela ética e espiritualidade. Considerando que tudo é correlacionado entre si, o fazer artístico não se separa da vida e de seu cotidiano. Para eles, inclusive por terem sua tradição ancorada na oralidade, suas manifestações artísticas tradicionalmente estão preenchidas de sentidos e signos que carregam consigo o conhecimento de seus fundamentos e valores civilizatórios yorubanos, portanto, valores civilizatórios africanos que são a todo instante compartilhados, atualizados e presentificados por todos.

8. Imanência, para Sodré (2017), é o constante estado de movimento sobre os planos de existência da ordem do visível e do invisível que estão interligados fluidamente.

Voltar para prosseguir

Vídeos com a entrevista concedida à UnBTV pelo canal do YouTube, em 2012, remete-nos às subjetividades e fatores que estão para além do dito e como os entrelaçamentos das relações vão sendo construídas nos meios de convivência coletiva da dança em todos os seus âmbitos. Há muitos aspectos marcantes nas falas que demonstram a potência do *Breaking*, enquanto agente de transformação social. No entanto, iremos nos ater a questões relacionadas a gênero, raça e sexualidade.

Dito isso, um aspecto interessante, e que chama a atenção, é que ao falarem sobre como o grupo surgiu em 2003, percebe-se que mesmo sendo uma cultura e dança com valores éticos e morais que preconiza o acolhimento da sociedade como um todo, foi a partir da transgressão de sua normatividade instituída que as mulheres do grupo *Bsbgirls* se sentiram empoderadas para criarem um grupo sem o tutelamento masculino, gerindo o desempenho e o desenvolvimento qualitativo de suas *performances*. Conquistando assim autonomia em suas carreiras.

Diante do relato sobre o contexto, no qual o grupo foi criado, pensamos sobre a *performatividade*⁹ masculina negra e afrolatina dentro dos ambientes coletivos de *Breaking*. Essa *performatividade* é consequência do binarismo de gênero, assim como é um lugar de *status* valorativo e de destaque da força e da virilidade masculina enquanto crenças em torno de uma identidade masculina com aparência de substância, pois “Significativamente, se o gênero é instituído por meio de atos que são internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa que o público social mundano, incluindo os próprios atores, passa a acreditar e a atuar no modo de crença” (Butler, 1990, p. 179, tradução nossa).¹⁰

Nessa perspectiva de reconhecimento na afirmação e construção das identidades há um desdobramento das fraturas abissais do passado

9. O termo reflete as ideias de Butler sobre performatividade de gênero (1990).

10. “Significantly, if gender is constituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief” (Butler, 1990, p.179).

echoando na contemporaneidade, atualizando-se juntamente à ancestralidade. “São corpos com conhecimentos cumulativos, corpos-memórias que contam e reatualizam histórias da experiência vivida” (Conrado; Santos; Paixão, 2022, p. 14). Apesar de um contexto intimidador e masculino, também é um espaço que acolhe o outro como a òya acolhe sua prole. É possível perceber que as mulheres, ao se aquilombarem e tecerem estratégias de transgressão e construção de outras sociedades possíveis dentro da comunidade do *Breaking*, criam caminhos que curam e de fato deslocam os ambientes para outras esferas relacionais e estruturas possíveis.

Ao se colocarem em um caráter de igualdade dentro da dança *Breaking*, mesmo diante dos desafios instituídos por sua estrutura que exige condicionamento físico e força diferenciados, as mulheres corporificam a ancestralidade, pois tomam para si o lugar da criação existente em òyá. E mais, ao se preocuparem com a estética e virtuosidade de seus trabalhos, incluindo o impacto e troca que estes promovem em seus semelhantes, procuram ser fontes de inspiração e incentivo ao desenvolvimento e construção de seres humanos melhores. As *bgirls* evocam os princípios e fundamentos basilares da cultura do *Breaking*, ancorados nas cosmologias africanas e muito semelhantes aos princípios éticos-estéticos encontrados na cosmopercepção yorubana sobre a beleza como manifestação do caráter.

Por assumirem o agenciamento de suas vidas, as *bgirls* transgridem o *status quo* imposto socialmente sobre seus corpos. Rompem o silêncio imposto ao se moverem com consciência e pleno estado de presença nos caminhos escolhidos e trilhados individual e coletivamente. Reificam o sentido de òyá e de sua prole, porque se tornam centro de seus destinos e fomentam o bem-viver dos que assim desejarem fortalecer contígua e conjuntamente, consolidando o estado de matripotência.

Pipocando na hora do fervo

Apesar de identificar e refletir aspectos positivos, referendados e percebidos ao longo da entrevista em análise, junto aos referenciais teóricos trazidos até o momento, o grupo destacou que a falta de conhecimento sobre preparação corporal, didática e metodológica é coisa que dificulta o

acesso e o ensino do *Breaking* para a sociedade, e potencializam as lesões e machucados. Essa constatação se revela a partir da fala: “Um preconceito que existe é que as pessoas no meio (do *Breaking*) ainda apoiam apenas a estética da dança. Eles vão só pela *performance*” (*b.girl Lou*).

Isso porque o passaporte para ingresso na comunidade do *Breaking* é sua dança. Quanto mais virtuosa e complexa a dança, com movimentos que aliem principalmente força, velocidade e precisão, ou ainda o risco elevado de uma lesão e até mesmo a morte, como os saltos mortais, mais mérito e admiração se conquista na comunidade. Possuindo, assim, dois pesos e uma medida, a glória para quem consegue seu reconhecimento diante da comunidade, o fortalece enquanto indivíduo, massageando seu ego e moldando sua subjetividade.

O caminho para quem não consegue destaque semelhante, não carrega doçura. Isso não significa que estratégias não sejam tecidas na cocriação de outros caminhos possíveis a serem trilhados, nem que não haverá acolhimento. No entanto, essa pessoa dificilmente terá de fato o respeito da comunidade e será levada em conta com relação aos seus conhecimentos e contribuições possíveis em qualquer âmbito referente ao *Breaking*. Dessa forma, a pessoa é vista e tratada com capacitismo até que se sobreponha na comunidade.

Para se chegar nesse lugar, obviamente, há toda uma construção, porém isso não acontece para as mulheres. Para elas, esse lugar de menos-valia é prerrogativa em sua dança e *performance* desde sempre. E se elas não desenvolverem os atributos que lhes são impostos e que estão relacionados a uma *performatividade* masculina hétero cisnormativa, tais como força, precisão e velocidade numa dimensão espaço-temporal masculina, elas ficarão às margens da comunidade, sendo apagadas em sua dança durante as competições e grandes *cyphers*¹¹, bem como silenciadas em seus conhecimentos e reflexões, além de preteridas para ocupar espaços de poder no *Breaking*.

Para as mulheres e população LGBTQIANP+, o caminho se torna mais difícil devido aos lugares e contextos impostos aos seus corpos socialmente e que acabam sendo reproduzidos na comunidade do *Breaking* enquanto reflexo sociocultural. Ao fazermos parte da primeira *crew* formada exclusivamente

11. Rodas de dança em que se compartilham o conhecimento e os fundamentos do *Breaking*.

por mulheres, tivemos uma jornada diferenciada durante nosso processo de amadurecimento dentro do *Breaking* e podemos dizer que desfrutamos de uma concepção e percepção da cena diferente, e sentida na prática do cotidiano e na corporificação das suas *saBenças*¹².

O pipoco¹³na hora do fervo é quando a vida nos convida a continuar do jeito dela, desafiando a nossa consciência. Nesse momento, o pipoco acontece e nos incita a nos mover. E no desequilíbrio dessa movência, promovemos o movimento do mundo ao nosso redor. No pipoco, as mulheres do *Breaking*, que superaram barreiras e desafios para estar na cena, construíram impérios para a comunidade. Então, as mulheres no *Breaking*, em especial as mulheres negras e afrolatinas, vêm movendo o *Breaking* brasileiro desde sua base e, no entanto, seu apagamento histórico permanece. As *bgirls* foram as primeiras a criarem um evento competitivo denominado *Batom Battle*, em que o cachê valorizou o *breaker*, proporcionando valor e dignidade a sua dança.

“Angu de caroço”

Na disputa pelas narrativas no *Breaking*, as *bgirls* conseguiram não só avançar sobre alguns aspectos relacionados ao gênero e à sexualidade, mas também tecer contraculturas que não necessariamente estão na superfície da comunidade. Elas correm submersas, suleando longe dos holofotes do *mainstream* do *Breaking*, também por lá.

Ao voltar à frase de Angela Davis, atualmente, comprehende-se, por meio das escolhas e redes de apoio construídas junto às *bgirls* nacionais, que ao nos movermos, movimentamos o mundo conosco. No entanto, para compreender como uma quebra efetiva dos paradigmas preconceituosos refletidos na cena se dá, faz-se necessário um estudo mais aprofundado, contínuo e abissal sobre as interseccionalidades que cruzam a sociedade e se espelham na cultura do *Breaking* em relação às categorias de raça, ao gênero e à sexualidade. Trouxemos neste artigo apenas algumas questões que, por si só,

12. Termo cunhado pelo autor Lau Santos (2022) que significa os saberes que transitam entre o mundo material e o espiritual.

13. Pipoco é uma gíria referente ao romper com a lógica racional no ato da dança em analogia ao estouro das pipocas.

já constituem um “angu de caroço”. E sendo assim, cabe a continuidade dos estudos e aprofundamentos tanto acerca dos aspectos estéticos da dança quanto em seus códigos civilizatórios, éticos e morais. Inclusive, sobre como a matripotência das mulheres negras e afrolatinas se aprofunda e impacta efetivamente no *Breaking*.

Referências

- BUTLER, Judith P. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity.** New York: Routledge, 1990.
- CONRADO, A. V. de S.; SANTOS, L. P. dos; PAIXÃO, M. de L. B. da. Danças e afrocanidades: desafios anticoloniais na pós-graduação em dança, caminhos desobedientes para epistemologias e estéticas insurgentes. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i2.28911. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28911>. Acesso em: 1 dez. 2022.
- CONCEIÇÃO, Fernando. **Como fazer amor com um negro sem se cansar e outros textos para o debate contemporâneo da luta anti-racista no Brasil.** São Paulo: Terceira Margem, 2005.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** tradução Heci Regina Candiani. - 1.ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.
- Exclusiva: Bsbgirls - Parte 1 de 2. Disponível em: <https://youtu.be/hfYloo0f0RA?si=HZQLCXEmq2N7HDCR> Acesso em: 4 dez. 2023.
- Exclusiva: Bsbgirls - Parte 2 de 2. Disponível em: <https://youtu.be/dhqJsM4J5rs?si=Ly3AacNasJi7s0cc> Acesso em 4 dez. 2023.
- HARTMAN, Saidiya. **A sedução e O ventre do mundo:** uma nota sobre os trabalhos das mulheres negras. traduzido por Fernanda Silva e Sousa, Stephanie Borges, Marcelo R.S. Ribeiro - São Paulo : Crocodilo, 2022.
- O legado de Michelle Obama. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/27/internacional/1477592368_425395.html. Acesso em 5 dez. 2023.
- OYÉWÙMÍ, Oyèrónké. **Matripotência:** ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorùbás]. Tradução para uso didático de OYÉWÙMÍ, Oyèrónké. Matripotency: ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. **What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Mcmillan, 2016, capítulo 3, p-57-92, por Wanderson Flor do Nascimento.
- ROSE, Tricia. **Barulho de preto {recurso eletrônico}:** rap e cultura negra na América contemporânea. Trad. Daniela Vieira ; Jaqueline Lima Santos. 1º. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021



Artigo

MULHERISMO AFRICANA: PRÁTICAS SOLARES PARA TRAZER LUZ A UMA TEATRALIDADE REBELDE POSSÍVEL

AFRICAN WOMANISM: SOLAR PRACTICES TO BRING LIGHT TO A POSSIBLE REBEL THEATRICALITY

MUJERISMO AFRICANA: PRÁCTICAS SOLARES PARA LLEVAR ILUMINACIÓN A UNA POSIBLE TEATRALIDAD REBELDE

**Aza Njeri (Viviane Moraes)
Murilo Gaulês**

Aza Njeri (Viviane Moraes)

Aza Njeri é doutora em Literaturas Africanas e pesquisadora de Filosofias, Culturas, Literaturas e Artes africanas e afro-diaspóricas. Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade PUC-Rio. Coordenadora e Professora de Graduação do Departamento de Letras PUC-RJ e professora do Instituto de Pesquisa Pretos Novos-RJ. Coordenadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Afro-diásporas PUC-Rio. Escritora, roteirista, multiartista, crítica teatral e literária, podcaster, youtuber e mãe.

E-mail: contatoazanjeri@gmail.com

Murilo Gaulês

Murilo Gaulês é Doutorando em Artes Cênicas e pesquisa as intersecções entre Teatro, Artivismo, Prisão e Abolicionismo Penal. Integra o grupo de pesquisa LADCOR da ECA/USP e coordena o curso de Extensão Teatro, Prisão e a Busca por Novos Imaginários Possíveis no PPGAC/ECA/USP. É fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS, diretor artístico, ator, educador, ativista e produtor cultural.

E-mail: cenicash.murilogaules@gmail.com

Resumo

Este texto visa friccionar intersecções possíveis entre o fazer contemporâneo nas artes da cena e as filosofias africanas e afrodiáspóricas, visando compreender possíveis contribuições destas para com a luta antiprisional brasileira. Para tanto são abordadas práticas de reumanização dos seres a partir de perspectivas fundamentadas no Mulherismo Africana.

Palavras-chave: Mulherismo africana, Artivismo, Abolicionismo penal.

Abstract

This text aims to identify possible intersections between contemporary performance in the performing arts and African and Afro-diasporic philosophies, aiming to understand their possible contributions to the Brazilian anti-prison struggle. To this end, practices of rehumanization of beings are addressed from perspectives based on African Womanism.

Keywords: African womanism, Artivism, Penal abolitionism.

Resumen

Este texto tiene como objetivo identificar posibles intersecciones entre la performance contemporánea en las artes escénicas y las filosofías africanas y afrodiáspóricas, con el objetivo de comprender sus posibles contribuciones a la lucha anticarcelaria brasileña. Para ello, se abordan prácticas de rehumanización de los seres desde perspectivas basadas en el mujerismo africano.

Palabras-clave: Mujerismo africano, Artivismo, Abolicionismo penal.

Subindo a montanha. Primeiras cartografias em busca de um fazer abolicionista em teatro

Quando eu digo para as pessoas que sou uma abolicionista prisional e que acredito em pôr fim a todas as prisões, elas frequentemente me olham como se eu estivesse montada em um unicórnio deslizando sobre um arco-íris. Até mesmo pessoas engajadas em movimentos sociais, pessoas que reconhecem o sistema prisional atual como falho, ao fazerem suas críticas parecem ponderar: "mas é isso que temos".

Apesar da nossa habilidade para analisar e criticar, a esquerda se enraizou naquilo que é. Nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o

passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro.

Por isso eu acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica.

(IMARISHA, 2016, p.3)

Buscamos na citação da Walidah Imarisha (2016) uma base para as nossas investigações: doutora Aza Njeri (PPGLCC PUC-Rio/FAPERJ¹/Lepecad PUC-Rio) em relação aos atravessamentos da desumanização radical (NJERI, 2020; 2022) nas corporeidades negras que se documentam nos corpos e nas artes contemporâneas africanas e afro-diaspóricas; e o doutorando Murilo Gaulês (ECA/USP) nas intersecções entre arte e prisão. Ambos pesquisadores são mobilizados pelos desdobramentos práticos junto a movimentos sociais de luta antiprisional, racial e contra-colonial (BISPO, 2023) e artistas de diversas linguagens, nessa insistência de acreditar que nosso ofício pode verdadeiramente contribuir para a construção de um novo e melhor mundo sem prisões. Somamos esforços, juntos a tantos outros teóricos das artes cênicas e estudos culturais, na produção de registros e elaboração de metodologias comunitárias que articulem o fazer teatral com oficinas de imaginação política, na tentativa de escavar estratégias comunitárias para o fim das prisões. Citamos alguns parceiros nessa jornada como os pesquisadores Vicente Concílio (2008), Viviane Narvaes (2020), Ashley Lucas (2021) e a própria Walidah Imarisha (2016), com a qual, Murilo Gaulês teve o privilégio de poder trabalhar em projetos criativos e de formação nos anos de 2022 e 2023.

O teatroabolicionista é uma forma de expressão artística que se dedica a questionar, criticar e combater o sistema de escravidão e o encarceramento em massa. Ele surge como uma resposta à necessidade de conscientização e transformação social, especialmente em contextos onde a escravidão era e ainda é uma realidade. Não se trata apenas de uma forma de entretenimento, mas também de um instrumento de ativismo. Os artistas envolvidos

1. Este artigo faz parte da pesquisa “Circunscrições da Maafa no corpo-documento: o corpo negro nas literaturas e dramaturgias afro-lusófonas contemporâneas - Brasil, Angola e Portugal”, da doutora Aza Njeri (PUC-Rio) com apoio da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro no Edital FAPERJ N07/2023 - Programa de Apoio à Jovem Cientista Mulher com Vínculo em ICTS do Estado do Rio de Janeiro. Processo SEI E-26/210.035/2024.

são frequentemente engajados na luta pela abolição, usando suas peças e mobilizando seus processos criativos como veículos de protesto, conscientização e reumanização de vítimas do cárcere estatal. Podemos citar como exemplos na cena contemporânea brasileira o trabalho realizado pelos grupos de Teatro nas Prisões nas Universidades (UDESC, UniRio, UNIPARA, UEAM e, recentemente, USP), e espetáculos como “Cárcere ou Porque as Mulheres se tornam Búfalos”, da Cia de Teatro Heliópolis (2022); “Parto Pavilhão”, dramaturgia de Jhonny Salaberg (2021); ou “Anjos de Cara Suja: o Sol é, ou deveria ser, para todas”; da CiA dXs TeRrOrlTsTaS (2023). Trabalhos que não apenas denunciam as barbaridades experienciadas pelas vítimas do sistema carcerário, mas que também nos convidam a sonhar/elaborar outras alternativas possíveis para pensarmos justiça em nossas sociedades.

A pesquisa em andamento intitulada “BORBOLETAS NO ASFALTO: uma perspectiva fractal sobre artes da cena, prisão e abolição” de Murilo Gaulês (ECA/USP) e a pesquisa “Circunscrições da Maafa no corpo-documento: o corpo negro nas literaturas e dramaturgias afro-lusófonas contemporâneas - Brasil, Angola e Portugal” da doutora Aza Njeri (PPGLCC PUC-Rio/FAPERJ/Lepecad PUC-Rio) visam contribuir com a materialização desse sonho comunitário: uma sociedade sem prisões e suas consequentes práticas punitivistas desumanizantes.

Embora a ideia de um mundo sem prisões pareça uma utopia inalcançável, ela não é nova e sempre esteve presente nos movimentos revolucionários de mudança radical. Em 1966, isso já era almejado e planejado pelo Partido dos Panteras Negras em seu Programa de 10 Pontos (BLACK PANTHER, 1966). Em 1976, um grupo de ativistas e pesquisadores abolicionistas desenvolve um cronograma em etapas objetivas e práticas visando a abolição completa das prisões em um período de até 10 anos (PRISON RESEARCH EDUCATION PROJECT, et al., 1976).

Trabalhos como esses e tantos outros orquestrados sob os cuidados dos movimentos sociais que nos mostram que o fim do punitivismo é possível e depende de um engajamento ativo de nossos imaginários comunitários, da mesma forma como nossa cultura foi secularmente desenhada e (de)formada a partir do sonho dos colonizadores.

No Brasil, esses movimentos de construção são majoritariamente articulados por mães de pessoas presas. Mulheres majoritariamente negras inspiradoras que fundaram movimentos importantes como a AMPARAR, Mães de Maio, Mães de Manguinhos, Mães da Leste, Rede de Proteção e Resistência contra o Genocídio, Cooperativa Libertas e outras tantas redes que desenvolvem ações de resistência nas comunidades. Iniciativas que oferecem alternativas ao encarceramento, como programas de reabilitação e reintegração, nos demonstram que podemos romper com o ciclo de prisões e reincidência.

Além disso, existem diversos grupos como o CDHEP², em São Paulo, que promovem a justiça restaurativa, com círculos de paz e mediação comunitária, que nos mostram que é possível resolver conflitos sem recorrer à punição.

E foi justamente a prática cotidiana com movimentos de luta antiprisional, onde Murilo Gaulês (ECA/USP) pôde relacionar as consequências e causas da investigação para fora dos muros da academia, que se levantou a hipótese de que os repertórios e referências que dispomos sob o guarda-chuva das artes como campo de conhecimento parecem insuficientes diante da complexidade que assola a vida de comunidades fraturadas pelo cárcere institucional, nessa relação teatro e prisão. Percebemos a imensa dificuldade em falar sobre o fim das prisões em territórios periféricos (tendo em vista que a cultura punitivista também tem se solidificado nesses territórios tanto pelo braço armado e genocida da polícia quanto pela presença também truculenta das facções), muito pela narrativa midiática que usa a imagem dos “poucos terríveis” (GILMORE, 2024) assassinos, estupradores e pedófilos para assombrar nossas comunidades e convencê-las de que o sistema prisional as mantém seguras.

Em diálogo entre as pesquisas, recorremos à Beatriz Nascimento (NASCIMENTO, 2018) e Alex Ratts (RATTS, 2006) e ao conceito de corpo-documento para verificar como a relação teatro e prisão pode ser corpo-documentada nas cenas, metodologias e fazer teatral negro e periférico. Justamente por isso, este artigo visa pensar as artes das cenas como campo de conhecimentos expandido, procurando em outras áreas de

2. Centro de Direitos Humanos e Educação Popular localizado na Rua Luís da Fonseca Galvão, 180 - Parque Maria Helena, São Paulo - SP,

saber metodologias, diagnósticos, conceitos e estratégias que contribuam para o preenchimento dessas lacunas da partir de uma fabulação crítica (HARTMAN, 2021) que articule arte e prisão. Na busca de práticas por (re)humanização de populações marginalizadas pelo sistema carcerário, recorre-se ao mulherismo africana, abordagem contra-colonial afrodiáspórica focada em estratégias matrigestoras de reumanização (NJERI; AZIZA, 2020; NJERI; RIBEIRO, 1019), para auxílio nas estratégias, alternativas e pistas que possam contribuir com esse campo de pesquisa.

Para além do diálogo com teóricos, trazemos as hipóteses desta pesquisa a partir de escrevivências (DUARTE & NUNES, 2020) de Murilo Gaulês. Como bicha nascida e criada na periferia norte da cidade de São Paulo, vivenciou cotidianamente a manifestação do estado no seu bairro, a partir da presença truculenta do braço policial e seus *enquadros* que marcaram a juventude negra e periférica em uma coreografia sádica de subordinação. A dança era a mesma: mão na cabeça, vira *pra* parede e afasta as pernas. Era só ouvir o som da sirene ou o clarão do giroflex que já iniciava a coreografia estatal. São corpos masculinos, majoritariamente negros e pobres documentando memórias e marcas dessas experiências de desumanização radical.

Marimba Aní (1994) utiliza o termo em swahili “Maafa” para classificar tais processos coreográficos de captura física e mental de populações africanas. O termo significa “grande tragédia” ou “desumanização radical” (NJERI, 2020) e faz alusão direta a toda produção de sofrimento intenso e tortura impelida a força durante os mais de 524 anos do apocalipse da invasão colonial. Esses processos continuados de desumanização radical instauram e enraízam traumas dentro de comunidades inteiras que, como consequência, reproduzem os modelos dominantes de humanidade como estratégia de sobrevivência à Maafa.

Apesar de não termos a experiência do cárcere, ambos pesquisadores viemos da periferia: Aza Njeri é oriunda de Belford Roxo na Baixada Fluminense (RJ), vivendo grande parte da vida na zona norte do Rio de Janeiro; e Murilo Gaulês vem da periferia norte da cidade de São Paulo, na região do Jardim Peri. Faz parte da nossa experiência periférica o convívio com a desumanização radical da violência do estado, do encarceramento e do descaso e abandono social. Testemunhamos pessoas de nossas

comunidades serem encarceradas. E como dizem os movimentos de familiares de pessoas vítimas do cárcere: “Quando uma pessoa está presa, toda a sua família vai presa junto.”

É comum nos processos formativos em artes cênicas ouvir de aspirantes a atores o quanto o teatro é revolucionário. Como o fazer teatral é capaz de mudar e melhorar o mundo. Ouvimos isso com tanta certeza e tão repetidas vezes que passamos a acreditar.

Também é comum nas mesmas rodas formativas ouvirmos posicionamentos alienados sobre a experiência periférica, tecidos a partir de uma confortável bolha de privilégios que repetem sem crivo crítico ou empatia as notícias veiculadas na grande mídia. Mimetizações caricatas de territórios muito parecidos com os que crescemos e suas improvisações.

Jessé Souza (2009) explica esse fenômeno de apropriação e estratificação social na literatura, conceito que pode ser expandido também para outras linguagens artísticas, como o teatro:

O processo de modernização brasileiro constitui não apenas as novas classes sociais modernas que se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico. Ele constitui também uma classe inteira de indivíduos, não só sem capital cultural nem econômico em qualquer instância significativa, mas desprovida, esse é o aspecto fundamental, das precondições sociais morais e culturais que permitem essa apropriação. É essa classe social que designamos neste livro de “rale” estrutural, não para “ofender” essas pessoas já tão sofridas e humilhadas, mas para chamar a atenção, provocativamente, para nosso maior conflito social e político: o abandono social e político, “consentido por toda a sociedade”, de toda uma classe de indivíduos “precarizados” que se reproduz há gerações enquanto tal (SOUZA, 2009, p. 21).

Apesar do incômodo acerca dessas apropriações, de alguma maneira, ainda acreditamos que o teatro é um lugar possível para se tensionar o mundo. Nos auxiliando a enxergar as violências da desumanização radical (NJERI, 2020) e nos fornecendo estratégias de resistência, permanência e continuidade.

A partir do teatro entramos em contato com teorias socialistas que nos ajudaram a compreender o problema de classe. Conhecemos Marx (2011) a partir de Brecht (ROSENFELD, 2013) e de Augusto Boal (2019), e chegamos as teorias abolicionistas a partir do Teatro Experimental do Negro e do Teatro

do Sentenciado (NARVAES, 2020), do mestre Abdias Nascimento. O teatro atuou como um facilitador de acesso a debates que nos ajudaram a organizar a revolta que sentimos com a realidade dos nossos territórios.

Em segundo lugar, o teatro costuma ter uma ação de refúgio e cuidado em territórios precarizados, servindo como espaço de salvação para jovens violentados pela desumanização radical. O pesquisador Murilo Gaulês aponta que quando se é bicha³ na década de 1990, na zona norte da cidade de São Paulo - região mais militarizada e conservadora do município - e, por consequência desse mesmo conservadorismo, vive a exclusão familiar, a violência de gênero e o medo, percebe-se que o mundo todo está prestes a ruir a sua volta, como se não fosse mais possível se agarrar a matéria das coisas, é aí que sobrevivemos a partir da nossa inventividade. Diante da desumanização radical, a experiência teatral nos ajuda a olhar para as frestas. Perceber que há rachaduras em todas as estruturas, por mais duras e sólidas que elas sejam, e é por ali que a luz entra. O teatro aquilomba, como dizia Abdias Nascimento (2019), isto é, na experiência do conhecer-adentrar-fazer teatro que expandimos as teias de relacionamentos possibilitando contato com outras pessoas também à margem. E foi a partir do teatro que fomos construindo nossas comunidades, redes de apoio. E esse é um ponto central para o debate ao qual lanço o convite nesse texto. Porque para poder continuar acreditando no teatro como um lugar de transformação de realidades é preciso, antes de tudo, reinventar esse teatro.

Mas como fazer esse giro epistemológico e metodológico diante de uma estrutura tão tradicional como o teatro ocidental hegemônico e suas linguagens? Esse teatro que é apresentado nas escolas de formação de artistas da cena como cânone, (de)formando atores, encenadores e dramaturgos sob uma régua colonial. É exatamente o que esse texto persegue, encontrar alternativas conceituais pluriversais (NJERI, 2020), de cunho comunitário, que possibilitem novos olhares acerca da prática teatral a fim de que tais

3. O termo “bicha” remontaria à corça, fêmea do veado, que em francês é chamada de “biche”. Começou a ser usado no Brasil em meados do século XX como forma de ofensa aos homossexuais masculinos. No entanto, movimentos sociais em luta por direitos LGBTQIA+ reivindicaram esse termo (assim como outros do gênero como sapatão e travesti), como nomeação de uma identidade sexual que não atende aos cânones da cisneteronomatividade (como acontece com o chamado “gay padrão”).

práticas possibilitem articulações com a educação e luta antiprisional e/ou cosmovisões que compreendam as relações sociais fora da lógica punitivista.

A intelectual Azoilda Loretto da Trindade (1994) propõe um resgate de África e de seus princípios que residem em cada uma das identidades negras como forma de se opor ao saber universal. Essa universalidade é apontada pela autora como racista e está presente em diversos campos do conhecimento, tendo em vista que ela parte da cosmovisão do Senhor do Ocidente⁴ (QUIJANO, 2005; NJERI, 2020) que é tida como única relevante nos âmbitos cultural, histórico e científico. A consequência direta desse movimento universalizante é o epistemicídio (CARNEIRO, 2023), ou seja, o apagamento de saberes locais e a destruição completa de toda e qualquer tecnologia, cultura, conhecimento ou saber que não seja reconhecido pela cultura da branquitude/ocidental (SANTOS, 1994). Em oposição a isso, Trindade (1994) nos fala da importância da implementação dos valores civilizatórios afro-brasileiro em processos educacionais. Ela organiza esses valores em um compilado de princípios herdados de África que ampliam a experiência de mundo a partir de cosmovisões pautadas em valores filosóficos-culturais tais como a cooperação, a circularidade, a oralidade, a ludicidade, a energia vital (axé), a corporeidade, a musicalidade. Tais valores são palpáveis nas experiências afro-diaspóricas no continente americano, onde expressões artístico-culturais negras os exercitam criativamente. Nesse sentido, o teatro se coloca como um potente agente de trabalho, já que possibilita a presentificação de cada um desses valores na fazenda teatral.

Em diálogo com Azoilda Trindade, trazemos a Filosofia Ubuntu (CAVALVANTE, 2020). Essa filosofia africana de origem bantu significa “eu sou porque nós somos”. Segundo essa vertente todas as pessoas fazem parte de uma grande constelação interconectada que se retroalimenta a partir de suas relações e trocas. Essa perspectiva ajuda a romper com a lógica capitalista neoliberal que é pautada nas individualidades como emergente para o progresso e desenvolvimento das sociedades. As prisões atuam como uma continuidade dos processos exploratórios e desumanizantes que utilizam a escravização

4. Senhor do Ocidente é um conceito nos estudos de Aza Njeri (2020-1) para designar a branquitude dominante que usufrui das benesses da máquina ocidental, sendo seu proprietário direto. Esse conceito será melhor explorado na próxima seção deste texto.

como tecnologia de dominação e produção de lucro para alguns, seguindo essa mesma lógica de desenvolvimento capitalista. Isso porque todos os países em processo de desenvolvimento socioeconômico tiveram aumentos brutais em suas taxas de encarceramento (ISRAEL, 2024).

Desenvolvimento ou des-envolvimento como pontua Nego Bispo (BISPO, 2020), que é o contrário de envolvimento. Bispo nomeia de cosmófobia a necessidade de se afastar da originalidade, de desconectar-se da comunidade, sair do Ubuntu. Essa necessidade é uma consequência do processo de desenvolvimento que transforma toda a vida em matéria-prima para o capital, fomentando as explorações dos recursos naturais por humanos, dos animais por humanos, de humanos por humanos. Caminhando até aqui podemos compreender que encarcerar é um ato cosmófóbico de des-envolver.

Segundo Ângela Davis, as prisões se tornaram uma continuidade dos processos desumanizantes de escravização. A exemplo da história dos Estados Unidos, ela cita as consequências da 13^a emenda na realidade dos estabelecimentos prisionais de todo o país:

Logo após a abolição da escravidão, os estados do Sul se apressaram em desenvolver um sistema de justiça criminal que restringisse legalmente as possibilidades de liberdade para os escravos recém-emancipados. As pessoas negras se tornaram os principais alvos de um sistema em desenvolvimento de arrendamento de condenados, ao qual muitos se referiam como uma reencarnação da escravidão (DAVIS, 2018, p.25).

Se a prisão é uma continuidade do projeto ocidental racista e da senzala escravocrata que opera a partir de ficções de poder para sustentar uma supremacia branca, como enfrentar essa estrutura engessada tendo como arsenal bélico as mesmas tecnologias ocidentais que matam pessoas negras, LGBTQIAP+, pobres e periféricas dia a dia? O que há em nossas técnicas de criação, muitas vezes sustentadas no cânone ocidental hegemônico, que contribui para a manutenção estética e discursiva desse mesmo projeto? Não seriam essas mesmas práticas hegemônicas, perpetuadas incansavelmente nas instituições de arte e disfarçadas pela cooptação/sequestro de discursos de intelectuais não-brancos, uma atualização do racismo?

A presença do racismo como fantasia colonial determinantemente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e ancestralidade das cicatrizes (MOMBAÇA, 2016, p.4).

Era preciso descolonizar nossas práticas, revisitar nossa história, incendiar nossas teorias para, somente então, reescrever nossos futuros. Em sua obra não terminada *Parable of the Trickster* (2014), Octavia Butler nos lembra:

Não há nada de novo
sob o sol
mas há novos sóis
Octavia Butler (CANAVAN, 2014).

Partindo da metáfora de Butler, Walidah Imarisha (2016) fala da importância de reescrevermos os futuros que já nos foram profetizados desde quando nascemos. Ela nos lembra que o terror que vivem as comunidades subalternizadas constitui o sonho dos colonizadores e que estes mesmos soberanos, Senhores do Ocidente (QUIJANO, 2005; NJERI, 2020), hoje se preocupam com o que será das próximas gerações, planejando colonizar a Lua ou Marte, por exemplo. Tudo o que nossas comunidades viveram e o que estavam por viver, já havia sidometiculosamente planejado e à nossa revelia. No nosso caso, um bando de gente periférica, negra, bicha e/ou transviada fadada ao roteiro tragicômico da colonialidade do país que, pelo 15º ano consecutivo, mais assassina pessoas LGBTQIA+ no mundo (BENEVIDES, 2024)

Parafraseando Hija de Perra:

Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História do [Punitivismo] e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como queer (PERRA, 2015, p.3).

Entre as muitas teorias para se contracolonizar as práticas das artes cênicas, em aliança com o movimento do abolicionismo prisional, percebemos no Mulherismo Africana um conjunto de princípios e metodologias que

podem potencialmente colaborar para uma reinvenção prática conceitual de nossas e(sté)ticas.

E para não cair na mesma cilada de trazer discursos emprestados das epistemologias do sul, engessados sob as formas de produção de conhecimento do ocidente, fazemos uso dos ensinamentos de Leda Maria Martins (1997 e 2003), para iniciar uma oralitura.

Segundo Leda Martins:

“Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei oralitura, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como littera, letra, grava o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas.”
(MARTINS, 1997, p. 21)

Daqui se inicia uma conversa fabulativa e crítica (HARTMAN, 2021) entre os autores deste artigo sobre Mulherismo Africana.

Diálogos ubuntu: Intersecções entre o abolicionismo penal e o mulherismo africana

Para os mais desavisados, a conversa a seguir pode parecer alheia às áreas de conhecimento das artes cênicas. Mas é importante lembrar que os movimentos contracoloniais de ressignificação de nossas práticas partem, inicialmente, de uma retomada acerca das perspectivas culturais que nos organizam como povo e, consequentemente, ordenam nossas narrativas. O intuito dessa partilha está em possibilitar uma amplitude filosófica acerca de temas que fundamentam o mulherismo africana, cujos olhares podem facilitar novas formas de refletir nossas narrativas e a forma como nos relacionamos socialmente durante o fazer de nosso ofício teatral.

As trocas entre os autores se inicia com os trabalhos de divulgação científica de Aza Njeri nas redes sociais, no Instagram e no seu canal do YouTube (NJERI, 2012). O manejo das novas ferramentas de conexão, comunicação e produção de conteúdo aliados a uma linguagem acessível

auxiliam na democratização do conhecimento. Assim, a pesquisa sobre os processos de reumanização, apoiada em ampla literatura das filosofias africanas e afro-diaspóricas discutem princípios caros ao abolicionismo prisional de forma ampla e integrada a outras áreas de conhecimento. Como nos provoca a abolicionista Alexis Pauline Gumbs:

E se a abolição não for algo devastador, nem destruidor, nem um acontecimento para bolas de demolição? E se a abolição for algo que brota dos lugares úmidos de nossos olhos, dos lugares quebrados de nossa pele, dos lugares de espera em nossas palmas, do tremor que toma minha boca quando me viro para você? E se a abolição for algo que brota? (CR10, 2008, p.142)

Essas reflexões nos levaram a uma conversa, no intuito de tentar compreender quais as pistas contidas nos saberes do Mulherismo Africana - teoria da qual Aza Njeri é uma das pesquisadoras referência no Brasil - poderiam contribuir para ampliar os repertórios conceituais e metodológicos para a elaboração de um teatro abolicionista penal e preocupado com os processos de desumanização radical.

Essa entrevista foi realizada em 2020, durante o período de isolamento da pandemia de covid-19, por meio de troca de áudios por e-mail e WhatsApp. O que se segue aqui é uma transcrição dessas conversas no intuito de registrar, difundir e acessibilizar os saberes trocados durante esse processo. Na tentativa de preservar o princípio da oralidade, optamos por transcrever da forma mais fiel possível ao discurso falado, captado nas trocas de áudio.

MURILO GAULÊS (MG) – O que é o Mulherismo Africana?

AZA NJERI (AN) – É importante eu dizer que o Mulherismo Africana faz parte, para mim, de uma ramificação das minhas pesquisas. Hoje, já inserida em um expressivo Programa de Pós-Graduação, eu me dedico a refletir sobre quais são os caminhos de reumanização da população. E fiz, obviamente, um recorte de raça, porque toda pesquisa precisa ter um recorte, mas não necessariamente o que eu falo seja somente para pessoas negras, mas quando eu faço recorte de raça, vou pensar os caminhos de humanidade para a população negra africana e afro-diaspórica, e população afro-brasileira em específico.

Porque de alguma forma eu faço parte do grupo de teorizadoras do Mulherismo Africana. Mas o Mulherismo Africana é uma pequena parte do todo que eu construo. Porque quando a gente vai pensar em caminhos de reumanização, estamos falando de educação, filosofia, recuperação da história, as artes e também o mulherismo africana.

O Mulherismo Africana, portanto, seria uma abordagem teórica, prática e metodológica de análise de experiências concretas de resistência e reumanização da população negra. Quem vai teorizar pela primeira vez é Cleonora Hudson-Weems (2021) e depois Nah Dove (1998). São os afro-americanos que vão a partir da abordagem da Afrocentricidade (ASANTE, 2009), que é uma epistemologia, traçar o paradigma do pensamento mulherista. E o que é que seria isso? Elas observaram mães africanas (e o termo africanas aí não é só uma referência continental. Para as duas autoras os termos africana, mães africanas, mulheres africanas significam mulheres do continente africano e das suas pluridiásporas). Com isso vamos partir de um primeiro princípio de que mães africanas são as maiores afrontas ao ocidente, porque elas não só não se deixam desumanizar como não permitem a desumanização de seus filhos.

Partindo dessa afirmação, Nah Dove e Cleonora vão fazer essas pesquisas pensando quais são as experiências de resistência dessas mulheres mães. E aí, o Mulherismo se espalha e atualmente, aqui no Brasil a gente tem além do meu trabalho, os materiais produzidos pela Anin Urasse (2022) com o blog pensamentos mulheristas e com todas as contribuições que ela traz, principalmente com o texto “Os 18 princípios mulheristas” A gente tem Katiúscia Ribeiro (NJERI, RIBEIRO, 2019), que também vem trazendo essa discussão de uma maneira muito bonita. A gente tem a Dandara Aziza e Ayana Sisi (NJERI, AZIZA, SISI, 2018), psicólogas pretas, que também trazem um olhar do mulherismo africana a partir da psicologia.

Dito isso, o que eu quero na verdade explanar é que o Mulherismo Africana se propõe a olhar as nossas experiências, a olhar a experiência dos nossos ancestrais e, a partir disso, verificar quais foram as estratégias de resistência e permanência.

A gente diz que o Mulherismo Africana tem uma agência que é uma luta antirracista, anti-genocida e, sobretudo, pela integralidade total e plena da população negra, sem exceção.

Não é uma teoria que se pretende universal, então ela não quer falar por todas as mulheres do mundo. Ela quer falar a partir da experiência de sobrevivência e resistência e permanência da população negra. Porque se Nah Dove e Cleonora Hudson começaram fazendo esse recorte, vendo a experiência dessas mães, a gente aqui no Brasil já avança um pouco mais e começa a ver a experiência do nosso povo. Então, quando eu vejo um Babalorixá, por exemplo, um Tata Nkisi cisgênero, que é “biologicamente homem” pra poder usar termos ocidentais. Esse homem, quando ele gesta o seu terreiro, os seus abians e yaos, ebomis... ele está aplicando a energia matriarcal, a energia matrígester que acende o Sol da potência do outro. Isso é uma matéria de interesse do Mulherismo Africana e não está necessariamente ligada à questão de gênero ou qualquer outra questão de cunho biológico, por exemplo.

MG – As sociedades contemporâneas, sob perspectivas majoritariamente ocidentais, têm rechaçado com certa razão o conceito de família, principalmente da família tradicional como a conhecemos. Tanto que o conservadorismo ocidental reforça a necessidade da existência e permanência de famílias nucleares cis heteronormativas brancas, seja para perpetuar a lógica da herança, sustentando as muralhas entre ricos e pobres, ou seja, para manter os domínios dos patriarcas sobre os corpos das mulheres. No entanto, a perspectiva do Mulherismo Africana se apoia firmemente em uma outra lógica de família, com destaque para a figura da mãe. Poderia falar mais um pouquinho sobre isso?

AN – Primeiramente, aí eu vou citar Sobonfu Somé (2007), eu acho que é importante entender que a união de duas pessoas, na verdade é a união de dois espíritos. E enquanto união de dois espíritos para a subida da montanha da vida, em que nessa subida se constrói uma família (seja essa família construída por espíritos que forem), dessa união de espíritos pode ser agregadas e paridos, outros espíritos também. E eu gosto muito de pensar em paridos, mas eu também gosto muito de pensar em agregados, porque a família

estendida africana, ela não se pensa somente enquanto filhos, construtores da família, somente aqueles que foram paridos por alguém, mas sim, as famílias estendidas. Eu não sei a experiência de vocês, mas eu cresci em uma família com quatro irmãos, mas praticamente todos os meus primos moraram na minha casa. A gente tinha amigos que moravam longe. Quando as minhas irmãs estavam na faculdade, esses amigos ficavam na minha casa... Isso é a família estendida! No momento em que um espírito entra no seu lar, ele acaba sendo agregado à família. Então a gente pensa muito mais nesse sentido. Essa ideia de mamãe, papai, filhinho, cachorro, gato, periquito tem a ver com o pilar judaico-cristão do ocidente, veja bem... O ocidente é iluminista, judaico-cristão e greco-romano. E essa ideia bem delimitada e de certa forma limitadora da existência e pluralidade dos nossos seres tem esse pilar, manifestando esse conjunto de compreensão do que seja a família. Pra mim, família é: aquelas pessoas que juntas e unidas, decidem subir a montanha da vida em conjunto. E aí, muitas das vezes a gente acha que a gente tá numa montanha, o outro tá na outra... um tá lá em cima, o outro tá lá embaixo. Enfim, a gente precisa observar como é que essa construção está sendo feita e quando se fala da união de um casal (tendo essa configuração de casal, a que for) é importante entender que essa união é desses espíritos.

E quando a gente está falando da questão da mãe, essa também é uma discussão que não está dada. que ainda precisa ser mais depurada e que pra gente depurar precisamos que mais pessoas tenham interesse em fazer essas depurações. Porque não é possível que eu, a Dandara, Katiúscia e as outras poucas mulheristas em relação ao mundo, ao pluriverso de questões a serem discutidas ainda, não é possível que a gente consiga dar conta.

Já tem um tempo que eu tenho refletido sobre isso, muito pelas minhas conversas com a atriz Gabriela Loran, e vendo também o que ela faz, o trabalho dela. Ela é uma mulher trans. E também muito pelas leituras que eu faço, do Leonardo Peçanha (2020), que é um homem trans, ambos negros; Eles me ajudam a refletir sobre essa questão do parimento, da mãe. Já tem um tempo que eu evito falar mãe. E aprendi também com Caroline Amanda, do Yoni das Pretas, a pensar em pessoas uterinas, em pessoas menstruantes, pessoas que podem de alguma forma gerar uma vida dentro de si. Quando eu faço esse deslocamento do meu olhar e entendo essa perspectiva, usando

também um pouco da filosofia yorubá, na verdade estou entendendo que parir (dar origem a uma vida dentro do seu corpo) é o que mais nos aproxima da criação divina do universo. Então nós saímos de úteros que nós mesmos escolhemos antes de descer a Terra. E isso eu estou falando com base nas filosofias yorubas. E eu sou uma mulher, que experiencia o candomblé ketu, e essa é uma perspectiva. O que eu quero dizer é que quando eu entrei em contato com essa perspectiva, a minha forma de me relacionar com a minha mãe mudou completamente. E eu sou mãe desde os meus 16 anos e eu pari aos meus 17 anos, então, mais da metade da minha existência eu exercei a gestação solar, dos meus filhos. Tudo isso me atravessa na hora de eu falar sobre essa questão do matriarcado e de mãe e filha e tudo mais. Mas mais uma vez é importante dizer que essa discussão ainda está em processo e que a gente está super animado se outras pessoas também quiserem discutir isso em conjunto.

MG – Eu li um texto seu para o site Alma Preta (NJERI, 2020-3), em que você disserta sobre a violência por trás da discussão sobre a palmitagem e, com isso, infere na construção de identidade de crianças, filhos de casais interraciais. Me pareceu uma provocação muito pertinente, ainda mais tendo em vista que você discorre sobre a figura do homem branco imposta com o Senhor do Ocidente, no mesmo texto. Me parece complexo, completo e potente essa reflexão. Como funciona?

AN – Bom, é porque eu acho o termo palmitagem e a forma como essa discussão é conduzida, sobretudo nas redes, uma maneira muito desagradável, tamanho a agressividade das pessoas. Tem um provérbio yorubá que diz o seguinte: “aquele que muito aponta o dedo expõe a si mesmo” e às vezes, é essa a impressão que eu tenho. As pessoas estão tão preocupadas em querer categorizar o tipo de relação que as outras têm, que acabam fechando os olhos às vezes para as más diagramações das suas próprias relações.

O que eu quero dizer é: um dos princípios mulheristas é a preservação da família. Seja a família no formato que for. Porque como eu falei, a família faz parte da união desses espíritos. Eu não consigo olhar para uma construção familiar, seja ela interracial, monorracial, e desqualificá-la. O que eu costumo dizer (porque essa discussão é muito ampla e me chega muitas vezes

e por muitas vias) é que essa questão da interracialidade deve ser pensada pelas pessoas que compõem essa família interracial. E essas pessoas devem se perguntar, para si próprias, para os seus relacionamentos: Como anda a subida da montanha da vida de vocês?

Porque às vezes, o casal é extremamente harmônico. Eles estão subindo em harmonia, em equilíbrio, construindo... E outras vezes o racismo vai atravessar essa relação, outras vezes, só um tá subindo, o outro só descendo, umas vezes um tá numa montanha, o outro tá na outra...

Eu acho muito mais digno inspirar as pessoas que estão interessadas nesse tema a fazerem uma autoanálise a partir das suas próprias lógicas pensantes e de experiência. Isso para mim me parece mais interessante. Na verdade, essa ideia de análise não é só para casais interraciais. É pra qualquer tipo de relacionamento que você possa vir e estar inserido. Eu vou dar um exemplo que eu sempre dou:

Eu tenho um casal de amigos que têm por volta de 60 anos e dois filhos. Ele é um homem negro retinto e ela é uma mulher branca. Dentro dessa lógica de internet, das redes sociais, da palmitagem, ele seria agredido (como já foi virtualmente), porque ele é um homem palmiteiro. Só que esse casal se conheceu quando eles tinham 14 anos de idade. E aí veja: uma internet com uma discussão imatura sobre relacionamentos interraciais, tenta abalar a estrutura de um casal que tem por volta de 60 anos de idade, mas que se conhecem desde os 14. Isso é uma vida de subida da montanha, entende?

MG – Uma outra questão muito bacana que eu já vi você apontar, fala sobre as distinções entre as práticas patriarcais exercidas por homens negros e por homens brancos, tendo em vista que esses últimos são os únicos que realmente conseguem colher os privilégios do exercício do homem dominador. Achei muito interessante porque esse debate passa batido em muitas correntes do feminismo ocidental. Quais são essas causas e consequências que se distinguem e quais estratégias você acha potente para lidar com essas performances patriarcais em ambos os casos?

AN – Nós estamos falando de construção, de ser e estar. E quando se está no ocidente, a gente tem que lembrar que o padrão e o parâmetro dessas construções, experiências - inclusive da escala de humanidade - tem como

ponto de partida, de chegada e centralidade a experiência do “Senhor do Ocidente”. Esse termo é uma metáfora dos estudos decoloniais, que Quijano (2005) cita muito e que eu também utilizo. Inclusive exemplifico essa metáfora, dizendo que o Senhor do Ocidente é metaforizado pelo personagem Jordan Belfort, interpretado pelo Leonardo di Caprio no filme O Lobo de Wall Street, de Scorsese (NJERI, 2020). Esse personagem é o arquétipo desse Senhor do Ocidente e é para ele que as benesses do patriarcado são feitas. E é dele que parte a escala de humanidade. É uma escala dinâmica em que todas as pessoas que estão sob a égide ocidental estão incluídas. O seu fenótipo, a sua compreensão de si, do mundo, o seu local, o seu território, a sua cultura, todos esses são elementos que fazem com que as pessoas se aproximem ou se distanciem do Senhor do Ocidente. Homens se aproximam do Senhor do Ocidente dentro da escala de humanidade, justamente por serem homens. Mas quando começam os atravessamentos das singularidades dos nossos seres, essa dinâmica vai sendo afetada também. O que eu quero dizer é que homens negros acabam performando um patriarcado que não é feito para eles. E que na verdade, as benesses são feitas para o “Senhor do Ocidente”. Só que esses homens, por conta da sua construção, que perpassa inclusive a educação, acabam performando o que eu chamo de cópias mal diagramadas do Senhor do Ocidente (NJERI, 2020). Então, o que eu quero dizer é que os negros em geral precisam se revisitar e perceber quais são essas performances que estão fazendo de si e para o outro, e verificar se são performances libertadoras ou são performances limitadoras das suas próprias existências. Eu acho que é essa a contribuição que eu, enquanto mulherista, tenho a dar aos meus irmãos que estão dispostos a se despir do ocidente.

MG – Uma das grandes questões nos debates abolicionistas e anti-cárcere é: O que colocar no lugar das prisões? Que alternativas do pensamento matrancial africano pode apontar para pensar em processos de educação e integração social para pessoas que violam os acordos coletivos de bem viver estabelecidos de uma comunidade? Você conhece alguma experiência que gostaria de dividir com a gente?

NA – Essa eu acho que é uma das questões mais complexas, não só pro Mulherismo Africano. É uma questão complexa para qualquer pessoa que

estuda o comportamento ocidental. Porque essa ideia do cárcere vem da dominação sobre o outro, sobre a alteridade, usando um pouco o Bakhtin (2010). É esse desejo que o ocidente tem de dominar tudo e todos. É realmente uma questão profunda. Eu não concordo com o cárcere. Eu acho que é uma experiência extremamente desumanizadora e ocidental, e quando eu olho para as experiências africanas, por exemplo, (mas eu acho que a gente também deveria olhar para as experiências dos povos originários), eu vou ter uma percepção de que um crime, na verdade, é um crime contra o equilíbrio da comunidade. Então, quando alguém tira uma vida, por exemplo, ou faz esse tipo de crime, a existência vital, coletiva, (pensando em Ubuntu - eu sou porque nós somos) há punições também. Há experiências, inclusive, de isolamento. Mas nada parecido com essa ideia desumanizadora do cárcere mesmo.

Em outras experiências, por exemplo, alguns povos bantos, tipo lubas, dependendo do crime, antes do julgamento, faz-se um ritual de fortalecimento da energia desse criminoso. Então se fala para ele palavras fortalecedoras de poder. Porque eles entendem que mesmo esse criminoso não pode passar pelo julgamento da comunidade sem que ele esteja no equilíbrio pleno da sua própria força vital. Porque você não pode julgar alguém sem que ela tenha condições energéticas vitais de receber aquela punição, seja qual for. É muito interessante, porque a gente acessa isso através da historiografia francesa, né? E aí há aqueles olhares ocidentais que chamam de primitivismo e tudo mais. Mas é interessante que uma dessas leituras antropológicas que eu acabei falando sobre isso, o olhar sobre a perspectiva de que não existem pessoas completamente más. Há pessoas em desequilíbrio e o nosso maior desequilíbrio, o nosso maior mal, no caso, seria a perda da energia vital. Pode perceber que eu não estou conseguindo responder porque essa discussão não está finda, pelo contrário, é uma discussão ampla. E que deve ser feita no coletivo. E o que eu posso contribuir e o que o Mulherismo Africana pode contribuir é em mostrar as experiências pluriversais que comunidades genuinamente negras têm ao lidar, por exemplo, com os crimes.

Algumas Considerações

As epistemologias e a cosmovisão emergentes do Mulherismo Africana, muito bem registrados no diálogo anterior entre os pesquisadores e por outras

teóricas importantes do movimento, nos convidam a mirar para o sistema-mundo que nos cerca, para nossas relações e (por consequência) para os modos de operar e produtos de nossas criações artísticas, sob perspectivas solares.

As divisões coloniais que encaixotam as artes, a ciência e os saberes de forma separada da vida foram produzidas pelo movimento dominador dos conquistadores europeus como ferramentas de controle. Romper com esses movimentos requer outros repertórios que não os que já nos foram herdados durante o processo colonial.

Acreditamos que para romper esses paradigmas que ainda nos atingem, inclusive dentro da academia, necessitamos visitar outros campos de conhecimento que por vezes escapam daquilo que compreendemos sob o guarda-chuva das artes. Campos esses que foram secularmente ignorados pela cosmovisão europeia e que hoje aparecem como velhas novas alternativas para sobreviver ao achatamento neoliberal que orienta o mercado de artes e ao qual estamos presos em nosso ofício pela manutenção de nossa existência.

As artes cênicas muitas vezes carregam tradições arraigadas, padrões estéticos e técnicas consagradas, sustentados pela filosofia ocidental. Esses paradigmas podem limitar a criatividade e a inovação, tornando difícil a ruptura com o que já foi estabelecido.

A hierarquia entre diferentes formas de expressão (como teatro, dança, ópera) e a canonização de certos autores, peças ou movimentos artísticos também são paradigmas. Eles podem restringir a diversidade e marginalizar vozes silenciadas pela lógica do Senhor do Ocidente.

Para romper com tais paradigmas, é necessário explorar campos de conhecimento além das fronteiras das artes cênicas. Isso inclui diálogo com outras disciplinas, como antropologia, filosofia, sociologia e estudos culturais, na busca de metodologias e estéticas pluriversais (NJERI, 2022).

A pluriversalização (NJERI, 2022) envolve também o diálogo entre diferentes culturas e tradições. As artes cênicas podem se beneficiar da troca de perspectivas, rituais e narrativas não-ocidentais. A ideia de que existe um único centro de produção artística deve ser questionada. A descentralização permite que vozes periféricas sejam ouvidas e valorizadas.

As relações entre teatro, prisão e abolicionismo penal no Brasil se dão desde a década de 1940, com a produção do Teatro do Sentenciado⁵ e outras iniciativas culturais e políticas de Abdias Nascimento (2022) que contribuíram significativamente para o debate sobre o abolicionismo penal no Brasil, destacando a importância da arte e da cultura como elementos centrais na luta contra as desigualdades sociais e na promoção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

O teatro, como forma de expressão artística, tem sido utilizado historicamente como um meio de denúncia social e transformação. No contexto do abolicionismo penal, o teatro serve como uma plataforma para questionar e desafiar as práticas e políticas do sistema carcerário.

O abolicionismo penal, por sua vez, é uma corrente de pensamento que questiona a legitimidade e eficácia do sistema penal, propondo alternativas para a resolução de conflitos e a reparação de danos que não passem pela lógica da punição e do encarceramento. O teatro, nesse sentido, pode ser um meio poderoso para comunicar essas ideias, promovendo a reflexão e o diálogo sobre a necessidade de reformas no sistema de justiça criminal.

A abolição é uma mirada que busca no oceano das relações sociais alternativas de cuidado e reparação. Entendemos que o fim das prisões não é suficiente para lidar com séculos de Maafa, assim como não foi suficiente a assinatura da Lei Áurea em 1888. É preciso a construção de políticas e práticas de cuidado que visem reumanizar populações historicamente massacradas pela colonização.

No entanto, o des-envolvimento desenfreado das metrópoles, a constante construção de novas instituições prisionais e o alto índice de encarceramento no Brasil atualizam as tecnologias de dominação que fazem com que o sistema carcerário, apesar de também ser algo recente, continue sólido e aparentemente indestrutível.

O sistema penal é seletivo, afetando desproporcionalmente a população negra e pobre. A discriminação racial e social contribui para a manutenção

5. O Teatro do Sentenciado é uma experiência teatral significativa dentro da Penitenciária do Estado de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru. Abdias Nascimento fundou esse grupo de teatro enquanto estava encarcerado. As peças criadas e encenadas pelo grupo são consideradas as primeiras experiências documentadas de teatro nas prisões no Brasil.

desse sistema. Além disso, a prisão estigmatiza e marginaliza os indivíduos, impossibilitando sua reintegração à sociedade após o cumprimento da pena. Isso cria um ciclo de reincidência e perpetua o sistema.

Ruth Gilmore (2024) argumenta que o sistema prisional, especialmente nos Estados Unidos, foi expandido não por causa de um aumento real na criminalidade, mas como uma resposta a crises econômicas, políticas e sociais, usando o encarceramento como uma forma de gerenciar “excedentes” populacionais e problemas sociais.

No contexto brasileiro, a aplicação desse conceito pode ser vista no aumento dos índices de encarceramento, que têm crescido de forma alarmante. O Brasil é um dos países com a maior população carcerária do mundo, e esse crescimento é frequentemente atribuído a políticas de segurança pública que priorizam o encarceramento em massa como solução para o crime, em vez de abordagens mais preventivas e restaurativas. Esse fenômeno é exacerbado por leis rigorosas, como a Lei de Drogas, que criminalizam a posse de pequenas quantidades de drogas e resultam em penas desproporcionais, especialmente para mulheres e populações vulneráveis.

O Mulherismo Africano, enquanto abordagem, promove a emancipação da população negra e o reconhecimento de histórias violentadas pelo processo colonial. No contexto penal, isso se traduz em uma crítica ao sistema carcerário que frequentemente perpetua a marginalização de comunidades negras e pobres.

Assim como os movimentos sociais de base antiprisional são hegemonicamente liderados por mulheres/mães negras, a filosofia mulherista enfatiza a resistência e reexistência das mulheres negras, colocando-as no centro da reflexão social e política. No abolicionismo penal, isso se reflete na luta contra estruturas opressivas e na busca por alternativas ao encarceramento que respeitem a dignidade e a história das pessoas afetadas. Propõe uma política de cuidado, resgatando o matriarcado africano como uma forma de enfrentamento ao racismo, genocídio e patriarcado. No abolicionismo penal, isso sugere a criação de políticas que priorizem o cuidado e a cura em vez da punição e segregação.

Para atualizar nossas tecnologias de resistência e encontrar um teatro abolicionista que consiga enfrentar as sequelas da Maafa (ANI, 1994; NJERI, 2020), acreditamos ser urgente escavar saberes ancestrais que foram apagados propositalmente pelos Senhores do Ocidente, pois estes já sabiam os perigos que a organização de nossas comunidades oferecem a máquina colonial.

O Mulherismo Africana desafia o pensamento ocidental dominante, propondo uma contracolonização epistemológica que valoriza saberes e práticas não ocidentais. No abolicionismo penal, isso pode inspirar a busca por sistemas de justiça que sejam mais inclusivos e que considerem diferentes perspectivas culturais e sociais.

O teatro, o abolicionismo penal e o Mulherismo Africana se entrelaçam em um esforço coletivo para desmantelar sistemas opressivos e construir uma sociedade mais justa e equitativa, onde as vozes das mulheres negras são ouvidas e valorizadas. Essa interseção é um campo fértil para a criação artística, a reflexão crítica e a ação política que não se resolvem nem se encerram aqui, mas que abrem possibilidades de reflexões na busca por cenários pluriversais e de imaginação política, em direção à concretização de nosso sonho comunitário: uma sociedade sem prisões e suas consequentes práticas punitivistas desumanizantes.

Bibliografia

- AFRICANA NO COMBATE AO RACISMO EPISTÊMICO E A LEI 10639/03. CEFET. Rio de Janeiro. 2017
- ANI, Marimba. *Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton: África World Press, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BENEVIDES, Bruna G. DOSSIÊ, Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileira em 2023. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). 2024 Disponível em <<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2024/01/dossie-antra2024-web.pdf>>
- BLACK PANTHER. The Black Panther party ten-point program. 1966. Disponível em <<https://www.blackpast.org/african-american-history/primary-documents-african-american-history/black-panther-party-ten-point-program-1966/>>

- BISPO. Antônio. A terra dá, a terra quer. Piseagrama. 2023. Disponível em <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=4951700#:~:text=A%20humanidade%20%C3%A9%20contra%20o,do%20cosmo%2C%20quebrar%20a%20originalidade>>
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Editora 34, 2019
- CANAVAN, Gerry. "There's Nothing New/Under The Sun/But There Are New Suns": Recovering Octavia E. Butler's Lost Parables. Los Angeles Review of Books, 2014. Disponível em <<https://lareviewofbooks.org/article/theres-nothing-new-sun-new-suns-recovering-octavia-e-butlers-lost-parables/>>
- CARNEIRO. Sueli. Dispositivo de racialidade: A Construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CAVALCANTE. Kellison Lima. Fundamentos da filosofia Ubuntu e o humanismo africano. Revista Semiário de Visu v.8 n.2, 2020.
- CIA DE TEATRO HELIÓPOLIS. Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos. Dramaturgia de Dione Carlos e Direção de Miguel Rocha. 2022
- CIA DXS TERRORISTAS. Anjos de Cara Suja - o Sol é, ou deveria ser, para todas. Dramaturgia de Ligia Souza e Direção de Murilo Gaulês
- CONCÍLIO, Vicente. Teatro e Prisão: Dilemas da liberdade artística. Hucitec. São Paulo. 2008
- CR10, Publication Collective. Abolition Now!: Ten Years of Strategy and Struggle Against the Prison Industrial Complex. AK Press. 2008
- DAVIS, Angela. Estarão as prisões obsoletas? DIFEL. 2018
- DOVE, Nah. Mães afrikanas portadoras da cultura desenvolvedoras da mudança social. São Paulo: Medu Neter, 2020.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. Escrevivência: A escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Mina Comunicação e Arte, 2020
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão. Galimard, 1975
- GILMORE, Ruth W. Califórnia Gulag: prisões, crise do capitalismo e abolicionismo penal. Igra Kniga. 2024.
- HARTMAN, Saidiya. Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HUDSON-WEEMS, Cleonora. Mulherismo Africana. São Paulo: Editora Ananse, 2021
- IMARISHA, Walidah. Reescrivendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut>. Acesso em: 05 maio 2018.
- ISRAEL, Vinicius Pinheiro. Punição e Liberdades: encarceramento em massa, seletividade penal e população escondida. EDUERJ. 2024
- LUCAS, Ashley. Teatro em prisões e a crise global do encarceramento. Hucitec. São Paulo. 2021
- MARTINS, Leda. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras, (26), 63– 81. [Https://doi.org/10.5902/2176148511881](https://doi.org/10.5902/2176148511881)

- MARTINS, Leda. Afrografias da memória. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997
- MARX, Karl. O Capital: Crítica da Economia Política. Boitempo Editorial, 2011
- MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic_a_o_da_vi>. Acesso em: 04 maio 2018.
- NARVAES, Viviane Becker. O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.27.2020.tde-19022021-183344.
- NASCIMENTO, Beatriz. Quilombola e intelectual. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo. Petrópolis: Vozes, 2019
- NJERI, Aza. “O Sol da nossa humanidade e a educação Pluriversal.” In. FRANÇA, Rodrigo; NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. Revista Ítaca nº36, 2020-1. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>>.
- NJERI, Aza. Mulherismo Africana: proposta enquanto equilíbrio vital a comunidade preta. Revista Ítaca nº36, 2020-2. Disponível em: <file:///C:/Users/cenic/Downloads/r_gouvea,+Mulherismo+Africana+proposta+enquanto+equil%C3%ADbrio+vital+a+comunidade+preta+Aza+Njeri+e+Kwame+1-83407-1-RV+-+Relido01Maio.pdf>
- NJERI, Aza. Vamos falar sobre Mulherismo Africana? Alma Preta Jornalismo, 2020-3. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/quilombo/vamos-falar-sobre-mulherismo-africana> Acesso em 13/05/2024
- NJERI, Aza; AZIZA, Dandara. “Entre a fumaça e as cinzas: o Estado de Maafa pela perspectiva da psicologia africana e o mulherismo africana.” In: Revista Problemata. v. 11, nº2. João Pessoa, UFPB, 2020-4. p. 57-80. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53729>
- NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. “Mulherismo africana: práticas na diáspora brasileira.” In: Currículo sem Fronteiras. v. 19. n. 2, p. 595-608, maio/ago. 2019.
- NJERI, Aza; SISI, Ayana; AZIZA, Dandara. Psicologia africana como ferramenta de mudança social. In: Congresso Alfepsi. Rio de Janeiro: Alfepsi, 2018.
- NJERI, Aza. Canal Aza Njeri. YouTube. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/@AzaNjeri>>
- PEÇANHA, Leonardo Morjan Britto. Visibilidade Trans pra quem? Parte II – Um olhar Transmasculino Negro. 2018. Disponível em: <http://negrosblogueiros.com.br/leonardobpecanha/2018/visibilidadetrans-pra-quem-parte-ii-um-olhar-transmasculino-negro/>. Acesso em: 10 maio. 2020.

- PRISON RESEARCH EDUCATION PROJECT, et. al. Instead of Prisons: a handbook for abolitionists. 1976. Disponível em <<https://theanarchistlibrary.org/library/prison-research-education-action-project-instead-of-prisons>>
- QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Instituto Kwanzaa, 2006.
- RAYMUNDO, Jonathan (Org). Preguiçosos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2022, p 48-60.
- RIBEIRO, Katiúscia. KEMET, ESCOLAS E ARCÁDEAS: A IMPORTÂNCIA DA FILOSOFIA ROSENFELD, Anatol. Brecht e o Teatro épico. Perspectiva, 2013.
- SALABERG, Jhonny. Parto Pavilhão. São Paulo: Cobogó. 2021
- SANTOS, Boaventura de Souza. Pela Mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade. 7ª edição. Editora Afrontamento. 1994. Disponível em <<https://www.athuar.uema.br/wp-content/uploads/2018/01/Pela-Mão-de-Alice-o-social-e-o-político-na-pós-modernidade.pdf>>
- SCORSESE, Martin. O Lobo de Wall Street. 179min.2013.
- SILVA, Gisele Rose da. Azoilda Loretto da Trindade: o Baobá dos Valores Civilizatórios Afro-brasileiros. Metanoia Editora. 2021.
- SOMÉ, Sobonfu. O espírito da intimidade. São Paulo: Odisseus, 2007.
- SOUZA, Jessé. A ralé brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009
- URASSE, Anin. Os 18 princípios Mulheristas. 2022 Disponível em: <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2022/01/02/18-principios-do-mulherismo-africano>



Artigo

UMA ESCRITA PARA KALEMBA: ENTRECRUZAMENTO DE MEMÓRIAS DO CHÃO DO TERREIRO E A PRÁTICA-POÉTICA EM DANÇA AFRODIASPÓRICA

*A WRITING FOR KALEMBA: INTERTWINING OF MEMORIES FROM THE
TERREIRO FLOOR AND POETIC PRACTICE IN AFRODIASPORIC DANCE*

*UNA ESCRITURA PARA KALEMBA: ENTRELAZAMIENTO
DE MEMORIAS DEL PISO DEL TERREIRO Y PRÁCTICA
POÉTICA EN LA DANZA AFRODIASPÓRICA*

Carolina Luisa Bastos Santos

Carolina Luisa Bastos Santos

Possui graduação em Pedagogia pela Fundação Visconde de Cairu (2007). Licenciada em Dança, pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no ano de 2013.1, cursou Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança UFBA concluída no ano de 2014. Mestra e Doutoranda em Dança pelo PPGDANCA 2023.1 na Universidade Federal da Bahia na (Linha 4 Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas). Experiência como arte-educadora, dançarina e pesquisadora em instituições de ensino básico da rede pública de Salvador e região metropolitana, focando suas pesquisas em estudos da cultura de tradição das matrizes afrodiaspóricas em processos de criação poética na dança.

E-mail: pretablack23@hotmail.com

Resumo

É uma pesquisa de dança afrodiáspórica em andamento, que aborda as narrativas de memória pessoal, e os saberes e fazeres das rezadeiras do terreiro Bate Folha. Nesse caminho, busco revelar poeticamente de que forma elas desenvolveram o ofício em contato com suas vivências de religiosidade e fé. O trabalho abarca os atravessamentos da cultura do Candomblé de nação Congo-Angola, as diversidades estéticas e culturais, com enfoque na memória e ancestralidade, evidenciando um modo de viver e de pensar negro. Desse modo, a pesquisa de campo, as entrevistas, a história oral e a prática como pesquisa são caminhos metodológicos que a pesquisa está assumindo.

Palavras-chave: Terreiro 1; Memória 2; Dança Afrodiáspórica 3; Poética 4.

Abstract

It is an ongoing Afrodiasporic dance research, which addresses personal memory narratives, and the knowledge and practices of the prayer women of the Bate Folha terreiro. Along this path, I seek to poetically reveal how they developed their craft in contact with their experiences of religiosity and faith. The work covers the crossings of the Candomblé culture of the Congo-Angola nation, aesthetic and cultural diversities, with a focus on memory and ancestry, highlighting a black way of living and thinking. In this way, field research, interviews, oral history and practice as research are methodological paths that research is taking.

Keywords: Terreiro 1; Memory 2; Afrodiasporic dance 3; Poetics 4.

Resumen

Es una investigación en curso sobre danza afrodiáspórica, que aborda las narrativas de la memoria personal y los conocimientos y prácticas de las mujeres de oración del terreiro Bate Folha. En este camino busco revelar poéticamente cómo desarrollaron su oficio en contacto con sus experiencias de religiosidad y fe. La obra cubre los cruces de la cultura Candomblé de la nación Congo-Angola, las diversidades estéticas y culturales, con un enfoque en la memoria y la ascendencia, destacando una forma de vivir y pensar negra. De esta manera, la investigación de campo, las entrevistas, la historia oral y la práctica como investigación son caminos metodológicos que va tomando la investigación.

Palabras-clave: Terreiro 1; Memoria 2; Danza Afrodiáspórica 3; Poética 4.

O terreiro: chão da pesquisa

Peço licença aos meus ancestrais que me trouxeram até aqui. Pedir licença é enraizar o corpo, preparar o terreiro, é o meu corpo consagrado no terreiro. Esta pesquisa é dedicada à minha ancestralidade, à minha trajetória de vida, e de sujeitos e sujeitas que caminham junto comigo, dito isso os escritos estarão em maior parte na primeira pessoa. É uma escrita com um olhar ancestral e artístico, importante para o campo da criação em dança.

O campo de pesquisa se constitui numa imersão na memória inscrita no meu corpo, em especial, na reza com a qual minha avó paterna, Elza Maria (*in memoriam*) me curava de mau-olhado, e o ofício das rezadeiras como uma vivência de tradição, fé e cura na comunidade do terreiro Bate Folha na cidade de Salvador (MORIM, 2014). A movência da dança Kalemba me conectou com as histórias, memórias e narrativas das mulheres do terreiro Bate Folha. Isto é, experimentar outras formas de mover o corpo, dialogando numa perspectiva do pensamento africano e afrodiáspórico (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFOGUEL, 2019) amparada pela minha ancestralidade.

O terreiro Bate Folha (Mansu Banduquenqué) fica situado na rua Dionísio Brito Santana, antiga Travessa São Jorge, nº 65-E, bairro da Mata Escura do Retiro, é o maior da cidade de Salvador em termos espaciais e um dos mais antigos em atividade. Fundado em 1916, por Manoel Bernardino da Paixão, ou Ampumandezu,¹ ocupa uma área de 14,8 hectares, onde se preserva significativa mata florestal. É um dos terreiros com um significativo remanescente da Mata Atlântica na capital baiana. Pertencente à Sociedade Beneficente Santa Bárbara, que o representa civilmente, é dedicado ao Inquice Bamburucema, equivalente a Santa Bárbara entre os santos católicos e a Iansã nos orixás. Atualmente, conduzido por Cícero Rodrigues Franco Lima, Tata² Muguanxi é um candomblé de nação Congo-Angola³ de tradições Bantu, que completou 100 anos de existência em dezembro de 2016.

1. Nome iniciático (CEAO, 1981, p. 78).

2. s.m. (1) Nos cultos de origem banta, grande sacerdote, chefe de terreiro.

3. É uma das maiores nações do Candomblé. Desenvolveu-se entre escravos que falavam Kimbundu, Umbundu e Kikongo.

O terreiro é um território de relações de sobrevivência e resistência, que consegue manter e preservar a cultura afro-brasileira viva em comunidade. O candomblé Congo-Angola do terreiro Bate Folha é também a minha fonte de inspiração e referência para minha criação artística. O terreiro é um espaço ancestral que nos envolve em tudo, faz parte de uma construção espiritual-ancestral que alimenta o corpo. Nesse contexto, o papel das comunidades de terreiro é essencial para valorização da identidade, lugar de resistência, memória e principalmente no que se refere ao pertencimento e defesa dos interesses da preservação das tradições. Evidencio o terreiro como espaço de troca, reunião, que agrupa relações de afirmação, de identidade, resistência e cuidado (SIQUEIRA, 1998).

Minha saudosa avó, Elza Maria (*in memorian*), era uma mulher de muito encantamento na minha vida. Vovó tinha o poder da cura, e ela aprendeu com minha bisa Bárbara Maria na sua juventude. O mau-olhado acometia meu corpo na infância, e vovó sabiamente me livrava dele, com seus saberes de reza. Uma reza forte, com folhas de alfazema roxa do pé de lá de casa. A roupa branca, a conta de Oxalá,⁴ o banho de alfazema e mais outros feitiços da fé eram elementos utilizados por vovó no ritual da reza.

Além do ofício da minha vó Elza Maria, que foi filha do Bate Folha, com dijina de Inquice⁵ Jafurama, histórias de outras mulheres rezadeiras do terreiro me inspiram como: Rita Cerqueira Lima com dijina Nedembu, Waldelice Fonseca dos Santos com dijina Ritari, Valdete Santos com dijina Ancimbe, (*in memoriam*), Iracy Maria de Jesus com dijina Kimatunda (*in memoriam*), Hêda Maria com dijina Meankelesi, Maria Otalina Chaves com dijina Meäneci, (*in memoriam*), Valdimira com dijina Kitembu (*in memoriam*), Roberta com dijina Batuilo (*in memoriam*).⁶ Além delas, a Nadir Almeida com dijina Nandeji,

-
4. É sincretizado na Bahia com Nosso Senhor do Bonfim, sendo seu arquétipo de pessoas calmas, dignas de confiança, respeitáveis, dotadas de vontade inquebrantável que nada pode influenciar. Disponível em: <https://memorial.org.br/o-significado-dos-orixas/> acesso em: 24/09/23
 5. s.m Divindade dos cultos de origem banta correspondente ao orixá nagô (BH) do quicongo nkisi, nkixi, entidade sobrenatural; ídolo, fetiche.
 6. Essas citadas acima, Kotas iniciadas para Inquice, ou seja, incorporaram nos momentos dos rituais e festividades do terreiro

Makota⁷ iniciada no terreiro Tumba Angola, situado no boiadeiro, subúrbio de Salvador. Tia Nadir, como eu a chamo, é frequentadora do terreiro desde jovem e lá atuava como auxiliar de Dona Olga Conceição Cruz (*in memoriam*), a matriarca do Bate Folha, conhecida pelo seu nome de iniciação como Nengua⁸ Guanguansese.

É importante pesquisar nosso povo, nossa cultura e ciência, pois nós também temos a nossa ciência. “Não é considerada como tal por acadêmicos, mas é ciência, é saber, e é assim que eu quero colocar” (PINTO, 2015, p. 158). A forma como nos relacionamos, a língua, a integração, a oralidade, o pensamento, um jeito de enxergar e entender o mundo, é saber. Enterreirar (NASCIMENTO, 2020) o chão, que transborda em águas que curam, sejam elas doces ou salgadas. Encaminhar o processo de criação, por meio de narrativas poéticas da dança, é reunir elementos significativos, políticos-poéticos na construção de epistemologia ancestral em dança afrodiáspórica.

Caminho num pensamento enterreirado (NASCIMENTO, 2020), expressando através da minha escrita e da minha dança o pertencimento da minha ancestralidade. Quando me expresso, eu fortaleço a minha comunidade, e fortaleço meu chão, na tentativa de afastar as amarras coloniais que tanto nos objetifica e diminui enquanto potência criadora. Nesse pensamento, minha mais velha contribui: “[...] Sendo que o solo, que é o chão sai na frente, é o pai criador, onde se pisa, onde se vive e que nos dá sustento...o chão que é o pai criador, no meu pensamento no meu compreender, por que tudo depende dele, a criança engatinha primeiro pra poder ficar em pé [...]” (Mãe Hêda, Meankelesi, setembro, 2023)⁹.

7. O mesmo que equéde no Quêto (CEAO, 1981, p. 80). 2. Pessoa apontada por um inquice para vestir aquele inquice, para ser sua camareira.

8. Título feminino existente no culto banto equiparado ao zelador-de-santo (CEAO, 1981, p. 80).

9. Entrevista no terreiro Bate Folha em outubro de 2023.

Figura 1 – Trabalho *Kalemba* - Carolina Bastos (Salvador/BA). Terreiro do Bate Folha, 2023.



Fonte: fotógrafo: Uiliane Monteiro.

Audiodescrição da imagem: Foto em plano horizontal. Em uma rampa aos pés do Inquice Mutualambô na mata, chão coberto de folhas secas, dançarina deitada no chão, pernas e braços flexionados, com vestido branco, cabelos com tranças nagô.

A ligação da conexão com o chão é uma prática do respeito aos nossos antecessores. Por isso, deitamos no chão, comemos no chão, sentamos no chão, renascemos e fazemos passagem no chão, que é sagrado no candomblé. O chão que danço é um chão de elementos que traz simbologias. Um chão de muitas histórias, de maneira que explorar esse chão, vou transportando minhas sensações no corpo que dança, e é, sem dúvida, um desafio.

Kalemba: narrativas poéticas da dança afrodispórica

*A dança é um ponto firmado do corpo.
Despacho em perguntas [...]
[...] uma dança que me leve
pro lugar a que pertenço.
(Mona Nkisi Kalemba)*

Kalemba é o nome que invoca minha ancestralidade, minha força no mundo. Hoje sou *Kalemba*, um nome de origem africana da tradição Bantu Angola, trazido por Nkisi. Foi no chão do Terreiro do Bate Folha que renasci

para nkisi *Kaiaia*, referente a Yemanjá nos nagôs. Sou a Dofonitinha, ou seja, a segunda de um barco de três mulheres. Daí a responsabilidade em guardar o significado do nome. Sigo no caminho da responsabilidade e do compromisso com minha religião, zelando pela minha ancestralidade, com amor e fé.

Nesse processo de criação e pesquisa em dança Kalemba,¹⁰ pretendo articular os elementos estéticos da cultura africano-brasileira (FALCÃO, 2015), afroreferenciada e afrodiáspórica, as memórias, expressividade dos corpos, narrativas e saberes da reza, que movem a escolha de materiais para recriação e/ou ressignificação, num processo criativo poético-político em dança.

Mergulhar no imaginário das narrativas das mulheres rezadeiras do terreiro Bate Folha, valorizando aspectos ligados à cultura e ancestralidade e religiosidades. E perceber o lugar de pertença, estabelecendo relações com o chão, o terreiro, a cura, potencializando o movimento que se manifesta nas dimensões espaciais, no contorno do corpo e qualidade de tempo.

A investigação em dança tem desencadeado um processo metodológico de pesquisa acadêmica, destacando o imaginário no contexto social e histórico, no qual são criadas identificações dos corpos rezadeira e rezada ou rezado. Cruzo com referências, também, que vão abordar os aspectos de saberes da tradição da nação do candomblé Congo-Angola, dialogando com Pinto (2015), Silveira (2010). Vale ressaltar que ainda são poucos os registros escritos sobre o candomblé Congo Angola. E nesse caminhar com mulheres pretas de terreiro, sabedoras da ciência do rezar e benzer (QUINTANA, 1999), para curar o corpo físico e espiritual. Compartilho suas narrativas, as memórias de fé e devoção, com santos católicos, espiritismo e encantados do candomblé, num processo de interpenetração cultural proposto por Bastide (1985) e do sincretismo por Ferretti (2013). Essas simbologias abarcam narrativas que estão atreladas às matrizes religiosas do candomblé, do catolicismo e de memórias vivenciadas pelo corpo.

Nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor por meio da experiência sensível (FERNANDES, 2013). O corpo encarna a saudade, afetos, cheiros,

10. Vídeo-dança pode ser acessado no canal do Youtube através do link: https://www.youtube.com/watch?v=4CZcrwy7_eg

rezas, cantos, chão sagrado, as gestualidades e as memórias das vivências e ensinamentos com vó. É como as sensações que o externo leva ao imaginário das subjetividades, externar, criar buscando a ampliação dos gestos.

São elementos selecionados que acionam movimentações, oriundas das vivências e festas do terreiro, do chão sagrado, da religiosidade, da reza, das gestualidades e corporalidades existentes no xirê, no canto, na fé. “[...] a expressão corporal como arma primordial, sendo o “pé” e sua relação com o chão, a dança, um símbolo de representação de culturas africanas” (CONRADO, 2006, p. 78).

Pensar a prática como pesquisa nesse contexto é entender o desdobramento com as experiências e vivências no terreiro. A técnica corporal do processo criativo irá se desenvolver a partir de laboratórios e exercícios criativos, que incluem pesquisa de campo e expressão artística. Nessas experimentações surgem as imagens, simbologias, as lembranças que darão sentido ao movimento. Sendo assim, conforme Falcão sugere (2009, p. 35):

Não basta pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como estas formas e o seu universo podem inspirar o artista; trata-se de buscar conhecimento e respeito. É importante perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais.

Esse momento é uma oportunidade que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; ao mesmo tempo em que possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo, que entrelace as matrizes corporais vivenciadas, a memória e a sua expressividade (FALCÃO, 2015). A partir da perspectiva metodológica do livro *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, da Inaicyra Falcão (2015), sigo alguns procedimentos que vão enunciar o desenvolvimento para criação da dança, como o desenvolvimento técnico, explorando as qualidades do movimento, exercícios criativos, imersão nas narrativas trazidas pelas sujeitas da pesquisa: afetações movências do saber das rezas, por meio de escuta, participação e fazeres do terreiro.

A pesquisa está ancorada na ancestralidade, lugar de complexidade e detalhes sutis da expressão de força gestual, que se dá por meio da cultura oral que se

personifica de maneira fluida nas movimentações, movida pela emoção e memórias, sentimentos intuitivos e orgânicos. De acordo com Martins (2008, p. 114-115):

É importante destacar que a corporificação é construto do imaginário coletivo da comunidade e, por isso, se destaca muito mais pela demonstração de matrizes estéticas, nas quais o corpo está mais encarnado na cultura, do que pela sua condição física/técnica.

Portanto, quando eu danço, potencializa a força que vem de lá dos meus ancestrais, celebrando um passado que é tão presente, dando continuidade aos meus e as minhas através da minha escrita e da minha dança. Conforme sinaliza Conrado (2006, p. 104):

[...] a ancestralidade, [é] fundamento de manutenção, continuidade e força que leva a transcender seus espaços, dando ênfase a um jeito de ser, fazer e estar. A força vinda daí cria e recria mecanismos de resistência cultural traduzido em ações educativas e afirmativas.

Construo saberes artísticos-acadêmicos a partir das minhas vivências, problematizando e os tornando material de pesquisa, legitimando os saberes desse corpo negro. Corpo negro que dança essas vivências de terreiro e da reza, revelando a emoção, sentimentos, memória e criatividade, presentificando o seu contexto dando significado ao movimento. Assim, busco trazer minha história pessoal, a espiritualidade, e a força das mulheres que rezam, lugar que me permite identificar, selecionar, valorizar e registrar os elementos que me atravessam desde dentro (SANTOS, 1976). E através do passado-presente, me abre possibilidades de aprofundar meu caminhar, meu viver.

Somos povo que sentimos, movemos, pisamos no barro que dá nossa força. Nossos corpos expressam a nossa forma de ser, nossa história, resistência. Nossa existência é conhecimento! “O chão prepara seus adeptos: redireciona a percepção, convida à passividade, promove a submissão” (RABELO, 2014, p. 261). Nesses espaços vivemos, fazemos e sentimos a nossa permanência, dando continuidade a uma memória ancestral. Entendendo, pois, que na filosofia africana, afro-brasileira, que a cosmovisão não dá conta de toda uma complexidade e modos de sentir, então como define Oyewùmí (2002, p. 3) “o termo “cosmopercepção” é uma maneira mais

inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.” Um corpo não habita e não vive a lógica do binarismo, pois é um corpo que sente, que se percebe, que vivencia diversas experiências, um corpo inteiro e sua concepção de mundo, que pode privilegiar de outros sentidos, que não só o visual. O mistério que indica os caminhos, e acredito que essa forma de viver e sentir é texto, tecido que tece o corpo.

É nesse encruzilhar de metodologias que surge a possibilidade de avançar com os experimentos, evoluindo, esgarçando e nutrindo a criatividade que faz repensar, reconfigurar e potencializar o movimento. Desse modo, vou buscando reunir elementos que me darão base para o movimento, é o fazer sentido, no embalo das sensações vividas, aliadas às técnicas pré-existentes no meu corpo.

Água que jorra no chão do mundo

*“O chão que te pertence, já estava.
O chão da tua força se maneira à dança tua
O chão reverbera sua fala em murmúrios e estrondos
O chão tem muitos cheiros, cores, texturas
O chão, haja chão, haja dança,
Para tanto chão, para tanta dança...”
(Joubert Arrais, 2023)*

E para tanta dança, muitas águas transbordam esse chão da pesquisa. Encaminhar o processo de criação, por meio de narrativas poéticas da dança, é reunir elementos significativos, políticos-poéticos na construção de epistemologia ancestral em dança afrodiáspórica. Problematiso em perguntas acerca de: Como o sagrado reverbera no seu espaço? Como construir repertório de dança a partir da vivência de terreiro? Transmutar a força do chão, é retroalimentar (MACHADO, 2012) a experiência do saber do corpo que ganha vida? O que vai abrir fissuras no meu chão e modos de co-criar as vivências em dança?

Como objetivo desse processo de criação artística em dança, pretendo, articular os elementos estéticos da cultura africano-brasileira (FALCÃO, 2015), afroreferenciada e afrodiáspórica, as memórias, expressividade dos corpos,

narrativas e saberes da reza, que movem a escolha de materiais para recriação e/ou ressignificação, num processo criativo poético-político em dança.

Mergulhar no imaginário das imagens e das narrativas das mulheres rezadeiras do terreiro Bate Folha, valorizando aspectos ligados à cultura e ancestralidade e religiosidades. A intenção é mover e perceber o lugar de pertença, estabelecendo relações com o chão, o terreiro, o sagrado, potencializando o movimento que se manifesta nas dimensões espaciais, no contorno do corpo e qualidade de tempo.

É desafiador pensar como meu corpo e esses corpos são atravessados com a força da natureza e suas subjetividades, compreendendo as ações políticas e culturais existentes. É o meu corpo que traz o referencial do terreiro, que manifesta uma dança que se expande para além das técnicas de dança utilizadas por mim. Como bem aponta Santos (2019, p. 184), “é a ‘presentificação’ do referencial epistemológico ancestral”. É quando se trata de manifestar, desenvolver uma dança para além do movimento, explorar de forma orgânica, sem representar aquilo que de fato vivenciamos, mas que está em nós, traduzindo uma dinâmica ancestral pertencente.

Figura 2 – Trabalho *Kalemba* - Carolina Bastos (Camaçari/BA). Praia de Arembepe, 2023.



Fonte: Fotógrafo: Uiliane Monteiro.

Audiodescrição da imagem: Foto em plano horizontal. Dançarina com peitos nus, colar de miçangas azuis, short branco, tecido de voal azul cobrindo parte dos quadris, segurando com braço direito parte do tecido, de costas para o mar, fazendo desenho circular na areia com a perna direita.

A investigação em dança vem desencadeando um processo metodológico de pesquisa acadêmica e artística, destacando o imaginário no contexto social e histórico, no qual são criadas identificações dos corpos rezadeira e rezada ou rezado. A força da mulher no matriarcado feminino impacta um olhar olhares sobre nossos corpos. Qual chão te pertence? Onde estava seu chão? Que força tem o seu chão? E de que maneira seu chão reverbera sua dança? Pode seu chão falar? Qual a cor, cheiro, textura e memórias?

A proposta em vídeo-dança, intitulada *Kalemba*, foi aplicada no primeiro semestre de 2023 do curso de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia. Danço as minhas memórias em vozes, cantos, chãos inscritos no meu corpo, que tem se manifestado como meio para a minha própria arte. Essa manifestação é um modo de co-existir no coletivo, que é sagrado, pois trata de elementos que me representam enquanto um corpo negro vivo no mundo.

A escolha pelas imagens e movimento/dança é arte-vida, fonte que pulsa os gestos e memória no meu cotidiano artístico. O ato de criação e representação são instâncias diferentes, pois é nesse caminhar que experimento fazer ressoar o chão em mim, ser chão, e mover a partir do chão sagrado do terreiro.

Trazer a escrevivência, como evidencia a professora Conceição Evaristo, na pesquisa em dança, é reforçar que a experiência do viver são saberes e epistemologias. Meu corpo no tempo se fortalece na oralidade, na escuta, uma possibilidade de amadurecer e de co-habitar outros corpos na reconstrução de ser. “Nas comunidades de nação Congo Angola, o tempo é compreendido como uma divindade. Há uma cantiga que diz: “O tempo perguntou a Tempo, quanto tempo o Tempo tem? Tempo respondeu ao tempo, que tudo com Tempo, tem tempo” (SOUZA JUNIOR, 2011)

Esse “tempo” me faz enxergar a memória de quem veio antes de mim, me permite visualizar os corpos de sujeitas e sujeitos da minha pesquisa, transcender com responsabilidade, entrega e atenção às experiências vividas.

A partir desse legado, caminho desbravando através da minha dança negra, propondo uma epistemologia que traduz a concepção de vida do meu povo, as histórias e memórias desse lugar que foi, e ainda é invisibilizado pelas esferas coloniais. Então, penso que evidenciar as temáticas de danças

de matrizes afro-brasileiras, dança afrodiáspórica e popular na universidade, vem problematizando e trazendo outra perspectiva que podemos denominar de dança desobediente, negrocentrada, afroreferenciada, afrodiáspórica.

Na vivência de terreiro, minha fala torna-se mais potente. A pesquisa tem caminhado na escrita com mulheres pretas. Trago essa força reavivando e me conectando à memória ancestral, articulando um passado-presente vivo. O poder da palavra, a oralidade e a escrita nos pertence, está no corpo, andam juntas. A capacidade de expressão do nosso corpo é múltipla e eu evoco a ancestralidade porque creio em transformação. O que registro aqui é sobre minha escrevivência a partir da espiritualidade, que reverbera na academia, na prática e escrita de artista da dança.

A epistemologia afrodiáspórica está inscrita na pesquisa, não apenas como um conceito, mas também como uma prática de vida. É desafiador cruzar a vivência entre a universidade e o terreiro, pois são epistemologias que perpassam nosso estado de existência ainda não valorizados, mas que são evidenciados por nós, e nosso povo. E é pelo caminho das encruzilhadas de uma dança afrodiáspórica, que vou trilhando caminhos, dialogando com os meus pares, fazendo valer a nossa história. Nesse percurso de encontros, vou estabelecendo os espaços de poder e significados que dão visibilidade a lugares de subjetividades e (re)existências negras.

O estado de movência de Kalemba me faz conectar com histórias, narrativas, experimentando outras formas de mover o corpo, numa perspectiva contracolonial, amparada pela minha ancestralidade. Na encruzilhada desses múltiplos caminhos é que eu me encontro e me reconecto com o sagrado, com a minha ancestralidade. Trago um espaço simbólico que traz minha referência religiosa, memórias e história de vida. Vivenciando o místico/divino da reza como lugar de cultura, tradição e ancestralidade, valorizando esses costumes de manifestações culturais na contemporaneidade. Deixando surgir o pulso para criação, despertando meus sentidos e sensações. Experimentando o sensível por meio de imagens e símbolos sagrados que envolvem o ambiente das rezadeiras. Identificar que há diversidades corporais e que esses corpos precisam ser contemplados nas noções de tempo, espaço, lugar, memória e ancestralidade no seu fazer artístico e acadêmico torna-se o propósito deste trabalho.

Bibliografia

- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*: contribuição para uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira, 1985.
- BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSFOGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS - CEAO. ENCONTRO DE NAÇÕES-DE- CANDOMBLÉ, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: CEAO, 1981.
- CONRADO, A. V. S. *Capoeira angola e dança afro*: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- EVARISTO. C. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- FALCÃO, I. Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14831>. Acesso em: 10 set. 2020.
- FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: revista do programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- FERRETTI, S. Repensando o sincretismo. 2. ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.
- MACHADO, Bittencourt Ana. Novas estruturas na produção de conhecimento em dança. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANDA, 2012.
- MARTINS, S. M. C. *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- MORIM, Júlia. *Terreiro do Bate Folha*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, [2014?]. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- NASCIMENTO, W. F. do. Enterreirando a investigação: sobre um ethos da pesquisa sobre subjetividades. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 72, p. 199-208, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.36482/1809-5267.arbp-2020v72s1p.199-208>. Acesso em: 10 set. 2019.
- OYEWÙMÍ, Ó. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (ed.). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 391-415. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.
- PINTO, V. *Meu caminhar, meu viver*. 2. ed. Salvador: Sepromi, 2015.

- QUINTANA, A. M. *A ciência da benzendura: mau-olhado, simpatias e uma pitada de psicanálise*. Bauru: EDUSC, 1999.
- RABELO, M. C. M. *Enredos, feituras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: Edufba, 2014.
- SANTOS, J. E dos. O complexo cultural Nagô. In: SANTOS, J. E. dos. *Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 26-38.
- SANTOS, J. E. dos. *Os Nàgó e a Morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, T. S. N. *A Cosmologia Africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese (Doutor em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.
- SILVEIRA, R. da. O candomblé-de-angola na era colonial. In: ALVES, A. *Casa dos olhos do Tempo que fala da nação Angolão Paquetan*. Salvador: Asa Foto, 2010. p. 11-45
- SIQUEIRA, M. de L. *Agô Agô Lonan: mitos, ritos e organização em Terreiros de Candomblé da Bahia*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.
- SOUZA JUNIOR, Vilson Caetano de. *Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2011.



Artigo

O JOGO ÉPICO DE GRACE PASSÔ COMO COMENTÁRIO CRÍTICO A SUA PERSONAGEM EM PRAÇA PARIS

*GRACE PASSÔ'S EPIC PERFORMANCE AS A CRITICAL
STATEMENT ON HER CHARACTER IN PRAÇA PARIS*

*EL JUEGO ÉPICO DE GRACE PASSÔ COMO COMENTARIO
CRÍTICO SOBRE SU PERSONAJE EN PRAÇA PARIS*

Eduardo Bordinhon

Eduardo Bordinhon

Eduardo Bordinhon é doutorando do PPG em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp - processo no. 2020/11902-9) e com estágio de pesquisa junto ao laboratório Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques da Université de Strasbourg (ACCRA - Unistra - FR). Sua pesquisa se debruça sobre o jogo atoral com ênfase no cinema brasileiro contemporâneo. É também ator e professor.

E-mail: bordinhon.eduardo@gmail.com

1 Este artigo é fruto das reflexões desenvolvidas a partir da disciplina DE003 - Cinema Brasileiro: Nação, narração e raça: o negro no cinema brasileiro, ministrada pelo Prof. Dr. Noel Dos Santos Carvalho, e da pesquisa de doutorado intitulada: Da relação mimética à ontológica: formas do jogo de ator no cinema brasileiro contemporâneo (Fapesp - processo no. 2020/11902-9), com orientação do Prof. Dr. Pedro Guimarães. Agradeço aos professores e aos colegas pelas trocas e comentários durante a disciplina e escrita do texto, em especial à David Ken Gomes Terao e à Prof. Dra Luisa Dalgalarondo.

Resumo

Este texto analisa o jogo da atriz Grace Passô no filme *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). Pretende-se verificar como Passô subverte a qualidade naturalista que rege o jogo do restante do elenco do filme, produzindo um distanciamento crítico a respeito de sua personagem e das circunstâncias sociais em que ela está inserida. Dessa forma, a atriz rompe com um dos estereótipos construídos para representar mulheres negras no cinema brasileiro e propõe, por meio de um gesto autoral, um novo olhar sobre a personagem que interpreta.

Palavras-chave: Análise filmica, Atuação cinematográfica, Estudos atoriais, Cinema brasileiro, Cinema negro.

Abstract

This text analyzes Grace Passô's performance in the film *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). The goal is to examine how Passô subverts the naturalistic quality that prevails in the acting of the film's ensemble, producing a critical detachment from her character and the social circumstances in which she is inserted. By doing so, the actress breaks with one of the stereotypes that represents black women in Brazilian cinema and offers, through an authorial gesture, a new outlook on the character she plays.

Keywords: Acting studies, Black cinema, Brazilian cinema, Film acting, Film analysis.

Resumen

Este texto analiza el juego de la actriz Grace Passô en la película *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). Se pretende examinar cómo Passô subvierte la cualidad naturalista que rige el juego del resto del elenco de la película, produciendo un distanciamiento crítico respecto a su personaje y las circunstancias sociales en las que está inmersa. De esa forma, la actriz rompe con uno de los estereotipos construidos para representar mujeres negras en el cine brasileño y propone, por medio de un gesto autoral, una nueva mirada sobre el personaje que interpreta.

Palabras-clave: Análisis cinematográfico, Estudios actorales, Cine afro, Cine brasileño, Interpretación cinematográfica.

Grace Passô, atriz-autora em *Praça Paris*

Dentro dos estudos cinematográficos, há os estudos atoriais que, lançando mão das ferramentas da análise fílmica, verificam os atores como “nicho de produção de sentido narrativo e formal dentro do filme, ligado à encarnação pontual de um personagem, mas não somente” (GUIMARÃES, 2019, p. 82). Entre os aspectos para além da encarnação de uma personagem, que já coloca o ator como criador e evidencia a sua importância no tecido fílmico, estão aqueles que dão ao ator o estatuto de coautor do filme. São casos nos quais atores e atrizes inscrevem suas estéticas e poéticas dentro da obra, sendo determinantes na escolha de planos, montagem, abordagem do tema, ou comentando sobre o processo fílmico. Com relação aos modos de autoria, temos aquele que é **declarado**, quando um ator assume funções como diretor, roteirista ou produtor. Temos também o modo **subterrâneo** – em que o ator, estritamente por meio de seu jogo, marca a obra com elementos formais e temáticos que se repetem ao longo de sua trajetória, determinam o modo como diretores os escalam, e que podem ser verificados em uma análise comparada de suas obras.

Grace Passô, atriz, dramaturga e diretora de teatro, possui uma poética e estética que lhe são próprias, amplamente desenvolvidas nas artes da cena. Quando migra para o cinema, suas formas e temas de criação podem ser verificados já em sua primeira direção, *Vaga Carne* (Grace Passô e Ricardo Alves Jr., 2018), adaptação da peça homônima dirigida, escrita e atuada por ela. Desses elementos autorais, destacam-se questões de raça e gênero, a narrativa com elementos fantásticos, a recusa à estrutura dramática, a adesão ao teatro épico, o flerte entre um acontecimento real e a ficcionalização cênica, a valorização de situações cotidianas, a centralidade no discurso falado, a dissociação entre a voz e o emissor por meio do uso de jogos vocais que desnaturalizam a fala cotidiana. Esses elementos aparecem não só na direção como também no seu jogo atoral no cinema. Assim, Passô, mesmo com uma curta carreira no audiovisual, já evidenciava uma marca autoral passível de análise.

O foco deste texto se voltará para o filme *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018), já que ele apresenta Passô em um ambiente no qual seu poder de determinar

elementos do filme encontra-se, à primeira vista, minimizado. O filme é seu primeiro papel como protagonista, um longa-metragem de uma diretora de filmografia consistente, cuja obra, centrada em personagens mulheres, se debruça sobre as violências perpetradas e as cicatrizes sociais deixadas pela ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. *Praça Paris* se soma a essa linha temática ao pensar a violência de Estado na atualidade, abordando a violência no Rio de Janeiro, com escolhas estéticas sustentadas em uma representação naturalista das personagens, sobretudo no que diz respeito ao jogo atoral. É, justamente, nesse cenário onde o gesto autoral de Passô pode ser observado com maior evidência, porque aparece em contraste ao jogo empregado pelo restante do elenco, provocando um ruído crítico à situação retratada no filme.

Praça Paris conta sobre a relação entre Glória (Grace Passô) e Camila (Joana de Verona), a primeira, uma mulher negra, brasileira, ascensorista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a segunda, uma mulher branca, portuguesa, terapeuta e estudante de pós-graduação na mesma universidade. Embora o filme apresente visão crítica às desigualdades sociais, ao racismo e ao eurocentrismo no Brasil, o jogo atoral naturalista causa um reforço à visão estereotipada de personagens negras que, segundo minha hipótese, é sabotado pela qualidade épica do jogo atoral de Passô.

Tal afirmação pode ser verificada ao analisarmos a escolha por representar o irmão de Glória, Jonas (Alex Brasil), como um traficante que segue o caminho da violência como uma herança do pai e fruto do meio em que vive. Essa escolha não só reitera o “regime de representação” (HALL, 2016, p. 150) de um estereótipo mal-encarado que associa negros à agressividade, como o jogo naturalista para a construção da personagem reforça essa imagem, já que oculta a construção do discurso que carrega, criando o efeito de que o comportamento da personagem se dá por uma condição ontológica de seu ser.

O naturalismo no cinema, em linhas gerais, associa-se à ideia de verossimilhança e transparência do dispositivo. Entretanto, vai além e se apresenta como “estudo da realidade cotidiana e doença da civilização; pulsão de morte, entropia e/ou tragicidade; sensação e sensacionalismo. [...] Com baixa incidência de alegorias e simbolizações” (LEITES, 2020, p. 177). *Praça Paris* apresenta esses elementos, mesmo que em “dispersão” (*ibidem*, p. 186),

já que o filme não adere em sua totalidade ao programa naturalista, lançando mão de diversas cenas alegóricas. Ainda assim, o filme se ancora na observação de um Outro – a personagem Glória – que está sujeito a um destino trágico – violência policial e o controle exercido pelo irmão –, determinado pela suposta natureza do meio – a favela.

Por oposição, o ambiente da universidade, representado pela terapeuta branca, aparece como o lugar onde Glória conseguirá tratamento para seus traumas. Esses, por sua vez, são frutos da violência vivida na favela e, sobretudo, da violência cometida pelo pai e pelo irmão. A imagem do comportamento de negros e negras, assim, é reforçando como incivilizado, cuja resposta para um ambiente violento será, também, a violência.

A adesão de *Praça Paris* ao naturalismo não se concretiza de maneira completa porque o filme se apresenta consciente dos problemas gerados pela observação de uma alteridade. Camila, a terapeuta, representa esse observador, uma estrangeira no universo da favela carioca. É apenas por meio dos relatos de Glória e das mídias que ela experiencia a vida da favela. Assim, enviesada por essa mediação e por uma compreensão errônea de empatia, Camila toma para si o medo da violência sofrida pela paciente, passando a temer esse Outro representado no filme pelos homens negros com quem cruza na rua e, mais adiante, pela própria paciente.

Ao espelhar em Camila a relação que boa parte da classe média brasileira tem com as narrativas passadas em favelas (CÉSAR, 2006), o filme se afasta de uma visão simplista sobre a violência, já que mostra a origem do medo de Camila em seu imaginário. Dessa forma, o filme critica, **no nível do conteúdo**, o discurso que apresenta a periferia como um ambiente exclusivo de violência e impotente para a vida. Entretanto, **a forma ainda repete aquilo que o conteúdo critica**: a entrada de elementos de suspense na segunda parte do filme, por exemplo, coloca Glória como aquela que acossa e ameaça Camila, reforçando a imagem da mulher negra como o Outro ameaçador.

Dessa forma, apesar de sua consciência sobre como a vida nas favelas é narrada de modo sensacionalista, *Praça Paris* não escapa de uma representação que associa a figura do negro à violência, incivilidade e alienação. As personagens negras estão em atividades de pouca instrução e

baixos salários: ascensorista, motoboy, traficante de varejo. Elas também vão a manifestações culturais pouco elaboradas – o culto que Glória frequenta possui uma banda que toca seus hinos de forma canhestra. Em oposição, as personagens brancas são pesquisadoras, fotógrafos e frequentam boas rodas de samba. Essas representações ganham reforço na adesão ao jogo atoral naturalista, já que ele propõe identificação entre personagem e ator, sem uma postura crítica em relação à representação. Nesse processo, o ator buscaria viver a experiência, expressar os sentimentos das personagens, torná-las psicologicamente coerentes e se apagar em favor do papel por meio da construção de um jogo transparente.

O jogo naturalista no cinema e o épico como resposta

O jogo naturalista é um jogo mimético de viés realista que opera a construção de uma personagem a partir do arranjo de ações e gestualidades coerentes com um referencial real. Entretanto, nesse jogo, os aspectos psicológicos e fisiológicos são exagerados (DAMOUR, 2016), apagando traços da construção da personagem e de seu comportamento. Assim, sustenta-se ao máximo a verossimilhança psicológica da personagem, preterindo personagens tipos ou alegorias em favor de uma interpretação mais livre de produção de sentidos e mais aberta à produção de sensações. Estas seriam vividas pelo ator e passadas ao espectador por um processo de identificação.

A importância de analisar o jogo naturalista é que, desenvolvido sobre tudo no teatro burguês do século XIX e XX e no cinema hollywoodiano, especialmente a partir dos anos de 1950, ele influenciou vasta produção cinematográfica posterior, com grande agência sobre os atores brasileiros. Apresentando uma inovação em sua época, já que previa maior desenvolvimento e complexidade às personagens em relação ao jogo do cinema clássico, o jogo naturalista não está livre de problematizações. Isso ocorre porque ele sujeita o ator – e o público – a uma identificação acrítica com os aspectos psicológicos e sociais da personagem ao apresentar a cena como uma fatia da vida tal como ela é, supostamente, sem mediação.

Essa abordagem pode desaguar na visão alienada de que o comportamento ou a condição das personagens lhes são inerentes ou construídos de modo essencialmente individual, e não produtos de circunstâncias sociais passíveis de mudança. Ou seja, as personagens estariam fadadas a uma inscrição determinista sobre elas e as diferenças que levam um sujeito ao desamparo, por exemplo, seriam frutos da sua natureza ou de uma condição natural do lugar que habitam, e não elaborações culturais e contingentes.

Para construir sua personagem em *Praça Paris*, Passô opta pela recusa ao pleno jogo naturalista e insere elementos épicos em cena: ela **não representa**, mas **apresenta** a vida de Glória, procedimento que permite um afastamento crítico da personagem. “A representação e a apresentação se distinguem pela ambição ilusionista da encenação” (GUIMARÃES e TINEN, 2020, p. 317). Passô, “por uma parte de sua existência histrionica – aquela que emprestou ao personagem – se insere na ação, por outra, mantém-se à margem dela. Assim, dialoga não só com seus companheiros cênicos, mas também com o público” (ROSENFELD, 2014, p. 161). Ao optar pela a apresentação da personagem, surge a possibilidade de uma abordagem crítica não sobre o indivíduo, mas sobre as estruturas que o formam. A personagem não é encarada “como ser fixo, como ‘natureza humana’ definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo.” (*ibidem*, p. 150). Nesse caso, a postura da atriz é mais a de narrar a situação do que a de representar a personagem.

Percebemos o distanciamento para a composição de Glória quando analisamos o sotaque na fala de Passô. Sabemos que a personagem cresceu no Rio de Janeiro, então, é de se esperar que a atriz mineira vá mimetizar um sotaque carioca, o que de fato ocorre em quase todo o filme. Entretanto, a manutenção desse sotaque não é constante e, muitas vezes, se altera dentro da mesma cena. Escutamos Glória em uma mesma frase acentuar o chiado da letra “s” e, depois, sumir com ele, chegando, em alguns momentos, a se identificar uma prosódia mineira – “bem picadim”, “procê” – mais precisamente, a própria prosódia de Passô, sem nenhum outro indício diegético de relação da personagem com Minas Gerais.

A não adesão total ao modo de falar carioca pode ser analisada a partir de dois pontos: o primeiro seria que ela cria uma personagem em detalhes,

sem a ideia geral de como uma mulher do Rio de Janeiro fala. Ainda assim, essa escolha não é compartilhada pelo restante do elenco; outros atores – como Alex Brasil, que interpreta o irmão de Glória – mantêm uma certa constância no sotaque carioca. O segundo ponto de análise é compreender a presença do sotaque mineiro como um indício de que não há a tentativa de transformar completamente Passô em Glória.

A postura distanciada no jogo aparece também nas sessões de terapia: a paciente narra suas questões com pouco envolvimento emocional, com o rosto pouco expressivo, mas com grande domínio retórico, como quem analisa o que diz e não como quem se abala por revisitar um trauma. Com isso, afasta-se o relato da violência de uma dimensão naturalmente determinada e o aproxima de uma reflexão crítica sobre os eventos narrados.

Essa narração se torna evidente e potencializada nos momentos de consulta e também quando a voz de Glória ecoa nas lembranças de Camila. Voz essa que evoca as marcas estéticas de Passô no trato com a palavra, como se pode verificar na personagem Voz, interpretada por ela no filme e na peça *Vaga Carne*. Diferente de uma voz cotidiana, cujo enfoque está no conteúdo, a voz de Glória que aparece nessas lembranças chama atenção para ela própria, como materialidade da enunciação: brinca com as palavras, alonga os sons – “imploraaava”, “eeêle” –, enumera itens que descrevem uma tortura – “porrada, marca de ferro, chute no saco, saco plástico” – sem dar ênfase à violência narrada, como quem faz um inventário. Por fim, insere um comentário irônico: “saco plástico você já deve ter visto nos filmes, né?” Chamar atenção para o meio – a voz – e o uso da ironia aparecem como operadores de reflexão sobre a violência narrada e sobre as personagens.

A violência, então, perde seu impacto sensacionalista e abre-se espaço para o distanciamento crítico sobre a cena que é descrita. Chama atenção para como a narrativa da violência afeta a terapeuta, cujo contato com a favela é determinado pelo discurso midiático. Assim, a descrição da violência seria um jogo “entre a diegese a mimese. [...] Uma crise da representação do real, aproximando-se, mas também distanciando-se dele, deslocando o que é representado para um jogo de ficção e recriação, alterando assim a construção de seus sentidos” (DE MEDEIROS, 2018, p. 1004). Passô chama atenção para a forma como fala apontando o que é estranho, assumindo um lugar de

narradora no filme e evidenciando que a cena é uma construção. Tal operação produz a indicação de que aquela violência é uma produção social, não uma condição dada e natural às personagens.

Com essa narração da violência “novos significados são enxertados nos antigos [...] e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas” (HALL, 2016, p. 211). O recurso épico da atriz faz ruído sobre as personagens do filme, recusando a representação do estereótipo da mulher negra como iletrada e pouco articulada, ao passo que o apresenta sob uma ótica crítica; o jogo atoral épico torna a cena não natural e volta a atenção à operação discursiva que o constrói no filme.

A crítica às circunstâncias de representação é reforçada quando verificamos que os momentos nos quais Passô abre mão da postura distanciada são justamente aqueles que constroem uma imagem positiva da mulher e do homem negro, nas cenas do cotidiano que desenvolvem o romance de Glória com o motoboy Samuel (Digão Ribeiro). Passô parece assinalar que as narrativas com a qual a identificação vale a pena ser operada são justamente aquelas que quebram com a imagem que liga personagens periféricas à violência. Há tempo para o desenvolvimento de novas imagens do afeto entre negras e negros.

Outras operações importantes do épico no jogo de Passô aparecem na sequência em que Glória é acolhida pelo pastor (Babu Santana), após ser torturada pela polícia. Na casa do pastor, ela suplica por ajuda e, chorando de cabeça baixa, pede para que ele visite seu irmão. O pastor responde que o visitará em pensamento, e diz que ela deveria fazer o mesmo. Glória segue chorando até que o pastor lhe pergunta: “Amém?” Glória para de chorar, levanta o rosto sem lágrimas e responde secamente, “Amém, amém”, direcionando o olhar para fora de campo. É de se estranhar que ela não derrame lágrimas, já que, quando tinha o rosto escondido, chorava ostensivamente, mas é exatamente aqui que reside a cisão entre Glória e Passô. É como se ao dizer, “Amém”, a personagem cedesse lugar à atriz que comenta criticamente a condição apresentada: o pastor ajudará no limite espiritual e abstrato, mas não irá visitar Alex na cadeia, não vai agir para concretamente ajudar Glória e fazer o que ela de fato lhe pediu.

O segundo lugar onde Glória será acolhida é o consultório de Camila. Ali, Glória aprofunda sua reflexão sobre sua condição de desamparo em uma cena que resume o tema do filme. Se a tentativa de construir uma relação terapeuta/paciente a partir da empatia indicava uma aproximação possível entre as duas mulheres, o que se dá é o inverso. Quanto mais Camila se aproxima das violências vividas por Glória por meio dos seus relatos, mais aumenta a distância entre elas. A partir desse momento, as duas personagens começam a percorrer caminhos opostos. Glória, se abre para relações afetivas e tenta uma maior aproximação com Camila. Por outro lado, ocorre o desmoronamento do equilíbrio psíquico da terapeuta, que foge de todos, influenciada pelo imaginário da violência associada à corpos negros.

A importância dessa cena está também no que ela revela em seus aspectos formais e em detalhes das ações. Ela começa com Camila entregando um copo d'água a Glória. Entretanto, quem mostra precisar se acalmar é a terapeuta, que diz efusivamente: “[...] isto não pode ficar assim, você tem que denunciar e a Universidade pode ajudar você nisso [...]”. Glória, que olhou devagar para o copo quando este lhe foi entregue, como um gesto-comentário da ação de Camila, diz “Universidade, doutora?” ri e bebe a água devagar.

Nessa inversão de papéis, onde Glória é quem se mantém distante da violência da qual foi vítima, enquanto Camila se desespera, há o riso como evidência do jogo épico de Passô: “Para podermos rir [...] é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres” (ROSENFIELD, 2014, p. 157). A ironia, dispositivo caro ao jogo épico, aparece como comentário à postura exasperada da terapeuta, que conhece a violência urbana pelo que vê nas mídias. A cena segue em plano fechado em uma panorâmica entre o rosto da terapeuta e da paciente. Glória, então, muda o assunto e fala sobre um sonho que teve no qual ela era Camila: “E eu, como a doutora, me enxergava igual a um bicho do zoológico. É assim que você me enxerga, não é?” A terapeuta devolve a pergunta: “É assim que você se enxerga? Quando você olha para você mesma, através do meu ponto de vista, é isso que você vê? Um bicho?”, até que Glória conclui: “Bicho somos todos, doutora, todos. A polícia, o tráfico, eu, você, todo o mundo é bicho [...].” Essa consciência de Glória sobre si e sobre o olhar do Outro é justamente operada pela forma como a atriz joga em

chave épica, permitindo a reflexão de como esse Outro – a terapeuta ou o espectador – olha para a personagem e para sua narrativa. As personagens ali, todas bichos, estão expostas pelo filme para que um observador externo apreenda sua natureza, mas o jogo de Passô indica que essa suposta natureza é, na verdade, a construção de um discurso. Eis aqui a sua subversão e ruptura em relação ao projeto estético do filme. Eis sua autoria operando.

Por fim, embora *Praça Paris* contenha uma perspectiva crítica ao racismo em seu discurso e promova espaço para o desenvolvimento da subjetividade das personagens, o filme ainda representa a mulher negra:

[...] aprisionada dentro de uma gaiola feita de violências, sujeitada desde criança às agressões de um pai estuprador e ao controle incestuoso de um irmão que, ao tentar supostamente protegê-la, termina asfixiando-a. De acordo com as análises de Lélia González (1982), como consequência da escravidão, a imagem da mulher negra no Brasil estaria continuamente vinculada aos estereótipos do servilismo, ora profissional ora sexual (FAZZINI, 2019, p. 222).

Desse modo, *Praça Paris* ainda se firma como uma obra de representação do negro pelo ponto de vista de estereótipos que reiteram sua associação com a violência. É justamente dentro desse ambiente que o jogo épico de Passô se destaca porque opera na subversão da forma. O filme mantém sua visão naturalista para o jogo do elenco, mas essa visão é **analisada e criticada de dentro** pela atriz/personagem, que produz um jogo que tensiona o conjunto do filme. Nas palavras de Passô:

Eu tentei ir além de determinados estereótipos que essa personagem poderia representar. Ela é uma mulher da favela carioca, vítima de violência do Estado, de violência familiar, mas eu tentei fazer com que esse acúmulo de violência nessa personagem fosse um motivo para essa personagem. Tentei fazer com que ela usasse essa violência para ser mais inteligente, mais perspicaz e me preocupei muito em atuar fazendo parecer que ela tem consciência da dimensão da violência que ela foi exposta. Parece um detalhe, mas não é. [...] Então, eu tentei de alguma forma, através da atuação, fazer com que parecesse que ela tenha consciência de que todas as violências que ela vivia ali não eram naturais (PASSÔ, 2018, s/p).

Ao evidenciar que buscou dar à personagem a consciência de que a violência sobre ela não é natural, Passô destaca a qualidade épica de seu jogo atoral. Esse traço liga a atriz ao projeto ético e estético de diversas realizadoras negras que buscam uma representação de mulheres negras no cinema diferente dos estereótipos recorrentes e “exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações” (SOUZA, 2020, p. 184, 185). Entretanto, no caso de Passô em *Praça Paris*, a construção se dá muito mais pela mudança das “formas de representação racial do que com a introdução de um novo conteúdo” (HALL, 2016, p. 219). A agência da atriz se dá por meio da escolha formal de seu jogo. Segundo Passô: “tenho sempre uma relação com as palavras muito pouco submissa. Sempre vejo as palavras como um lugar de atravessamento para eu dizer outras coisas” (PASSÔ, 2018, s/p).

Sua operação de apresentar a personagem em vez de representá-la em um jogo naturalista, ao mesmo tempo que usa do roteiro para dizer outra coisa, cria um distanciamento crítico a respeito das circunstâncias que cercam Glória, o que minimiza a adesão à uma visão determinista ou natural de suas condições. Passô modula a personagem menos para a identificação e mais para a reflexão, apontando sua condição como fruto de uma estrutura social maior e não de uma tragédia pessoal. A partir disso: “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade de intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2014, p. 151).

Conclusão

Ao analisar neste artigo o jogo atoral, busco ampliar o campo de reflexão para como atores e atrizes, mesmo inseridos em uma proposta de representação estereotipada, podem criar uma fissura no discurso do filme. Esse novo discurso não propõe necessariamente um novo conteúdo à trama, mas apresenta uma forma que o analisa ou o subverte. Ao cabo, a postura autorreflexiva presente na forma épica pode chamar atenção não só para as condições sociais e culturais que cercam as personagens, mas para o próprio discurso do filme, criticando-o.

O caso de Grace Passô em *Praça Paris*, de adesão ao jogo épico, parece significativo em como se dá a ruptura com a visão determinista do jogo naturalista. A atriz se destaca em relação ao restante do elenco como uma espécie de fissura crítica ao discurso do filme, por meio da postura distanciada, da ironia e da imitação incompleta do referencial. Ao fim, tal ruptura sabota a visão que a *mise-en-scène* tem sobre a personagem e produz um outro olhar sobre a representação de mulheres negras no cinema brasileiro.

Bibliografia

- ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos, **Cinémas d'Amérique latine**, 26, p. 92 – 101, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4185>
- CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor no cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, [S. I.], n. 12, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados** (USP), v. 31, p. 377-394, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890027>
- CÉSAR, Amaranta. Fabulação e figuração da alteridade em *Cidade de Deus*. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**. V. 7, n 2, p. 72 – 83, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3174>
- DAMOUR, Chistophe. **Montgomery Clift: Le Premier Acteur Moderne**. Strasbourg, ACCRA: Études actorales. 2016.
- DE MEDEIROS, Elen. Fissuras do real: desvios da mimese na dramaturgia brasileira contemporânea. **Gragoatá**, v. 23, n. 47, p. 994-1007, 29 dez. 2018. DOI: DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v23i47.33613>
- FAZZINI, Luca. A cidade e os afetos: a representação de resíduos coloniais e es-cravistas no filme *Praça Paris* (2017). **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1-2, 2019. p. 209-228. DOI: <https://doi.org/10.25160/bjbs.v8i1-2.114900>
- FERREIRA, Ceixa; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras. In HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural - mulheres no cinema brasileiro**, São Paulo, Papirus, 2019.
- GUIMARÃES, Pedro. Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 6, ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>

- GUIMARÃES, Pedro; TINEN, Pedro. As dimensões políticas da reflexividade épica em O Enforcamento. **ECO-PÓS**, 23(2), p. 305 – 329, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i2.27635>
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio, 2016.
- LEITES, Bruno. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, n 48, p. 173-195, maio/agosto 2020. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202049.173-195>
- MAURO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA) – BUENOS AIRES, ARGENTINA), Karina. La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. I.], v. 7, n. 3, p. 523–550, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69587>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- OLIVEIRA, Letícia Mendes de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, 2018, p. 157- 173. Acesso em: 17/07/2022. DOI: <http://orcid.org/0000-0002-6796-511X>
- PASSÔ, Grace. Atriz Grace Passô fala sobre atuação e exclusões [Entrevista concedida a] Renato Abê. **O POVO**, 01/05/2018 Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/05/atriz-grace-passo-fala-sobre-atuacao-e-exclusoes-ao-o-povo.html> Acesso em: 17/07/2022.
- PRANDINI, Paola Diniz. Branquitude em cena: olhares em torno do filme Praça Paris. **Rebeca**. Ano 8. Vol. 1. janeiro/junho, 2019. p. 215 – 236. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v8n1.547>
- PRUDENTE, Celso. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 38, p. 157-171, 2020. DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.157-171>
- QUADROS, Denis Moura de. Dramaturgia negrofeminina brasileira. **Pitágoras 500**, [s. l.], v. 10, n. 1, 2020. Doi <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8659037>
- RIBEIRO, Eliza Peressoni.; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Dramaturgia brasileira contemporânea, além da ilusão realista: o exemplo de Grace Passô. **DAPesquisa**, [S.I.], v.4, n.6, p.027-033, 2018.DOI:<https://doi.org/10.5965/1808312904062009027>
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALES, Michelle.; PEREIRA, Ana. Cristina. Contracinema: mulher e território nos filmes Yvonne Kane (2015), de Margarida Cardoso e Praça Paris (2017), de Lúcia Murat. **Revista TransVersos**, [S.I.], n. 19, p. 139 - 159, ago. 2020. DOI:<https://doi.org/10.12957/transversos.2020.52461>.
- SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Vol. 7, Nº 1, p. 171 – 188. 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>



Artigo

PERFORMANCES INVISÍVEIS

INVISIBLE PERFORMANCES

PERFORMANCES INVISIBLES

Fernanda Carla Machado

Fernanda Carla Machado

Fernanda Machado é doutora e mestra em artes cênicas pela ECA/USP, bacharela em comunicação das artes do corpo, pela PUC-SP. É atriz, performer, diretora teatral, pesquisadora das artes do corpo e arte educadora. Atualmente trabalha com a Coletiva Palabreria, com a Companhia São Jorge de Variedades e é Pós-doutoranda em artes da cena pela Unicamp, investigando feminismos, bruxaria, decolonialidade, negritude, tarô e performances invisíveis. Foi Coordenadora artístico-pedagógica do Programa Vocacional e Professora substituta no Instituto de Artes da Unesp em São Paulo.

E-mail: fernandacarlamachado@gmail.com

Resumo

Este artigo é um recorte da tese de doutorado defendida em 2019 de mesmo nome, trata-se de uma escrita performática autoetnográfica sobre como as vivências durante a pesquisa foram contaminando o corpo da performer e criando ações como intervenções no cotidiano. Performances invisíveis parte da aproximação entre a técnica teatro invisível, de Augusto Boal e a performance, a partir do entendimento de Diana Taylor e Josette Féral; e tem como objetivo provocar reflexões sobre o corpo da mulher na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Teatro invisível, Performance, Performances invisíveis, Corpomídia.

Abstract

This article is an excerpt from the doctoral thesis with the same name defended in 2019. It is an autoethnographic performance writing that explores how experiences during the research contaminated the performer's body, leading to actions that intervened in everyday life. Invisible performances are influenced by the technique of invisible theater pioneered by Augusto Boal, as well as by performance art, as understood by Diana Taylor and Josette Féral. The aim is to provoke reflections on the female body in contemporary society.

Keywords: Invisible theater, Performance, Invisible performances, Corpomedia.

Resumen

Este artículo es un extracto de la tesis doctoral del mismo nombre defendida en 2019. Se trata de una escritura performática autoetnográfica que narra cómo las experiencias durante la investigación fueron contaminando el cuerpo de la performer y generando acciones como intervenciones en la vida cotidiana. Las performances invisibles forman parte de la convergencia entre la técnica del teatro invisible de Augusto Boal y la performance, basada en el entendimiento de Diana Taylor y Josette Féral, y pretenden provocar reflexiones sobre el cuerpo de la mujer en la sociedad contemporánea.

Palabras-clave: Teatro invisible, Performance, Performances invisibles, Cuerpomedia.

Imersa nos estudos do *Teatro do Oprimido*, refletia muito sobre opressões existentes no universo que me cabe. No meu cotidiano observo o comportamento das pessoas, as situações, e em momentos específicos reconheço uma potência performativa nisso, esses momentos são preciosos. Comecei a perceber que a qualquer momento eu poderia intervir nas conversas chamando o foco para meu corpo, provocando assuntos, ações, comportamentos, destacando temas que me são caros, ou seja, destacando o corpo feminino e as opressões que o cercam nessa nossa sociedade desigual. Entendo que esses momentos que saltam aos meus olhos funcionam como *performances invisíveis*, meu corpo age para provocar reflexões. A técnica *teatro invisível*, que integra o método *teatro do oprimido*, consiste em preparar e ensaiar uma cena, que tenha como tema uma opressão vivenciada em determinado lugar, e encená-la num espaço real. Diferentemente da proposta de *teatro invisível* original, o que acontecia comigo eram ações improvisadas em brechas que apareciam no meu cotidiano. Alimentada pela literatura feminina, queria provocar reflexões sobre questões de opressão envolvendo o corpo da mulher, não elaborando um texto ou ensaiando uma cena sobre, mas atuando em situações reais. Em estado performático, me insiro no cotidiano das pessoas e invisivelmente as provoco para que reflitam sobre determinadas questões, fazendo uma relação de diálogo entre a técnica *teatro invisível* e a performance. Sendo assim, o complemento dessa investigação está no entendimento de performance segundo a pesquisadora Josette Féral, que entende que “o espaço da performance autoriza transgressões que o teatro não permite. Os tabus são franqueados, os interditos derrubados” (FÉRAL, 2015). A pesquisa de Diana Taylor é também um dos alicerces do entendimento de performance: *Em seu caráter de prática corporal em relação a outros discursos culturais, a performance também oferece uma maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento social.* (TAYLOR, 2015). Esses embasamentos funcionam como estrutura desta argumentação, um tipo de performance invisível presente em ações cotidianas com o intuito de provocar reflexão, tendo como pesquisa de campo, vivências imersivas em movimentos de mulheres.

Performances Invisíveis

Início de inverno no hemisfério Norte, a Lua despede-se da fase minigante para nascer nova. Ainda não há neve, mas já se pode observar sua proximidade nas grandes coroas que habitam os topos das montanhas quando passam pelas janelas do trem. O frio que faz é algo nunca sentido antes. A temperatura baixa quase que congela o corpo, mesmo ele se encontrando embaixo de várias camadas de roupa. Essa era a primeira vez que eu fazia uma viagem até outro país, onde as estações do ano, como nós conhecemos, ainda têm suas características preservadas. Digo isso porque há lugares que entendem as estações do ano de maneiras diferentes. Estava experimentando coisas de uma cultura muito diferente e, ao mesmo tempo, estranhamente igual.

Até esse momento, não era muito permitido para uma mulher negra¹, filha de um sapateiro e de uma empregada doméstica se deslocar por aí. As barreiras e restrições que encontrava eram inúmeras, altos preços nas passagens, a diferença de valor do dinheiro de cada lugar e as informações escassas. Desde menina, recordo-me de quanto sonhava conhecer outras cidades, outras culturas, ir à praia, à cachoeira, andar de avião. Mas as coisas custavam muito caro para o quanto de dinheiro que minha família tinha: uma casa, pai, mãe, duas filhas, três filhos, mais um tanto de gatos e cachorros, que sempre habitavam por lá. A vida era dura. O pai tinha uma sapataria e sustentava parte da casa com ela; a mãe tinha diversas “habilidades” — aprendeu cedo os afazeres domésticos, porque para mulher preta, era esse o destino traçado: cozinheira, faxineira, lavadeira, costureira, empregada doméstica... A infância, assim como a escola, foi interrompida pela necessidade do trabalho, porque a comida era cara e a vida também. E para a população preta, os trabalhos que sobravam e pagavam alguma coisa quase não existiam. Então, somavam-se os salários do pai e da mãe para sobreviver na casa com sete pessoas. Embora a necessidade tenha sido grande, as “habilidades” da minha mãe sempre ajudaram no complemento da renda. Mas viajar era praticamente impossível.

1. Optei pelo uso das palavras negra e preta.

Por isso, esse frio era uma sensação diferente que invadia o corpo e trazia com ele um *bucado* de memória, não sendo preciso muito para que as lágrimas escorressem pelo rosto. Essa viagem havia sido uma batalha. Para que ela acontecesse, foi preciso fazer um financiamento coletivo, uma “vaquinha virtual” para custear a participação em um congresso, visto que já havia sido aprovada no mesmo. Nessas condições inesperadas, inesperados também foram os comentários de pesquisadoras e pesquisadores sobre a comunicação por mim apresentada no I Congresso Teatro Siglo XXI. Identificavam a existência dos estudos de Augusto Boal no trabalho analisado. Isso me intrigava, pois falava sobre *Barafonda*, um espetáculo teatral criado coletivamente sob os cuidados da Companhia São Jorge de Variedades, grupo de teatro de pesquisa que tem o escritor alemão Bertolt Brecht como base para seus estudos e criações. Uma vivência de anos como atriz do grupo fazia com que meus miolos entrassem em desajuste. Perguntava-me: “como assim, o Boal? Em que parte do texto essas pessoas estão encontrando relações com os estudos dele?” Com essas indagações reverberando na mente de um corpo vivenciando um certo gelado na espinha, voltei para o Brasil certa de que precisava encontrar respostas para aquelas questões.

Comecei uma imersão sobre os escritos de Augusto Boal. Havia algo ali que mexia com minhas convicções, e isso me intrigava. Eu via relações entre seu método e o teatro que estamos fazendo hoje. Então, decidi que para essa pesquisa seria necessário viajar por alguns dos lugares em que ele esteve identificando o que ainda permanece nos dias de hoje. É importante ressaltar, aqui, que essa pesquisa não teve nenhuma espécie de financiamento de órgão fomentadores. Embora eu me encaixe no perfil de cotista, à pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, não se leva em consideração a questão sócio-racial² na seleção de bolsistas, sendo essa mais uma das inúmeras barreiras que encontra qualquer estudante de baixa renda — em sua grande maioria, a população negra. Falarei mais sobre isso, adiante.

2. No ano de 2022, três anos após a conclusão do meu doutorado, a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo implantou ações afirmativas no processo de seleção de bolsistas, derrubando assim uma imensa barreira para a entrada e permanência de pessoas pretas e pobres na pós-graduação da Universidade.

A primeira pesquisa de campo seria na França, país que abrigou e investiu no estudo de Augusto Boal. Fui participar do *II Congresso Teatro Siglo XXI*, na cidade de Estrasburgo, em 2016. Apresentei uma comunicação transcrita de um áudio que gravei, como uma escrita performática, um fluxo de pensamentos falando como Boal estava mexendo com meu corpo, exemplificando as conexões que estava fazendo. Na apresentação da comunicação, eu me percebi performando; enquanto eu lia, colocava intenções na fala, fazia pausas, articulava as palavras. Performava o que diziam as palavras no texto que nasceu de uma fala. Colocava meu corpo em questão, associando minhas ideias com a forma como Rancière escreve no prólogo do livro *O inconsciente estético* (2009). Para discutir estética, ele inicia o texto negando uma série de possíveis referências como exemplos do que não vai falar; depois, afirma alguns caminhos, indicando por onde pretende seguir. Existia uma forma, ali, com que eu me identificava. Foi uma sensação ótima, estava segura para falar. Era possuidora de um espaço que me dava muito prazer, um lugar de fala! Era como se eu estivesse conversando com a plateia, tentando exemplificar como o meu corpo estava sendo afetado pela pesquisa, quais as conexões que ele andava fazendo e o quanto, também, me sentia perdida.

Ali, a pesquisa já dava seus primeiros lampejos dessa obra que está nascendo agora, primavera de 2018, Lua crescente, véspera de aniversário, com textos de hoje e fragmentos selecionados de toda a gestação. Preservando, assim, a autenticidade de cada momento, cheguei nessa forma, uma escrita performática sobre o processo de vivência do meu corpo. A apresentação da comunicação foi tão determinante que, mesmo tendo encontrado pistas de Boal em alguns lugares de Paris, foi o que marcou o meu corpo naquele momento.

Corpomídia

O processo de pesquisa de *performances invisíveis* foi vivido pelo corpo intensamente. Aos poucos, fui entendendo que performava com o corpo o processo de estudo e escrita. Na pesquisa de campo, as trocas com o ambiente ficaram mais evidentes, algo naqueles lugares conectou com informações que eu carregava. E nas trocas e negociações constantes entre corpo e ambiente,

fui me contaminando com o universo feminino. É importante ressaltar que entendo o corpo enquanto um *corpomídia*, teoria estudada pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner. Nesse estudo, entende-se que o corpo vai sendo constituído pelas trocas de informações com o ambiente em que está. Isso se dá por um processo evolutivo de selecionar informações, sendo o corpo esse “armazenamento provisório de acordos contínuos” (GREINER e KATZ, 2001). Contrário ao entendimento de corpo como recipiente, essa teoria parte do pressuposto que todo corpo é um *corpomídia*, é um meio por onde as informações passam — as que chegam entram em negociação com as que já estão. Apesar de ser uma troca em “fluxos permanentes, há uma taxa de preservação que mantém a sobrevivência dos organismos e dos seres vivos” (GREINER e KATZ, 2008).

Este conceito foi trabalhado na minha pesquisa de mestrado³ mais detalhadamente. Não pretendo, aqui, me aprofundar na questão, partindo do pressuposto de que *corpomídia* é meu entendimento de corpo. No processo de pesquisa, o corpo, contaminando-se pelas trocas de informações com ambientes - estudo, leitura, escrita, pesquisa de campo, vivências - foi atravessado pelas discussões do momento. As opressões que eu estava investigando se conectaram com as opressões de toda uma vida, de uma história inteira desde a ancestralidade. Helena Bastos, pesquisadora e artista do corpo, analisa as trocas entre corpo e ambiente e entende que o “corpo é apresentado como uma organização provisória no espaço-tempo, em que soluções são encontradas pelas conexões que uma determinada vivência produz. São estas soluções que me levam a descobrir outras possibilidades de organizar o corpo no espaço” (BASTOS, 2017). Eu, corpo feminino, conectei-me com corpos que discutem opressões e, nesse processo evolutivo, meu corpo mudando, sendo contaminado e contaminando constantemente outros corpos e outros ambientes.

As performances invisíveis que discuto aqui estão diretamente relacionadas com esse entendimento de corpo enquanto *corpomídia*. As

3. OLIVEIRA, Fernanda C.M. *Barafonda, uma dramaturgia contaminada pela cidade*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10082023-144559/publico/2778396FernandaCarlaMachadodeOliveiraVC.pdf>

propostas de invisibilidade contam com cruzamentos de informações constantes, apenas entendendo que cada corpo está em trocas e organizações constantes, como aponta Helena Bastos:

Cada corpo representa o mundo por meio de mapeamentos diferenciados, porque cada corpo organiza a sua estrutura de uma forma diferenciada. Lembro corpo como um processo que a todo momento se transforma pelas elaborações que realiza no ambiente em que vive a partir de diferentes negociações com o ambiente que circunscreve. Por isso, posso afirmar que a relação *corpoambiente* é o próprio agente de elaborações cognitivas, ou seja, esta relação promove cruzamentos de informações nas situações vivenciadas cotidianamente no ambiente de existência (BASTOS, 2017, p. 29).

Nesse processo cognitivo de coisas que vivenciei, limites que me desafiei a romper, barreiras que consegui saltar, ângulos que consegui enxergar, existia uma revolução em processo e ela começava por mim. Era tempo de falar de opressão, de escancarar padrões e prisões que nos cercam, seja pelo gênero, seja pela raça, seja pela condição social. Corpo contaminado por informações que trocam com o ambiente, trânsito inestancável de trocas constantes, corpo e ambiente se contaminam mutuamente. O tempo do mundo trocou com o tempo de corpo e, nessas contaminações, meu corpo inteiro virou tese. Meu corpo, mídia de si mesmo, que recebe, relaciona-se e troca informações, mantendo suas prioridades — conecta-se com uma infinidade de coisas ao mesmo tempo. Encontro uma possível tradução desse processo nas palavras de Helena Bastos, sobre a ação de bordar lenços com mensagens de apoio às famílias vítimas de violências, que vivenciou numa residência na cidade do México:

“Desse modo, entendo a ação de bordar como um encontro do corpo e ambiente sendo produzido por também um ato perceptivo. Cada vez que uma agulha penetra no pano, eu aprendo noções de espaço para não furar meu dedo, assim como a cada repetição do gesto de bordar, vou compreendendo e construindo como esse bordado se dá. São soluções que vou encontrando e desenvolvendo no ato de bordar. Dessa forma, aciono um mapa particular implicado em um encontro, numa confluência *espacotemporal* (BASTOS, 2017, p. 29).

As palavras aqui escritas traduzem as contaminações do corpo da *performer* em pesquisa. O processo de criação brota do corpo para fora, comunica à sua maneira e ganha formas.

Experimentos: Ruídos no cotidiano

Entendendo meu corpo em trocas constantes de informações com o ambiente, entendendo ele como meio, alguns experimentos de *performances invisíveis* foram experimentados e, neste espaço, pretendo descrever as ações que foram feitas, analisando como cada proposta se desenvolveu e funcionou de alguma maneira, de acordo com as buscas estabelecidas previamente.

Performances Invisíveis no metrô - eleições presidenciais no Brasil, segundo turno. A disputa foi entre um candidato que representava ideias conservadoras, autoritarismo, xenofobia, racismo. O outro candidato, de centro-esquerda, professor universitário e advogado, que tinha como candidata a vice uma mulher militante do feminismo. O Brasil é um país democrático, mas que tem uma história construída sobre sangue, violência e assassinatos. A classe dominante não aceita reduzir seus privilégios para que mais pessoas tenham acesso a condições básicas de sobrevivência. Assim se apresentava o cenário eleitoral, com dois polos. O país vivia uma “panela de pressão”, pessoas chegaram a ser assassinadas por desavenças sobre as opções de voto. Nas três semanas que separaram os dois turnos, em todos os lugares se discutia política. Uns tentavam convencer outros de suas escolhas. O fato é que o candidato da extrema-direita levantava bandeiras que agrediam diretamente os direitos humanos e as classes sociais menos favorecidas, e um certo desespero batia nas pessoas, pois ele liderava as pesquisas de intenção de voto. A iminência de uma possível volta do regime militar, autoritário, deixava as pessoas em pânico, principalmente aquelas que vivenciaram essa época de nossa história.

Militantes saíram às ruas desenvolvendo diversos tipos de ações. Numa eleição em que um universo de coisas acontecia via mídias sociais, ir para as ruas era uma maneira de dialogar com as pessoas, podendo desmentir algumas das inúmeras mentiras propagadas. Pensei em fazer *performances invisíveis* no transporte público, ações rápidas para provocar reflexões.

No dia seguinte, um amigo postou na internet uma chamada para fazer ações de *teatro invisível* no metrô, convocando uma reunião com as pessoas interessadas. Formou-se um grupo bastante diverso e nos dividimos em subgrupos por região. Fiquei no grupo da Zona Oeste e preparamos ações para serem desenvolvidas na linha verde do metrô de São Paulo.

No *Teatro Invisível* que Augusto Boal propõe, cria-se uma cena com a questão de opressão a ser trabalhada e encena-se em espaço real. Fizemos um roteiro para a ação, que se baseava no diálogo entre duas mulheres em que a eleição presidencial era o tema principal. Tentamos ensaiar algumas vezes, mas sempre improvisando as falas dentro desse roteiro, e não previmos as reações possíveis que as pessoas que estariam no metrô pudessesem ter. Decidimos que no roteiro não teria nenhuma defesa do candidato de extrema-direita; não queríamos falar muito sobre ele e achamos que um personagem o defendendo poderia ser perigoso, pois seu discurso era muito violento, assim como as pessoas que o defendiam. E como as campanhas midiáticas eram mentirosas, tínhamos que desconstruir essas mentiras e discutir as propostas do candidato de esquerda, mais humanitárias e sociais.

A ação se desenvolveu como uma conversa entre duas amigas, ambas indecisas e com receio de votar no candidato de extrema-direita. A intenção era fazer uma intervenção no cotidiano das pessoas, convidando-as a refletirem sobre o que ouviam. Além da dupla conversando, outras mulheres espalhavam-se pelo vagão para entender o quanto a ação estava funcionando. Também replicavam a conversa e faziam segurança, no caso de algo sair do controle.

Todas as vezes em que fizemos a performance, percebemos as pessoas ao redor prestando muita atenção na conversa. Houve gente que filmou e outras que vieram conversar depois, a maioria defendendo a mesma bandeira que nós. Tentavam convencer as duas mulheres (atrizas), então em dúvida de suas escolhas. Como se tivéssemos replicado a ação e a cena se invertido. As pessoas que entraram na conversa faziam a mesma ação que nós estávamos fazendo, com a diferença de que nós tínhamos preparado a ação para essa intervenção acontecer.

Não conseguimos fazer a performance muitos dias, mas todas as vezes que a fizemos percebemos o quanto as pessoas estavam com a atenção voltada para a conversa. Percebíamos olhares, rostos virando para ouvir melhor, gestos, cochichos. Foi uma ação rápida, mas muito eficaz.

Se analisarmos essas ações pelas regras que Boal propõe, não fizemos uma cena de *Teatro Invisível* na sua essência, principalmente porque não fechamos o roteiro com um único assunto, além de não ter ensaiado a cena e previsto quais poderiam ser as intervenções do público. O que fizemos foi mais próximo de uma ação invisível no cotidiano, o que chamo de *performance invisível*. Sendo assim, no meu entender, experimentamos *performances invisíveis*, um roteiro de ações para serem desenvolvidas em espaço real, que provoque reflexão, sem que as pessoas ali presentes saibam que se trata de uma manifestação artística.

Além de diálogos entre pessoas em espaço público com o intuito de provocar discussão, as *performances invisíveis* também podem ser intervenções, como, por exemplo, o uso de camisetas com frases, imagens, signos, bonés, broches, adesivos, vestimentas. Mesmo que a quantidade de pessoas participando da proposta seja grande, a condição de invisibilidade deve sempre ser preservada.

Por exemplo, quando estamos em um determinado lugar e percebemos a presença de muitas pessoas que parecem ser de uma mesma tribo, geralmente isso nos chama a atenção. “Quem são essas pessoas?”, “o que vai ter aí?”. Como nos dias de jogos de futebol, em que os veículos de transporte público ficam cheios de torcedores com camisetas dos clubes. É uma ação que invade e toma conta do espaço, levando as outras pessoas a se relacionarem com aquilo de alguma maneira. As *performances invisíveis* lidam com a mesma dinâmica, mas, muito mais sutilmente do que em um dia de jogo, as ações são para provocar algum tipo de reflexão — nesta proposta, reflexão sobre as condições da mulher na sociedade brasileira.

Performances invisíveis: Ação livros - várias mulheres com um mesmo livro, espalhadas em um lugar público — vagões de trens, praças, bibliotecas, teatros, espaços que tenham trânsito de pessoas. Essas mulheres espalham-se pelo local e leem seus livros, que devem ser de autoras mulheres (*cis* e *trans*),

com textos que questionem o lugar do corpo feminino na sociedade, livros que foram estudados nesta tese. Realizei essa ação individualmente em transporte público algumas vezes. Tirava um livro da bolsa e começava a ler, reagindo sutilmente com expressões do corpo às palavras ali escritas. Em certa ocasião, uma mulher sentou-se ao meu lado e perguntou sobre o livro que eu estava lendo. Aproveitei para fazer uma explanação breve sobre o livro, de modo que, ao final da conversa, ela pediu para fotografar a capa e disse que iria comprá-lo, porque tinha se interessado muito.

Performances invisíveis: Ação reflexão - esta ação é de questionar coisas para que sejam discutidas, colocando em pauta questões sócio-raciais. As leis são estabelecidas e concretizadas num sistema antigo, em que os corpos das mulheres, em especial das mulheres negras, têm que se submeter. Entrei com um pedido de recurso para analisar o resultado de um edital de bolsas da universidade pública, em que não se levava em consideração a questão sócio-racial. Entrar com o pedido de análise foi uma maneira de questionar os critérios, uma ação política, uma *performance invisível*, em que as pessoas que compunham a banca examinadora tiveram que discutir a questão. Independentemente do resultado, provocar reflexões sobre as condições da mulher é uma das propostas de ações aqui vivenciadas.

Performances invisíveis: Ação pelos - corpo em estado Bruta é livre, é corpo performance em existência natural. É corpo que não opõe suas potencialidades. Que se coloca em experiência transitando por lugares e sendo atravessada por uma infinidade de informações. O corpo Bruta é femininimasculini, é corpoprocessodeexperimentaçãoiveda. É entender as estações do ano não pelo vestuário que está nas vitrines, mas, principalmente, pelas mudanças de existir do corpo na Natureza. É Lua cheia? Celebremos nossos instintos! Instintos de bicho que a gente é.

Pelos. Libertei os pelos, censurados durante muitos anos nessa minha existência. Comecei a me questionar que precisava deixar o processo também impresso no corpo. O tempo da pesquisa no tempo do corpo. Precisava entender como as pessoas reagiam a um corpo que está fora dos padrões estabelecidos. Um corpo feminino que tem pelos em lugares em que o corpo de mulher não deve ter. Pelos no rosto é sinônimo de virilidade, de maturidade — “fulano já é um homem barbado”. Meu corpo tem barba. E bigode. E pelos nas

pernas existem e são grossos. Na virilha também possuo uma presença volumosa de pelos. No púbis também a penugem não é pequena. E há também muitos pelos na região lombar do meu corpo. Igual ao corpo dos meus irmãos. Por que não posso deixá-los livres? Por que devo silenciar à sua presença? Silêncio quem sou? Gosto do meu corpo sem pelos, mas experimentar ter pelos em lugares que, eles eram arrancados por conta de um padrão tem sido muito prazeroso. Sinto o vento batendo nos pelos da perna e nos fios que ficam em cima da boca. Deixei que os pelos brotassem no corpo.

Considerações finais

Por ser inserida no cotidiano das pessoas, as performances invisíveis ganham uma dimensão de realidade ao ser colocada como uma conversa ou uma ação sem propósito aparente. O espectador é inserido na ação sem que possa perceber que se trata de uma ação artística pensada. Além dos experimentos no cotidiano narrados acima, as performances invisíveis podem ser lidas num corpo que veste roupas fora dos padrões impostos, um lenço verde amarrado na bolsa como bandeira de luta, um bóton preso na mochila. As performances invisíveis acontecem no cotidiano da cidade, provocando discussões sobre opressões e violências contra mulheres. É uma pesquisa que continua em andamento e muitas perguntas ainda estão sendo levantadas, de qualquer maneira, é um dispositivo que pode ser experimentado por artistas e estudantes em seus processos de criação, uma vez que permite a inserção de uma “ficção” na realidade.

Bibliografia

- BASTOS, Helena. *Corpo sem vontade*. São Paulo Ed. Eca/USP, 2017.
- BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2009.
- _____. *Stop C'est Magique!* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*, São Paulo: Ed. N-1, 2016.
- FERERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

- FISCHER, Stela. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena contemporânea*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena: *Teoria do corpomidia*. In *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.
- OLIVEIRA, Fernanda. *Barafonda, uma dramaturgia contaminada pela cidade*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. *Performances invisíveis, existências Bruta*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mulheres que correm com os lobos*. São Paulo: Ed. Rocco, 2014.
- RANCIÉRE, Jean Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é Lugar de fala?* Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2017.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.



Artigo

DANÇAS FAMILIARES PRETAS: BREVES CONCEITUAÇÕES

DANCES OF BLACK FAMILIES: BRIEF CONCEPTUALIZATIONS

DANZAS FAMILIARES NEGRAS: BREVES CONCEPTUALIZACIONES

Victor Hugo Neves de Oliveira

Victor Hugo Neves de Oliveira

Artista e pesquisador das Artes da Cena. Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado

Profissional em Artes (PROF-Artes/UFPB) na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Realizou estágio pós-doutoral no Programa Eixos Temáticos do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: dolivevictor@gmail.com

Resumo

Este artigo busca compartilhar entendimentos sobre a noção de danças familiares pretas. Introduz uma perspectiva teórica sobre manifestações coreográficas elaboradas por pessoas de ascendência africana em contextos familiares. Para tanto, discute-se a inadequação de conceitos que têm historicamente servido para invisibilizar as poéticas pretas; apresenta-se a ideia das danças familiares pretas como epistemologias anticoloniais que se estruturam por meio da recomposição de ocorrências coreográficas e propõe-se alguns princípios constitutivos das danças familiares pretas, a saber: o ato de dançar como prática de ensino, a imersão ou a convivialidade como dimensão do processo de aprendizagem e a vinculação entre a experiência e a ancestralidade. Metodologicamente, estabelece-se uma abordagem explicativa baseada na análise bibliográfica. Por fim, depreende-se a urgência de continuidade da investigação com a finalidade não apenas de localizar conceitualmente a definição das danças familiares pretas, mas, sobretudo, de realizar estudos comparativos em diferentes comunidades.

Palavras-chave: Danças familiares pretas, Ancestralidade, Aprendizagem.

Abstract

This article seeks to share understandings about the dances of black families. It presents a theoretical perspective on choreographic manifestations created by people of African descent in family contexts. To this end, it discusses the inadequacy of concepts that have historically served to make black poetics invisible; it presents the dances of black families as anti-colonial epistemologies that are structured through the recomposition of choreographic occurrences and proposes some constitutive principles of dances of black families, namely: the act of dancing as a teaching practice, immersion or conviviality as a dimension of the learning process and the connection between experience and ancestry. Methodologically, an explanatory approach based on bibliographic analysis is established. Finally, it is clear that further research is urgently needed in order not only to conceptually locate the definition of dance of black families, but above all to carry out comparative studies in different communities.

Keywords: Dances of black families, Ancestry, Learning.

Resumen

Este artículo pretende compartir la comprensión de la noción de danzas familiares negras. Presenta una perspectiva teórica sobre las manifestaciones coreográficas creadas por afrodescendientes en contextos familiares. Para tanto, discute la inadecuación de conceptos que históricamente han servido para invisibilizar las poéticas negras; presenta la idea de las danzas familiares negras como epistemologías anticoloniales que se estructuran a través de la recomposición de las ocurrencias coreográficas y propone algunos principios constitutivos de las danzas familiares negras, a saber: el acto de bailar como práctica pedagógica, la inmersión o convivialidad como dimensión del proceso de aprendizaje y el vínculo entre experiencia y ancestralidad. Metodológicamente, se establece un enfoque explicativo basado en el análisis bibliográfico. Por último, queda claro que urge seguir investigando no sólo para localizar conceptualmente la definición de las danzas familiares negras, sino sobre todo para realizar estudios comparativos en diferentes comunidades.

Palabras-clave: Danzas familiares negras, Ancestralidade, Aprendizaje.

Introdução

Este artigo busca compartilhar entendimentos sobre a noção de danças familiares pretas. Meu interesse é apresentar uma perspectiva teórica sobre manifestações coreográficas elaboradas por pessoas de ascendência africana em contextos familiares. Além disso, pretendo introduzir noções introdutórias sobre as danças familiares pretas no campo das Artes da Cena. Para tanto, discuto a inadequação de conceitos que têm historicamente servido para invisibilizar as poéticas pretas. Apresento a ideia das danças familiares pretas como epistemologias anticoloniais, que se estruturam por meio da recomposição de ocorrências coreográficas, e proponho alguns princípios constitutivos das danças familiares pretas, a saber: o ato de dançar como prática de ensino; a imersão ou a convivialidade como dimensão do processo de aprendizagem; e a vinculação entre a experiência e a ancestralidade.

Busco organizar possibilidades de pensar as danças familiares pretas como poéticas que deflagram modos não convencionais de fixação e difusão de conhecimentos. Nesse sentido, identifico as danças familiares pretas enquanto práticas que, em certa medida, confrontam a textualidade escrita como princípio fundamental de organização e transmissão do conhecimento nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas. Compreendo que as danças familiares pretas expressam modalidades corporais de organização das sabedorias afro-ancestrais, ou seja, um conjunto de conhecimentos anticoloniais que se contrapõem à escrita como lugar de memória no Ocidente (MARTINS, 2021).

À guisa de introdução, portanto, considero relevante destacar um ponto que me parece fundante: as danças familiares pretas são formas de organizar sabedorias e, por isso, práticas de enfrentamento aos mecanismos coloniais de sistematização do conhecimento. Sabe-se que o absoluto domínio da escrita alfabética como lugar de produção de conhecimento, expressa na racionalidade moderna ocidental, colaborou com a produção da subalternização das populações africanas e afrodescendentes no Brasil. Afinal, o texto escrito consolidou-se como instrumento superior e refinado de memória, quando comparado a modos de produção e disseminação de saberes estabelecidos por meio das inscrições orais e corporais performadas no espaço social (OLIVEIRA, 2022a).

Em vista disso, conforme Martins (2021), a primazia do letramento pelos colonizadores europeus se tornou um dos principais instrumentos de apagamento dos conhecimentos considerados hereges e indesejáveis, tais quais as danças produzidas e vividas pelas comunidades pretas, conduzindo, a uma quase ruína, os outros sistemas de organização de conhecimento.

Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que era antes familiar. Desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados. A escrita alfabética se instalava como veículo instrumental do ostracismo, segregava, estigmatizava. Não era uma adição ou um suplemento, mas, sim, uma imposição, um recurso exclusivo de difusão, assim como os valores que disseminava, fossem eles sociais, religiosos, comportamentais e de visão de mundo. A civilização da escrita, do livro, se impunha como se fosse única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e hegemonia, refratária a qualquer diferença. E visava ao desaparecimento simbólico e literal do outro, o seu apagamento (MARTINS, 2021, p. 34-35).

De certo modo, a conversão das formas de organização dos saberes não hegemônicos, organizados por meio do corpo, em práticas incivilizadas, anacrônicas, incompreensíveis, populares, mágicas, ritualísticas, idolátricas, demoníacas - buscando dissociá-las das ideias de ciência, de filosofia ou de arte estruturadas e reconhecidas no panorama do pensamento ocidental - provocou a subalternização das populações de ascendência africana e a alienação dos fatores constitutivos das desigualdades estruturadas em nosso país (FANON, 2008).

Nesse sentido, identifico as danças familiares pretas como práticas de confrontação aos dispositivos coloniais de desaparecimento das sabedorias africanas. Afinal, apesar de toda repressão, perseguição, proibição, coação, demonização, exclusão e indiferença, as práticas e as performances negras garantiram, por meio de diversificados processos de restauração e de resistência, a sobrevivência de um conjunto de conhecimentos que se recriaram nas Américas (MARTINS, 2021). Por outro lado, reconheço que os modos, por meio dos quais, muitas dessas formas de incorporar conhecimentos em seus processos de fixação e transmissão foram enquadrados institucional e teoricamente resultam de classificações racistas que buscam contrapor o erudito ao popular, o tradicional ao moderno, o culto ao folclórico, a coletividade à noção de autoria.

Por isso, inspirado em Oliveira (2018), observo que se faz urgente a elaboração de proposições teóricas desalienantes, que refletem a dança como cultura, problematizando categorias historicamente determinadas por meio das desigualdades estruturadas pelo colonialismo, e que repensem os modos de tratamento e de designação desses conjuntos complexos e diversificados das poéticas culturais. Pretendo, portanto, compartilhar uma dessas proposições teóricas: o conceito de danças familiares pretas. Para tanto, estabeleço uma abordagem explicativa, baseada na análise bibliográfica, para conceituar as danças familiares pretas.

Danças Familiares Pretas: outros modos de pensar

O processo de folclorização das representações culturais pretas, fortemente influenciado pelo nacionalismo cultural, expressou uma modalidade de integração

vertical que desconsiderou as tensões e as dimensões interseccionais das experiências poéticas. No Brasil, com o propósito de legitimar a ideia de democracia racial, por meio da configuração estética do país, em meados dos anos 1930, a cultura africana passou a ser considerada como folclore, descontextualizando-se, assim, de posicionamentos e marcadores significativos de classe e raça.

De acordo com Dantas (1988), a ideia de folclore tem limitado a identidade das pessoas negras à ideia de espetáculo, ao transformar sua produção simbólica em uma mercadoria folclórica destituída de significado cultural e religioso. Por sua vez, Pereira (1983) informa que o processo de folclorizar as culturas tem resultado em um movimento de folclorização dos indivíduos e dos grupos raciais e, por isso, a folclorização passou a expressar um mecanismo histórico de produção das subjetividades pretas como pessoa-espetáculo, pessoa-exótica e pessoa-leviana, incorporada à dimensão não séria, histriônica e mágica da vida nacional.

Nesse contexto, a noção de danças folclóricas - e aqui incluo a noção de danças tradicionais e danças populares - me parece homogeneizadora por expressar conceitos que invisibilizam formas complexas e diversificadas de organização do corpo como epistemologia e lugar de feitura de saberes. Meu interesse, portanto, em desmontar conceitos coloniais já estabilizados, é estimular fraturas entre as práticas coreográficas de ascendência africana e os sentidos herdados pela modernidade ocidental sobre tradição, espontaneidade e não reflexividade (PRICE, 2000).

No campo dos Estudos em Dança, a noção de danças populares tem expressado, de modo geral, um debate sobre manifestações coreográficas produzidas em ambientes não-urbanos, de ascendência africana ou indígena. A meu ver, essa forma de entender o conjunto de danças identificadas como populares expressa uma política de dominação e representa uma perspectiva cognitiva que reproduz o eurocentrismo, o colonialismo e o racismo na área das Artes da Cena. É sabido que o conceito de danças populares manifesta dicotomias que partem das distorções coloniais sobre “natural-social”, “coletivo-individual”, “tradicional-moderno” e tem sido associado à ideia de estéticas espontâneas e homogêneas (OLIVEIRA, 2022b, p. 5-6).

É a partir desse ponto que venho produzindo um modo alternativo de perceber os contextos culturais onde as danças, que constituem meu interesse de

pesquisa, são realizadas. Por consequência, verifico algo em comum nessas danças: são manifestações familiares pretas, ou seja, danças produzidas em contextos de unidades familiares ou comunitárias, de ascendência africana, cuja aprendizagem se constrói na experiência com as pessoas mais velhas. São movimentações que resistem ao colonialismo e articulam relações entre corpo, família e ancestralidade; são poéticas e expressões culturais que remetem à luta e à vida (OLIVEIRA, 2022b).

Denomino essas manifestações coreográficas – que reorganizam sentidos acerca da família por meio da retomada e da transcrição de práticas estéticas africanas e, igualmente, por meio da organização de processos culturais e artísticos relacionados à existência das pessoas pretas – como danças familiares pretas. Parto do pressuposto de que as ideias de família, convivialidade e ancestralidade fundamentam os processos de transcrições dessas danças, reelaborando, nas relações estabelecidas entre convenção e invenção, as dinâmicas históricas da vida.

As danças familiares pretas são epistemologias anticoloniais que se estruturam por meio da recomposição de ocorrências coreográficas. São transcrições que organizam convenções e invenções através da produção de conhecimentos em contextos familiares específicos. Esses contextos podem derivar tanto dos vínculos e experiências da consanguinidade, quanto da constituição de redes afetivas imaginárias, simbólicas ou conviviais. Por isso, costumo dizer que as danças familiares pretas expressam um conjunto de estéticas, éticas e conhecimentos culturais compartilhados pelas pessoas de uma mesma família ou comunidade familiar através do corpo.

Vale ressaltar, porém, que a definição proposta sobre o que são danças familiares pretas não parte de um eixo categórico, mas de uma constatação contextual. Meu interesse não é conceber uma forma de nomeação exógena, mas sim vinculada ao contexto das práticas. Por isso, para verificar se uma manifestação coreográfica pode ser associada à ideia de dança familiar preta, é fundamental observar se as pessoas integrantes de uma determinada comunidade declaram que se consideram de uma mesma família, que aquilo que produzem é dança e identificar se essas pessoas possuem vínculos ancestrais africanos.

Conforme Oliveira (2022b), as danças familiares pretas são dinâmicas, passam por processos de interrupções, abandonos, transferências, desterritorializações e se praticam enquanto produzidas por pessoas de uma ou algumas famílias. As danças familiares pretas operam com o sentido de família expandida por meio da noção de convivialidade e ancestralidade dispersa, ou seja, por meio de uma unidade transfamiliar (MARTINS, 2021). Parto do pressuposto da noção de família expandida como um movimento de reterritorialização afetiva, em que se verifica a expansão dos vínculos de parentesco para além da consanguinidade.

A expansão consequente do conceito de família e dos vínculos de parentesco e de pertencimento nas Américas, no âmbito da coletividade afro, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, agora apreendido e vivido, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos, dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, performada no âmbito das Casas, dos terreiros de Candomblé e nos festejos dos Reinados, por exemplo, e nos inúmeros outros modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos (MARTINS, 2021, p. 59-60).

Observo que as danças familiares pretas representam uma temporalidade que se organiza em torno das repetições e atualizações das produções coreográficas de ascendência africana e são procedimentos restauradores de determinados princípios filosóficos africanos que se inscrevem nas expressões etnoculturais afroadiaspóricas e, por conseguinte, no corpo das pessoas pretas. São práticas onde: i) o ato de dançar é ensinar; ii) o processo de aprendizagem é criativo e caracterizado pela imersão ou convivialidade; iii) a experiência de cada pessoa se encontra associada à dimensão da ancestralidade (movimento estruturado e movimento vivido).

Princípios das Danças Familiares Pretas

A reflexão sobre o ato de dançar como ensinamento é um processo que fundamenta a desmontagem de dicotomias historicamente estabelecidas

sobre corpo-mente ou movimento-pensamento; afinal, a posição do corpo passa a circunscrever mais do que uma postura, mas uma atitude ou tomada de decisão no contexto de elaboração das danças familiares pretas. Conforme Oliveira e Cunha (2022), a ideia de atitude refere-se à orientação do sujeito em relação a dimensões do saber, do poder e do ser. Portanto, uma mudança de atitude é crucial como processo crítico às heranças da modernidade estabelecida na produção do conhecimento em Dança.

Certamente, essa maneira de produzir e compartilhar conhecimentos, por meio do corpo, fratura a lógica do textocentrismo como fenômeno preponderante do próprio conhecimento legitimado em nossa sociedade, levando-nos a romper com os sentidos civilizatórios modernos e com a ideia mecânica que opera as bases das epistemologias ocidentais. Nesse sentido, a experiência com o conhecimento corporificado passa a se relacionar com a ideia de criação, onde o pensamento é movimento do corpo e uma forma de organizar as experiências com sabedorias e tecnologias ancestrais.

[...] podemos pensar nas tecnologias ancestrais como aquelas tecnologias simbólicas que foram pensadas por antepassados e antepassadas com o objetivo de enfrentar de forma estratégica questões próprias do seu tempo; que foram transmitidas de geração para geração através dos séculos; e que continuam sendo aplicadas e readequadas às demandas da atualidade (SOUTO, 2021, p. 154).

Nas danças familiares pretas, o ato de dançar como processo de aprendizagem é um ponto comum na transmissão dos conhecimentos. De acordo com Sodré (1988), a dança é um fundamento para os processos de ensino-aprendizagem nas comunidades pretas e, portanto, é manifestadamente pedagógica e filosófica. Assim como o ato de contar histórias, a prática da dança compõe um jeito de educar que evidencia valores de convivência e solidariedade, considerando, muitas das vezes, aspectos como:

[...] saber sobre si mesmo (autoconhecimento); reconhecimento e manutenção de valores de convivência comunitária; reverências aos ancestrais e aos espíritos dos familiares; apreço a figura da mãe, venerado quase como uma entidade; reverência aos mais velhos e velhas, como portadores de conhecimentos; preservação dos fazeres e saberes, costumes e histórias das comunidades; atenção para a educação de crianças e

jovens, com os princípios e valores da comunidade; manutenção da família, enquanto instituição básica da sociedade (MACHADO, 2006, p. 4).

Por isso, o processo de aprendizagem caracteriza-se pela imersão ou convivialidade e se estabelece de modo contínuo e inventivo. O ensino das danças familiares pretas não é um processo imediato porque não se encontra circunscrito à aprendizagem do movimento por si, mas a uma pedagogia das éticas e das estéticas pretas organizadas por artistas, educadores e pensadores orgânicos com estreita vinculação ao território.

Como sugere Joel Rufino dos Santos (2004), uma das características da fonte afro-brasileira é a presença de seus pensadores na vivência diária de suas comunidades, em relação direta e orgânica com suas questões prementes e não alheios a elas. Tal ligação existe no contato corporal, presencial, no partilhar dos mesmos desafios, no dividir do mesmo espaço natural e lugar político, dos mesmos cantos, rodas e colheitas, sem que se diminua a capacidade de abstração e de autonomia dos intelectuais. E aí o corpo, a voz melodiosa, a artesania, o faro, a aspereza e a maciez sentidas, a coluna e as solas com seus pedaços de caminhos e posturas, o texto e suas vibrações, tudo que acompanha a mentalização surge como fator integrante na formulação de conhecimento e de reflexão, com seus desafios e práticas (ROSA, 2019, p. 46-47).

A experiência diária ou uma rotina de convívios, expressa muitas vezes nas experiências urbanas em formatos de aulas, encontros ou ensaios, caracteriza o que venho indicando como a ideia de imersão inerente às danças familiares pretas. A convivialidade ou imersão é expressão de afeto e aquilombamento em um cenário onde pessoas de ascendência africana encontram barreiras históricas de circulação.

Nesse sentido, o aquilombamento se apresenta como uma tecnologia simbólica e ancestral, própria da organização das comunidades negras, pensada no contexto da subjugação social justificada pela diferença e separabilidade aplicadas a partir da raça, com o objetivo de criar possibilidades de existência alternativa às condições de opressão impostas no momento histórico e que compreende a fuga, a organização interna e o enfrentamento por meio da luta como mecanismos de resistência e sobrevivência (SOUTO, 2021, p. 155).

A ideia de imersão ou convivialidade revela, portanto, um conjunto de estratégias combativas àquilo que Veiga (2019) intitula como “efeito diáspora”, ou seja, a sensação de não ser integrado aos modos de produção de conhecimento, de não se perceber pertencente ao ambiente em que se vive e de não ser incluído nas dinâmicas sociais numa posição equânime com os demais membros da sociedade.

Por sua vez, adoto o conceito de ancestralidade como uma cosmopercepção da vivência do tempo e da vida, ou seja, um fundamento que relaciona a existência de todas as coisas e transmite a energia que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres. De acordo com Martins (2021), a ancestralidade expressa uma percepção do mundo que representa a herança dos povos da diáspora africana.

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espalha, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e catalisação (MARTINS, 2021, p. 60).

A noção de ancestralidade organiza uma relação das pessoas como extensões das temporalidades curvilíneas, ou seja, estabelece uma experiência de vida que se reinventa por meio de um tempo criativo, não linear ou progressivo; em suma, um tempo espiralar que integra passado, presente e futuro. Na produção das danças familiares pretas, essa temporalidade espiralar desenha reelaborações criativas dos movimentos estruturados e vividos por meio das dinâmicas da convenção acionada inventivamente e da invenção historicamente convencional. Nesse sentido, compreendemos que o corpo é mais que uma memória:

Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isto sim, de pensar a cultura desde o corpo, trata-se de filosofar desde o corpo, não sobre ou contra ele (OLIVEIRA, 2007, p. 131).

Assim depreendemos que é através da tríade estabelecida entre o ato de dançar como prática de ensino, o processo de aprendizagem baseado em imersão ou convivialidade e a vinculação com a ancestralidade, que as danças familiares pretas se organizam em um panorama de experiências e saberes corporais convencionalmente estruturados e recriados através das habilidades inventivas, criativas e vividas de cada pessoa.

Considerações Finais

Este texto buscou compartilhar, por meio de uma abordagem explicativa baseada na análise bibliográfica, entendimentos sobre o conceito de danças familiares pretas. Ao longo do texto, propôs-se a compreensão das danças familiares pretas como um conjunto de epistemologias anticoloniais. Refletiu-se sobre a ideia das danças familiares pretas não apenas como práticas de conhecimento alternativas à hegemonia textual imposta pela tradição ocidental, mas também como uma tecnologia combativa à subalternização e à marginalização das sabedorias de ascendência africana.

Destacou-se o interesse na desmontagem de conceitos cujo arca-bouço remontam a explorações coloniais, como os processos de folclorização das representações culturais pretas, e enfatizou-se a convivialidade, a imersão e a vinculação com a ancestralidade como princípios constitutivos das danças familiares pretas. Observou-se que a transmissão das danças familiares pretas não apenas desafia as dicotomias eurocêntricas estabelecidas sobre corpo e mente, mas também reinscreve nas experiências das pessoas afrodescendentes determinados princípios filosóficos africanos, construindo uma temporalidade espiralar, por meio do corpo como conhecimento, que integra passado, presente e futuro.

Compreendeu-se as danças familiares pretas não apenas como expressões artísticas, mas como modos de resistência, de transcrição de saberes e de reorganização identitária, familiar e comunitária. Além disso, identificou-se na exploração da ideia de danças familiares pretas a possibilidade de contribuição significativa na construção de um entendimento mais refinado, complexo e menos generalista das expressões poéticas de ascendência africana. Por fim, depreendeu-se a urgência de continuidade da investigação

com a finalidade não apenas de localizar conceitualmente a definição das danças familiares pretas, mas, sobretudo, de realizar estudos comparativos em diferentes comunidades, por meio de pesquisa de campo e entrevistas sobre os processos de aprendizagem dessas danças.

Referências

- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó nagô e papai branco:** usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.
- MACHADO, Vanda. **Mitos afro-brasileiros e vivências educacionais.** In: Secretaria Municipal de Educação e Cultura. (Org.). Pasta de Textos da Professora e do Professor. Salvador: SMEC, 2006, v. 01, p. 01-12. Disponível em: <http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos/mitos.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade:** corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Por uma dança que não seja “popular”:** algumas pistas sobre a questão das hierarquias na dança. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. I.], p. 167–183, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15610>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Políticas culturais antirracistas e crise pandêmica:** estratégias de fortalecimento das capacidades criativas de artistas pretos. In.: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 17(2): 112-123, Julio-Diciembre 2022a.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Danças familiares pretas:** Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, 2022b. DOI: 10.5965/1414573102442022e0102. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21539>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. de; CUNHA, Liana da Silva. **Ecodanças:** reflexões sobre práticas artísticas afro-indígenas como pesquisa. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. I.], v. 9, n. 2, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i2.28917. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28917>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- PEREIRA, João Batista Borges. **Negro e cultura negra no Brasil atual.** Revista de Antropologia, [S. I.], v. 26, p. 93-105, 1983. DOI: 10.11606/1678-9857.ra.1983.111044.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111044>. Acesso em: 12 dez. 2023.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**. A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUTO, Stéfane. É Tempo de Aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 14, n. 2, p. 142-159, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/44151/25350>. Acesso em: 12 dez. 2023.

VEIGA, Lucas Motta. **Descolonizando a psicologia**: notas para uma Psicologia Preta. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 31, n. esp., p. 244-248, dez. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29000. Acesso em: 12 dez. 2023.